

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
«ДОМ БУРГАНОВА»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

«ДОМ БУРГАНОВА»

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

Москва 2007

Главный редактор:

М.А. Бурганова

Редакционный совет:

1. *Бурганов А.Н.* — доктор искусствоведения, профессор МГХПУ им. С.Г.Строганова, Действительный член РАХ, Народный художник России, член Диссертационного совета МГХПУ им. С.Г.Строганова;
2. *Бурганова М.А.* — доктор искусствоведения, профессор МГХПУ им. С.Г.Строганова, Заслуженный художник России, член Диссертационного совета МГХПУ им. С.Г.Строганова;
3. *Данилова И.Е.* — доктор искусствоведения, профессор РГГУ, главный научный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина;
4. *Кравецкий А.Г.* — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русского языка РАН;
5. *Лебедева Г.С.* — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории архитектуры и градостроительства РААСН;
6. *Орлов С.И.* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник НИИ ТИИИ РАХ;
7. *Пикулева Г.И.* — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИЦ «Музей Человека»;
8. *Плетнева А.А.* — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русского языка РАН;
9. *Пречисский В.А.* — доктор технических наук, Президент ассоциации «Бунинское наследие»;
10. *Рындина А.В.* — доктор искусствоведения, профессор Православного богословского Святоотихоновского института, Зав. отделом древнерусского и современного церковного искусства НИИ ТИИИ РАХ;
11. *Цигаль В.Е.* — Действительный член РАХ, Народный художник России.

Редактор-корректор: А.В.Серегин

Содержание

От составителей		5
	<i>Пространство культуры</i>	
И.Е. Данилова	Дорога дальняя — долгий путь	7
	<i>Мир музея</i>	
М.А. Бурганова	Образы архитектуры здания и экспозиции	39
М.В. Трошина	Музей современного искусства в музейных зонах	50
И.А. Бурганов	Роль частных коллекций в формировании малых музеев	64
	<i>Наследие и традиции</i>	
Д.А. Калиничев	Килик из коллекции МГМ «Дом Бурганова» и проблема художественной эволюции	
	Чаш Сиана	69
Е.М. Бычкова	Специфика цвета православного богослужения: образ и символ	97
Е.М. Бычкова	Исследование колористики московской архитектуры XIV — первой половины XVI вв. в аспекте цветовой символики и ее роли в формировании образа средневекового города	105
Т.Л. Яворская	Литва. Традиции крестостроения	115
А.П. Смоленков	Специфика техники и технологии создания Златоустовской гравюры на металле	127

Диалоги

С.И. Орлов	Геометрия мифа. Цари и пророки	143
Э.С. Пышновская	Эрнст Барлах и Рудольф Беллинг	163
П.Г. Черемушкин	Карл Эльдт, Кай Нильсен и Герхард Хеннинг — выдающиеся представители скандинавской скульптуры первой половины XX века	183
Н.Ю. Красносельская	Тема страданий в русской и немецкой скульптуре XX века	193

Персоналии

О.В. Марьяновская	«Художник на все времена». К 90-летию скульптора В.Е. Цигаля	204
Л.Н. Доронина	Дмитрий Филиппович Цаплин	222

От составителей

Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры» посвящен вопросам изобразительного искусства, которые представлены многогранно в широком временном диапазоне — от античности до искусства начала XXI века. Сборник представляет ряд научных исследований авторов, уже заслуженно снискавших себе высокий статус в искусствознании или только начинающих этот путь. В этом своеобразном диалоге отразилась та тенденция нашей науки, которая ориентирована на преемственность поколений, что является залогом развития фундаментальных наук.

Материал сгруппирован по тематике и разделен в рубрики. Журнал открывает рубрика «Пространство культуры», которая, по мнению редакции, должна представлять фундаментальные изыскания выдающегося ученого. В этом номере это место отдано исследователю, доктору искусствоведения, профессору, главному научному консультанту по западноевропейскому искусству ГМИИ им. А.С. Пушкина И.Е. Даниловой. Ее статья «Дорога дальняя — долгий путь» посвящена теме пути в западноевропейском и российском изобразительном искусстве, философии и литературе.

Рубрика «Мир музея» представлена тремя статьями. Ее открывает публикация «Образы архитектуры здания и экспозиции художественного музея» М.А. Бургановой, посвященная новой концепции музея, являющей его как феномен, способный изменить статус города, преобразовать культурную, экономическую, социальную среду. Рубрику продолжает статья М.А. Трошиной о зарубежных музеях современного искусства. Статья И.А. Бурганова «Роль частных коллекций в формировании малых музеев» посвящается истокам создания музеев.

Большой раздел «Наследие и традиции» объединил научные работы Д.А. Калиничева об искусстве античного периода, инокини Параскевы (Е.Бычковой) о символике цвета в искусстве Древней

Руси, Т.Л. Яворской о специфике крестостроения в Литве, А.П. Смоленкова о традициях Златоустовской гравюры на стали.

Рубрика «Диалоги» объединяет исследования, в которых творчество разных мастеров рассматривается проблемно, в контексте диалога, в ракурсе избранной автором общей связующей идеи. Раздел открывает статья С.И. Орлова «Геометрия мифа. Цари и пророки», посвященная проблеме новых пластических интерпретаций традиционных мифологических сюжетов в искусстве XX века. Э.С. Пышновская в статье «Эрнст Барлах и Рудольф Беллинг» сопоставляет творческие пути двух великих немецких скульпторов XX столетия, исследует глубокую символическую основу и внутреннюю связь их творчества. П.Г. Черемушкин в статье «Карл Эльдт, Кай Нильсен и Герхард Хеннинг — выдающиеся представители скандинавской скульптуры первой половины XX века» исследует малоизвестную в отечественном искусствоведении пластику скандинавских стран. Статья Красносельской Н.Ю. «Тема страданий в русской и немецкой скульптуре XX века» раскрывает творческий диалог немецких скульпторов В. Лембрука, Э. Барлаха, Г. Маркса, К. Кольвиц и А.Н. Бурганова в пластическом решении тем страданий Христа и Богородицы.

Монографическую рубрику «Персоналии», открывает статья О.В. Марьяновской «Художник на все времена», посвященная творчеству российского скульптора В.Е. Цигаля. Л.Н. Доронина публикует материал о творчестве российского скульптора первой половины XX века Д.Ф. Цаплине.

Цель издания — отразить новые явления и тенденции современной художественной культуры, осветить малоизученные аспекты истории искусства России и Западной Европы. В дальнейшем планируется расширить тематический диапазон издания и включить в него филологические исследования.

И.Е. Данилова

доктор искусствоведения,
профессор
Российского Государственного Гуманитарного университета,
главный научный консультант
Государственного музея изобразительных искусств
им. А.С. Пушкина

Дорога дальняя — долгий путь

*«Всю тебя, страна родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.»*

(Ф.И. Тютчев)

*«Путь... соотнесенный с временны-
ми координатами, выступает как один из
важнейших пространственно-временных
классификаторов или как модель специали-
зации времени».*

(В.Н. Топоров)

*Вы временные жители земли!
И потому цените, люди, время»!*

(Н.М. Коржавин)

В пути, ведущем с земли — на небо, и с небес — на землю, фактор времени, как правило, не отмечен значимостью, поскольку речь идет о чуде — чуде божественного озарения или озарения научного. Значимостью наделяется сам факт отрыва от земли — будь то огненная колесница Ильи Пророка или аппарат, в котором впервые взлетел в космос Гагарин. Не фигурирует фактор времени и применительно к лестнице — движение по ней, как правило, измеряется количеством духовно или физически преодоленных ступеней и окончательно утрачивает свой временной аспект с изобретением лифтов. «Лифты обесценивают геройство покорителей лестниц.

Отныне нет никакой доблести в том, чтобы поселиться в самом поднебесье». (Г. Башляр. «Поэтика пространства» М. 2004)

При любом движении по вертикали — полете ли в космос или работе на строительных лесах высотных сооружений, гимнастических упражнениях под куполом цирка или просто подъеме по лестнице на верхний этаж многоэтажного дома — сознательно или подсознательно, в большей или меньшей степени, — возникает ощущение отрыва от земли (ср. выражение: утратить почву под ногами). Чем выше строят гимнасты лестницу из человеческих тел, тем более активно награждают их аплодисментами зрители, и не случайно момент отрыва от земли самолета (уже давно ставшего обычным средством передвижения) до сих пор маркируется своеобразной обрядностью — «Займите свои места! Застегните привязные ремни! Не курите!» И до сих пор при посадке, когда колеса находившейся в воздухе летающей машины касаются, наконец, твердой почвы, у пассажиров, испытывающих, пусть подсознательно, чувство облегчения, часто вырываются аплодисменты.

История покорения человеком небесного пространства восходит к Ветхому Завету, согласно которому Вседержитель, сотворивший Небо и Землю, не вступал в прямой контакт с людьми, отдавая «распоряжения» голосом, знаком или через своих вестников. Прямой «Разговор с Небожителем» (И.Бродский) до сих пор не состоялся. Ветхозаветные тайны миротворчества во многом остаются тайнами.

«Правда, современная наука», — пишет Б. Раушенбах, — «уже столкнулась с проблемой Большого Взрыва, после которого возникла наша Вселенная». И таким образом, можно считать, что «мир был сотворен, а не существовал вечно».

«Завести часы и выбрать начало, все таки, было делом Бога. Но если у Вселенной не было начала? Если она просто есть и все! Тогда не остается места для Создателя». (Стивен Хокинг. «Краткая история времени от большого взрыва до черных дыр» СПб. 2000)

Что касается пути земного, то его символическое истолкование связано с Новым Заветом, оно имеет четко маркированное начало — не сотворение мира, совершившееся когда-то, в незапамятные времена — но начало, начавшееся на глазах человечества и вполне «человеческим» событием — рождением Младенца. Ветхий Завет — вне-историчен или над-историчен. Новый Завет — это начало истории, ее провозглашение Иисусом: «Он жил среди нас, мы знали его», — говорили свидетели этого провозглашения.

Пауль Тиллих рассматривает смысловую оппозицию ситуаций: «Бытие и Бог» (Ветхий Завет) — и «Существование и Христос» (Новый Завет). В первом случае человеку противостоит непостижимое Бытие, являющееся прерогативой Бога. Во втором случае имеется в виду подражание Христу, духовное сосуществование с Ним.

Провозглашение Нового Завета означало начало и, как всякое начало, предполагало развитие во времени. Новозаветная история мыслилась не просто как саморазвитие, но как активное «делание» — проповедь, совершение поступков, готовность на жертвы, на смерть. Если Ветхий Завет свершался вне времени, то Новый Завет осуществлялся во времени, и, соответственно, предполагал конец. («Если было начало, не сомневайся о конце»). Конец, после которого должно наступить новое начало. Поэтому новозаветное ожидание Страшного Суда было связано не только со страхом, но также с надеждой для каждого, и для человечества в целом. А главное — с ощущением себя в потоке времени, в общем процессе исторического развития:

«...можно быть атеистом... и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом. ...Истории... не было у древних... там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве и человек умирает не на улице под забо-

ром, а у себя в истории ... Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, давкою в два яруса на земле и на небе... И вот в завал этой мраморной... безвкусицы пришел этот легкий... подчеркнуто человеческий ... и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек...»

(Б. Пастернак «Доктор Живаго»)

«Начался» не просто человек — начался путь человека в истории. «Я есмь путь» — провозгласил, согласно Евангелию, Христос. Новозаветная история разворачивалась не на небе, но на земле. Это история «пешеходная», вся земля в ней истоптана следами ног — божественных и человеческих. «Пришли в Иерусалим волхвы с Востока». «Иосиф взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет». «Иосиф взял Младенца и Матерь Его и пришел в землю Израилеву». «И пришедши, поселился в городе, называемом Назарет». «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует». «Приходит Иисус из Галилеи на Иордан». «Проходя близ моря Галилейского, Иисус...». «И ходил Иисус по всей Галилее, уча и проповедуя». «Не думайте, что я пришел нарушить закон». «И вот подошел прокаженный...». «Пришедши в дом Петров, Иисус...». «Проходя Иисус увидел человека...». «...и когда пришел Иисус...». «...когда Иисус шел оттуда...». «Когда же он пришел...». «И ходил Иисус по всем городам и селениям...». «Вышел он и пришел в свое отечество, за ним следовали ученики Его». Более того, Христос, согласно Евангелию, и по воде ходил, как по суше. При чтении Евангелий возникает впечатление, что вся земля покрыта следами ног Христа, его учеников и целых толп, ходивших за Христом, слушавших его проповеди и жаждавших исцеления.

Метафора «пути» как главной идеи христианского учения и главного постулата новозаветной истории определяет все дальнейшее ее развитие. Эта история осуществлялась на земле и хранила на себе «следы стопы Христовой», и не только Христовой. «В средневековье», — пишет Жорж Дюби, — «все

пространство испещрено переплетающимися следами передвижения людей. Странствовали все: паломники и торговцы вразнос, искатели приключений, странствующие работники и бродяги. ...Все находится в движении...»

(«Европа в Средние века. Год одна тысяча». М. 1994)

В русском фольклоре Земля жалуется Господу на тяжесть земных человеческих шагов: «Как расплечется и растужится // Мать сыра земля перед Господом: // Тяжело мне, Господи, под людьми стоять, // Тяжелей того людей держать...»

В XX веке Анна Ахматова тоскует о несбывшихся, не прозвучавших шагах — шагах, не оставивших следов: «Звук шагов, тех, которых нету...»

Новозаветная история осуществляется не только на реальной земле, но и в реальном, строго отмеренном историческом времени, оно начинается с рождением Христа и должно кончиться Страшным Судом, после которого «времени больше не будет» и наступит вечность.

«...вечность не есть длинное время, это, видите ли, отсутствие времени. Вечность это все — ...и прошлое, и настоящее, и будущее. Они лежат готовые... Об этом уже говорят и думают физики. Вечность — это когда существует все и всегда. Я передвигаюсь по временной оси... хотя эту ось не видит никто, разве что Господь Бог. Вот вся эта ось и есть вечность.»

(Б. Раушенбах)

Основная идея, новозаветной истории, определившая весь ход ее развития — это идея открытости исторического процесса, сменившая принцип цикличности, повторяемости, характерный для дохристианских и внехристианских цивилизаций. Идея «пути», имеющего определенный вектор развития, направленного от начала — к концу, когда время исчерпает себя («времени больше не будет») и после Страшного, но справедливого, Суда наступит новое начало, — «будет новая земля и новое небо». Эта стройная и во многом привлекательная доктрина породила, как извест-

но, множество утопических концепций осуществления на земле социальной справедливости.

«Весь мир насилья мы разрушим // До основания
(Страшный Суд!), а затем // Мы наш, мы новый
мир построим // Кто был ничем, тот станет всем.»
(Рай!)

«Вперед — к сияющим вершинам коммунизма!»

(Примечательно не только сходство общей концепции исторического пути, но также речевое сходство).

Новозаветная модель работала на протяжении 2000 лет, продолжает работать и по сей день. По сей день мир стоит перед угрозой ядерной, экологической, космической катастрофы, которую общими усилиями стремится избежать. До сих пор мир находится в состоянии ожидания и готовности. Ожидание и готовность — («обетование и упование») — важнейшие доминанты мировидения человека, начиная с эпохи Средневековья. Ждали ежечасно, находясь в состоянии повышенного душевного напряжения.: «О дне же том и часе никто не знает... потому и вы будьте готовы» (Матфей).

Жизнь каждого «новозаветного» человека также мыслилась как «путь», который он проходит от рождения до смерти и за который должен был держать ответ на последнем Страшном суде. На этом новозаветная тема пути во всех аспектах ее понимания — как жизненного «пути», нравственного «пути», как «пути» исторического развития — завершается и наступает конец, эпилог. Об эпилоге, в сущности, ничего не известно — ни обладавшему богатой фантазией автору «Апокалипсиса», ни современным физикам, которые, по словам Б. Раушенбаха, только «начинают об этом задумываться»...

«Начинают задумываться» не только современные физики, но и современные писатели. Герои романа Грэма Грина «Последнее слово» считают, что должно наступить всеобщее благополучие — мир без войн, без границ, без

революций — и без Евангелия. Все Евангелия уже уничтожены, остался единственный экземпляр, который хранит и читает единственный больной старик. К нему приходит Генерал, дружелюбно беседует с ним и сообщает, что вынужден его убить и уничтожить Евангелие. Старик не протестует. В последнюю секунду, когда уже раздается выстрел, у Генерала возникает сомнение: а что, если то, во что верил старик — правда?...

Евангельским прообразом «пути», «прожитого» до конца — жизненного пути — служит «житие» Иисуса в его не божественной, но человеческой ипостаси — как «биография» сына Марии и приемного сына Иосифа. Житие, представлявшее собой «путь» не только в метафорическом значении этого слова, но и в прямом, его значении — «путь», «прожитый» на земле, вплоть до самых последних его часов, оказавшихся физически непосильными даже для Христа, упавшего под тяжестью креста, который он сам вынужден был нести во время пути на Голгофу. Средневековые «жития» праведников строились, также в жанре пути («хождения»). При этом в них часто просвечивали узнаваемые ссылки на евангельское «житие» Христа.

В начале «Жития» Сергия Радонежского, составленного «премудрейшим» Елифанием спустя двадцать шесть лет после кончины Сергия, говорится: «...не допустил Бог, чтобы такой младенец, который должен был воссиять, родился от неправедных родителей. Но сначала создал Бог и предуготовил таких праведных родителей его и потом от них произвел своего угодника». Следует рассказ о чуде, ознаменовавшем рождение Сергия. Когда мать его (имя которой было Мария) молилась в храме, младенец «...начал кричать в ее утробе, так что многие ужаснулись от этого ... преславного чуда» (так же, как «ужаснулась» Мария при первых пророческих словах архангела Гавриила). Будущий святой в юном возрасте уходит в монастырь, принимает пострижение, затем, покидает обитель, уходит в «пустынь», где его искушает дьявол. Это очевидная цитата из евангельской истории Христа. Преодолев все искушения, Сергий создает монастырь, куда к нему приходят один за дру-

гим двенадцать учеников (двенадцать апостолов!). Это сакральное евангельское число тщательно соблюдается — если кто-то из «апостолов» умирает или уходит из монастыря, принимают нового. Когда в обители обнаружилась нехватка пищи, по молитве Сергия неожиданно появилась телега с продовольствием, присланная кем-то из богатых доброхотов. «Так же в древности», — пишет автор Жития, — «некогда в пустыне Бог манну послал израильтянам...». И добавляет: «...нерукотворной, поистине, казалась ниспосланная пища». Примеров таких очевидных совпадений с Евангелием в сочиненном Елифанием «Житии» Сергия достаточно. Некоторые из них по-видимому, являются результатом сознательного подражания Христу самого Сергия, другие, возможно, принадлежат автору «Жития».

Аналогичные «цитаты» из евангельского «жития» Иисуса часто встречаются и в других памятниках житийного жанра. Так «Житие» Франциска Ассизского (XIII век) начинается словами: «Господин наш, святой Франциск, в начале существования Ордена своего, избрал двенадцать товарищей, так же, как Христос двенадцать апостолов. Из этих двенадцати апостолов один удавился — то был Иуда; равно и один из двенадцати товарищей святого Франциска повесился... то был брат Иоанн... сам надевший себе веревку на шею.» В житии говорится, что Святой Франциск, подражая Христу, удалился на пустынный остров и «... постился сорок дней и сорок ночей, не вкушая никакой телесной пищи». («Цветочки» святого Франциска Ассизского).

Согласно «Житию», Сергей Радонежский не только сам без усталости ходил по Руси, создавая новые обители, монастыри и храмы, он благословлял своих последователей на пешее хождение далеко на север земли русской для основания там православных церквей и монастырей. «Хождения» обычно длились месяцами, а то и годами — ходили не только по своей земле, ходили и в чужие, дальние страны. И хотя такие путешествия были не всегда пешими, они неизменно назывались «хождениями».

«Аз, грешный Стефан из Великого Новгорода с своими друзы осмью приидох в Царьград поклонитися святым местом и целовати телеса святых... В неделю

Страстную приидохом в град идохом к святей Софеи...
А в Царьград аки в дубраву велику внити без добра
вожа не возможно ходити... Опосле проидохом к
Иерусалиму.»

(«Хождение» Стефана Новгородца».
Памятники литературы Древней Руси
XIV — середины XV веков. М. 1981).

Профессиональными ходоками по святым местам были в России «калики перехожие». Первое упоминание о них встречается в русской летописи 1163 года: «Ходиша из Великого Нова — города от Святой Софии 40 муж калицы ко граду Иерусалиму ко гробу Господню».

И более поздний фольклорный текст:

«А идтить нам, братцы, дорога не ближняя —
Идти будет ко городу Иерусалиму,
Святой святыне помолитися,
Господню гробу приложитися,

Во Ердань — реке искупатися,
Нетленную ризой утеретися,
Идти селами и деревнями,
Городами теми да пригородками.

(«Сорок калик с каликою»).

В средневековой Руси это были «хождения». В средневековой Европе — «Крестовые походы», включая трагически окончившийся крестовый поход детей 1212 года.

Зрительным воплощением жизненного пути можно считать житийные иконы, в которых представлены самые значимые эпизоды жизни святого — его жизненное «делание». Как правило, иконописная биография начинается с рождения святого, иногда даже раньше — с пророческого видения будущей матери. В русской житийной иконе митрополита Петра (конец XV века) в первом клейме представлено

провидческое сновидение матери будущего святого, увидевшей во сне, что она держит на руках Агнца божьего.

Примечательная иконографическая деталь: в житийной иконе митрополита Алексея, по всей видимости, парной к иконе митрополита Петра, в первом клейме, без всякого божественного предвестия, изображено рождение будущего святого. Однако иконографически, оно точно воспроизводит традиционную в иконописи иконографию «Рождества Христова» — изобразительная цитата из Евангелия.

В житийной иконе митрополита Петра традиционно изображаются важнейшие события его духовной и «светской» деятельности. Завершается это иконописное жизнеописание явлением Петру ангела, возвестившего его близкую кончину; изображаются его похороны и чудеса исцеления на его гробнице. Представлен весь жизненный путь митрополита в наиболее значимых его деяниях, поскольку, согласно средневековым представлениям, когда человек отправляется на тот свет, «...все дела его идут вослед ему».

По этой иконографической схеме, с неизбежными биографическими вариантами, обычно строились все житийные иконы. В сущности, житийная икона, помимо ее ритуальной, моленной функции, выполняла функцию поучительного «чтения» для не владевших грамотой. Хотя клейма житийных икон обычно сопровождалась краткими цитатами из «Жития» изображенного святого, в Средние века, особенно на Руси, неграмотных было великое множество, даже в среде монастырской братии. Да кто и учился грамоте, скоро забывал ее по ненадобности.

Пристав: Умеешь ли ты читать?

Варлаам: Смолоду знал, да разучился.

Пристав: А ты?

Мисаил: Не умудрил Господь.

Пушкин. «Борис Годунов». Сцена в корчме.

Бернар Клервосский (XII век) с неодобрением пишет об обилии изобразительных мотивов в живописном и скульптурном декоре храмов, считая, что они таят в себе опасность светских «соблазнов»: «Столь велика..., столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди

предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь»

В русском фольклоре тема «пути» связана, главным образом, с проводами в дальний путь, как правило, грозивший опасностями: «Сохрани и помилуй // При пути при дороге // При темной при ночи! // От бегучего от зверя, // От ползучего от змея, // При пути его при дороге, // Сохрани его Господь Бог!»

И, особенно, с проводами в еще более далекий путь — отбывтием на «тот свет»: «Куда снарядилась, куда сокрушилась? ... Во котору путь — тропу, широку дороженьку?» (традиционный плач по покойнику).

Путь на «тот свет» был трудным. Народной фантазии он представлялся в образах вполне земных. Находился «тот свет» «...на высокой горушке, за темными лесами за дремучими», где «...буйны ветры не провевают», «...нет проезду туда на ступистых лошадушках, нет проходу во темных лесах дремучих». В этот трудный путь — до самой «Забить реки», провожал усопшего (во всяком случае — благочестивого усопшего) либо Святой Никла («быстрый помощник»), либо Архангел Михаил.

«Эпос это дорожная повесть народов, снявшихся с места, ищущих свой дом или устремившихся прочь от дома».

(А.Синявский)

Средневековый человек постоянно смотрел на Небо, ожидая вести, знака, — чаще недоброго — предвестия беды, «конца света» — «светопрествления». Кажется, на Небо он смотрел чаще, чем на Землю. И чаще со страхом, чем с надеждой. Именно на Небе старался он прочесть будущее — не столько свое собственное, сколько будущее «Мира Сего». Землю средневековый человек знал на ощупь, истоптал ее собственными подошвами. Неба он боялся. Тем более, что все, что происходило на Небесах, требовало разгадки, истолкования.

В самом конце средневековья, уже на грани эпохи Возрождения (в 1392 году), Сакетти пишет о своем предчувствии «Конца Света», однако, при

этом глядя уже не вверх, на Небо, но вниз, на Землю: «Чем больше я оглядываюсь назад и пристально наблюдаю за землей и притом хочу заглянуть вперед, [тем больше], кажется, понимаю, что мир приблизился к своему концу; я боюсь, что тот, кто должен протрубить, уже взял трубу в руку и собирает куски [плоти] воедино, дабы каждая душа предстала в своей телесной оболочке. Трудно сказать, чего здесь больше — еще средневекового страха или уже ренессансной иронии.

В эпоху Возрождения средневековые представление о земной жизни, как о временном преддверии жизни вечной, вытесняются жадным стремлением максимально использовать краткий отрезок отпущенного человеку земного пути. «Помни, как текучие реки уносят воды к морю и никогда не возвращаются вспять, так часы уносят с собою дни, дни — годы, а годы — молодость, за которой нас ждет два равно жалких конца; либо смерть, либо дряхлая старость... Употребляй же текущее время так, чтобы в старости не корить себя за молодость, прожитую зазря... будет поздно наверстать то, чего нельзя наверстать» (Бокаччо). Ни о пути «на тот свет», ни о жизни потусторонней люди эпохи Возрождения особенно не задумывались, разве что — о посмертной земной славе.

На Небо человек Возрождения смотрел редко, а если и смотрел, то скорее с иронией, чем с благоговением. «Ежели поглядеть на наш мир с высоты небес, как смотрит, по рассказам поэтов, Юпитер...», — пишет вернувшийся из Италии Эразм Роттердамский в своей «Похвале глупости».

Людей Возрождения гораздо больше интересовала Земля, ее дороги, открывавшие неограниченные возможности овладения земными просторами. О дорогах много размышляет Альберти, об их разнообразном назначении, их благоустроенности, и, главное, — о том, какие «виды», городские и природные, открываются взору идущего по дороге. Он отдает предпочтение дорогам, проложенным по высокой насыпи или по открытому пространству, среди полей. На такой дороге путники «...в значительной степени будут отвлечены приятностью вида ... от тягости странствия». Дорога,

— говорит Альберти, — должна быть удобной, широкой, по возможности — двойной, когда «...посредине поставлен ряд камней, чтобы по одной стороне шли туда, по другой оттуда во избежание столкновения спешащих». Дорога должна быть с «...обширнейшим кругозором». «Как хорошо будет, когда при прогулке на каждом шагу постепенно будут открываться все новые стороны...» Для Альберти дорога — не благочестивого «хождения», но, скорее, для поучительного развлечения. Часто дороги «усеяны множеством памятников... глядя на следы минувших времен путник будет припоминать подвиги величайших мужей». Превосходным будет украшением, пишет Альберти: «...если путникам... представится случай завести разговор... Общительный друг... в дороге заменяет повозку...» Иными словами, дорога, по Альберти, это открытие нового — новых впечатлений, новых горизонтов, новых спутников.

«Луга, леса в вечерней тишине,
Ручей, едва журчащий на просторе,
Иль тот, что в разрушительном напоре
Шумит, катясь по горной крутизне;
Громады скал в лазурной вышине,
Согласные в своем нестройном хоре...»

(Луиз де Камозэнс)

«Гладь сонных вод, кристальных волн каскады
Древа, цветы и травы всех пород.
Луга, холмы леса, полны прохлады,
Здесь светлый дол, а там тенистый грот...»

(Торкватто Тассо)

Средневековая композиционно-смысловая схема, построенная по восходящей, рассчитанная не столько на глаз смотрящего, сколько на его духовное восприятие («Арки, гордо поднявшись кверху, витают... прямо в воздухе», — пишет Прокопий Кесарийский) вытесняется в эпоху Возрождения схемой горизонтальной, построенной по принципу: отсюда (от зрителя изображенного, а также зрителя реального) — туда, вглубь композиции; от условно (и реально) смотрящего — на объект смотрения, на то, что путник

видит или может увидеть, проходя по дороге, оглядываясь по сторонам или вглядываясь в даль.

В пору Возрождения, как и в Средневековье, пространство продолжало измеряться «шириною шага» (И. Бродский) — шага человеческого или шага лошади. Но к концу XVI столетия, с открытиями Коперника, возникают другие — космические масштабы, другие измерения пространства и времени. Не только в небесах, но и на земле. Среди художников вероятно, одним из первых ощутил эту новую систему величин Микеланджело: «О темень бытия! // Куда, к чему ведешь ты, колея?» ... «Верни, земля, следы моим стопам, чтоб встать траве, примятой мной сурово...». Земные масштабы — колея дороги, следы земной стопы — померкли, обесценились перед раскрывающимися иными масштабами: «Что впереди ни выразить, ни знать: // Кончина мира или благодать?» (Микеланджело).

Мотив нежелания видеть человеческие следы на Земле встречается у Петрарки:

«Задумчивый, медлительный шагаю

Пустынными полями одиноко,

В песок внимательно вперяя око,

След человека встретить избегаю...»

Возможно, микеланджеловская строка об «исчезновении следов» навеяна этим стихотворением Петрарки, к поэзии которого Микеланджело обращался неоднократно.

С конца XVI столетия внимание снова привлечено к Небу — но уже не к Небу трансцендентному, не к небу евангельскому и не к иронически вытеснившему его Небу «античному», — но к внезапно открывшемуся небу «астрономическому». — Наступила пора — не описывать Небо, с которого «смотрит, по словам поэтов, Юпитер», но «...исследовать кружения планет // архитектуру мира, неба своды» (Дю Белле).

Грань XVI и XVII веков — один из самых напряженных, самых драматичных периодов в европейском мировидении и европейском искусстве. Особенно в итальянском. Композиционный миро-

порядок, еще сохранявшийся, при всем его сюжетном и смысловом драматизме, в творчестве Микеланджело, даже в его позднем «Страшном Суде», рушится в смятенном искусстве Тинторетто. В «Похищении тела Св. Марка» человеческие фигуры одни врываются в пространство картины, падая на ходу, другие, в ужасе из картины убегают. Мечутся не только персонажи, мечется и само пространство, в стремительной перспективе мчащееся в глубину и, одновременно, выталкивающее из картины фигуры главных персонажей переднего плана. Четко выделенная, выложенная светлыми плитками, средняя линия пола воспринимается и уходящей вдаль, и одновременно рвущейся навстречу зрителю. В этом полотне Тинторетто, законченном в 1566 году, глубина, даль являет собой главную образную составляющую. Эта картина — про пустоту земного пространства и про пустоту неба, затянутого грозными тучами. В его «Тайной вечери» 1581 года действие уже втиснуто в тесный, трехуровневый интерьер; от образной выразительности плоскости пустого пола остается лишь небольшой фрагмент на переднем плане, да несколько ступенек лестницы, а вместо грозных темных туч — едва освещенный потолок низкой комнаты, в которой разворачивается бурная драма «Тайной вечери». Наконец, в картине на тот же сюжет, законченной в 1594 году, пустого пространства вообще нет. Все заполнено мечущимися фигурами, а под потолком так же мечутся взволнованные ангелы.

Композиционно-смысловое смятение охватывает все итальянское искусство рубежа XVI и XVII столетий. В картинах Караваджо поражает «искусительность» переднего плана и композиционная боязнь глубины. Словно какая — то непреодолимая сила выталкивает персонажи на самый край, в неструктурированное пространство внекартинной реальности, которое их пугает (как «Юношу, укушенного ящерицей»), или притягивает (как «Юношу с корзиной цветов»), от которого они пытаются заслониться, обернувшись спиной, (как ангел в «Отдыхе на пути в Египет») и в которое падают, ударившись головой о нижний край полотна (как

герой картины «Обращение Савла»). Барочное искусство XVII века, особенно итальянское, вне зависимости от сюжета, драматического или триумфального, на глубинном уровне — это, как правило, композиционная катастрофа, обвал.

И не только композиционный обвал, композиционный, но часто и обвал сюжетный — как в росписях «Залы гигантов» в Палаццо дель Те в Мантуе, выполненных Джулио Романо, где под рухнувшими скалами, отчаянно сопротивляясь, гибнут люди. Роспись выполнена еще в 30-е годы XVI века, но воспринимается как предвидение «барочной катастрофы». Так же, как провидческие строки Микеланджело: *«Небо... смежило взор, разверзло зев земли, шатнуло горы, всколыхнуло море»*.

Астрономические открытия изменили всю картину мироздания. И земля и небо потеряли свою недвижимую значимость и устойчивость; человек — определенность своего положения между землей и небесами. «Человек... очевидно, заблудился, потерял свое истинное место и не может его найти. Он тщетно ищет его повсюду, в тревоге, окруженный непроницаемой тьмой» (Паскаль). И главное — Земля и Небо, так много говорившие человеку, и так о многом с ним говорившие, теперь отчужденно молчат — «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств» (Паскаль). Все в мире потеряло устойчивость, все меняется с возрастающей быстротой: «... мчится в беге лет // К концу наш век в однообразной смене, // Безумный зверь, преследующий тени, // Крушение солнц, мелькание планет...» (Луис да Гонгора). «Где тот ум, что нам помочь бы мог в беде: // Распалось все, ни в чем порядка нет...» (Джон Дон) .

Неожиданный иронический отголосок споров вокруг астрономических открытий, всколыхнувших XVII столетие, прозвучал столетие спустя в сочинении Ломоносова «Явление Венеры на солнце, наблюдаемое в Санкт-Петербургской императорской академии наук мая 26 дня 1761 года». «Происходит», — пишет Ломоносов, — «спор о движении и стоянии Земли. Богословы западных церквей ... хотят доказать, что Земля стоит... суеверие держало астрономическую Землю в своих челюстях, не давая ей двигаться, хотя она свое дело и Божье повеление всегда исполняла. Между тем астрономы принуждены были выдумывать для изъяс-

нения небесных явлений глупые... пути планетам... Жаль, что тогда не было таких остроумных поваров, как следующий:

Случились вместе два астронома в пиру,
И спорили весьма между собой в жару.
Один твердил: Земля, вертясь, вокруг солнца ходит,
Другой-что Солнце все с собой планеты водит.
Один Коперник был, другой слыл Птолемей.
Тут повар все решил усмешкою своею.
Хозяин спрашивал—Ты звезд течение знаешь?
Скажи, как ты о том сомнение рассуждаешь?
Он дал такой ответ: Что в том Коперник прав,
Я правду докажу, на солнце не бывав.
Кто видел простака из поваров такого,
Который бы вертел очаг кругом жаркого?

...

Некоторые спрашивают ежели-де на планетах есть живущие нам подобные люди, то какой они веры?
Проповедано ли им евангелие?Ежели кто про то знать или их обратить хочет, то пусть ...туда пойдет.
А как свою проповедь окончит, то пусть поедет для того же и на Венеру.»

Любопытно сравнить эти насмешливо дерзкие слова россиянина Ломоносова с полными благоговения словами француза Дидро, произнесенными два года спустя и по аналогичному поводу: *«Как же должны мы содрогаться, представляя себе существо, создавшее всю эту огромную систему, наполняющее ее, видящее нас, слышащее нас, окружающее нас, прикасающееся к нам.»* (Салон, 1763 г.).

Европейское искусство XVII столетия — это искусство после астрономической катастрофы, искусство, растерявшее устоявшиеся представления о ценностном, смысловом различии верха — и низа; объема — и пространства, телесности — и духовности. Поистине, это искусство «барочное», что в переводе на русский язык означает — «странное».

Настолько «странное», что порой ставило в тупик зрителей. Заказчики Рубенса не раз жаловались на непонятность его картин и ему приходилось давать объяснение сюжетов, чтобы избежать неверной их расшифровки. В письмах он жаловался, что зрители принимают «Аллегорию города Лиона» — за Богиню Кибелу, а «Часы рождения королевы» — за амуров; хотя нет ничего проще, как догадаться, что Скорбная женщина в траурной одежде — это «Несчастливая Европа». Правда, в другой его картине такая же женщина изображала «Общественное горе».

«Барокко было в европейском искусстве полосой, когда привычки ломались через колено, когда нарушались равновесие и целостность стилей, когда очевидное представлялось недостоверным, когда высокая аллегория соседствовала с площадной сценой...»

(И. Роднянская. Н.М.2001 № 3)

«В искусстве барокко мир предстает лишенным устойчивости, дисгармоничным, находящимся в состоянии беспрестанных перемен, закономерность которых непостижима в силу их иррациональности», — пишет В. Бахмутский. Исключение составляют лишь некоторые полотна Пуссена и Веласкеса, устоявшие в атмосфере всеобщей смятенности, вызванной «небесным землетрясением». Устоявшие — но какой ценой?

Гениальное полотно Веласкеса «Менины» производит впечатление внезапного стоп-кадра. Все остановилось, замерло в незавершенных движениях, и художник с кистью в руке, готовый нанести мазок, да так и не успевший его нанести; и мужчина на заднем плане, отодвинувший рукой портьеру, чтобы войти, но так и не вошедший; и обе придворные дамы, — левая, порывисто протянувшая руки к маленькой принцессе, но так и не успевшая ее коснуться, правая, начавшая делать реверанс, но так и не успевшая его сделать, и сама принцесса, в несколько неуверенной позе вопросительно смотрящая на родителей — так ли, правильно ли она себя держит? И даже шаловливый мальчик паж, попытавшийся украдкой толкнуть ногой лежащего на переднем плане большого пса,

но, по-видимому, так и не успевший его коснуться, поскольку пес никак не прореагировал.

Искусство барокко — это, условно говоря, взгляд снизу вверх — взволнованная, порой испуганная оглядка на развергшиеся над головой Небеса. По иному пережило «астрономическую катастрофу» искусство так называемого Северного Возрождения, и в первую очередь, творчество его главного художника — нидерландского современника Микеланджело — Питера Брейгеля Старшего. Его картины — взгляд не снизу вверх, как у итальянцев, но сверху-вниз, с «астрономических» небес, откуда сорвался барахтающийся в море Икар, и откуда бестолково мечущиеся фигурки людей кажутся растревоженными муравьями.

«Брейгель «смотрел на арену человеческой жизни как бы с дозорной башни... наблюдая кишашую муравьиную жизнь людей».

(О. Бенеш)

Оттуда же, сверху увидел Брейгель и поражающую своей торжествующей бессмысленностью «Страну лентяев», и столь же бессмысленную, заранее обреченную попытку возведения Вавилонской башни, которая стала рушиться уже с самого начала строительства. Но Брейгель со своей «высотной позиции» увидел и другое — увидел пахаря, идущего за плугом, старательно прокладывающего борозды — «земные колеи». (Неожиданная, несомненно случайная, но тем более значимая переключка с темой исчезающей колеи у Микеланджело). И главное — Брейгель увидел широко раскрывающиеся, разворачивающиеся земные дали, сулящие безграничные возможности земных путей.

Но оттуда же, сверху, за год до смерти, Брейгель увидел процессию обреченных на гибель слепцов. Брейгель изобразил эту трагическую ситуацию задолго до того, как о ней написал Паскаль: «Представьте себе цепочку людей в кандалах, все они пригово-

рены к смерти, и каждый день кого-то казнят... Вот образ удела человеческого».

Заявленная Брейгелем тема «Слепых» получила подробное развитие и перетолкование в творчестве Рембрандта. Он создает целую графическую серию, посвященную истории Товита, ослепленного по воле Господа Бога и, по Его же воле, прозревшего.

Из текста «Книги Товита», написанной от первого лица, не вполне ясно, за что покарал его Господь, причем, весьма необычным способом: однажды, когда он сидел с открытыми глазами, воробьи «...испустили теплое на глаза его, и сделались на глазах бельма». Следует история сына Товита — Товия, который с помощью ангела, совершает ряд богоугодных поступков и добивается исцеления — «прозрения» — отца.

Тема «Слепых» претворяется в искусстве Рембрандта в тему избавившихся от слепоты, прозревших. Прозревших не только физически, как в истории Товита, но и духовно, как Ассур, которому Эсфирь раскрывает правду, заставляет его прозреть. Духовное прозрение — и как зримое воплощение его — тема «пути». Не «пути» ухода, но пути возвращения — возвращения в дом свой — в дом своего внутреннего «Я». Этому посвящено не только «Возвращение блудного сына», но, в сущности, все творчество Рембрандта.

И не одного Рембрандта — искусства Голландии XVII века, открывшего для себя образ человека наедине с самим собой, в замкнутом пространстве своей комнаты (зримого аналога пространства своей души?), человека, погруженного в раздумье (в размышление о своем «жизненном пути»?).

Особенно часто обращался к этому сюжету Вермеер. Это и его «Девушка с письмом», задумчиво стоящая у открытого окна (1657 год), и «Служанка», задумчиво следящая за струей льющегося из кувшина молока (1658 год), и снова «Женщина с письмом» (1663 год), и «Женщина, взвешивающая жемчуг». Вермеера, по-видимому, особенно привлекало состояние одинокой задумчивости или задумчиво-

го одиночества. Этот мотив, по-разному интерпретированный, часто возникает в голландской живописи XVII столетия.

Молчащее пространство комнаты особенно выразительно в картине Питера Янсена Элинга, изображающей сидящую женщину, погруженную в чтение. Тишина и пустота комнаты кажется особенно впечатляющей из-за того, что фигура читающей отодвинута на второй план, подчеркивая пустоту ведущих вглубь половиц, по которым бесшумно, словно крадучись, «ступают» сброшенные с ног домашние туфли.

Еще более выразительно молчащее пространство в картине Эмануэля де Витте «Интерьер с женщиной у клавишин», где представлены три, уходящие в перспективу комнаты со странно выделяющимися на темном полу светлыми половицами, неравномерный ритм которых привлекает внимание своей неоправданной случайностью. Пустоту комнат не нарушают, скорее подчеркивают, две женские фигуры. В первой комнате спиной к зрителю сидит за клавишами женщина. В зеркале над клавишами, отражается не лицо, но лишь верхняя часть ее нарядного белого чепца. В глубине последней, третьей комнаты виднеется еще одна сидящая женская фигура, в таком же белом чепце, она обращена лицом к зрителю и смотрится как отражение в далеком зеркале женской фигуры переднего плана. Настораживающую странность этой «игры в замороженное пространство» усиливают торжественно повторяющиеся вертикали тяжело свисающих темно-красных занавесей и такая же тяжелая, темно-красная рама пустого зеркала над клавишами. Про что эта, на первый взгляд, бытовая картина? Просто ли это «...голландской кисти пестрый сор»?

В голландском искусстве, и прежде всего, в искусстве Рембрандта, раскрываются не только глубины человеческих душ, но и далекие, точнее, широко простирающиеся виды на природу. Если в искусстве средневековом пространство вздмалось вверх, если искусство Возрождения стремилось прорвать глазом про-

странство вглубь, то искусство XVII века окидывало взглядом пространство вширь, как бы следуя за ним по линии горизонта.

«Принимая небольшое отступление от истины за самую истину» (Лихтенберг), можно было бы сказать, что «странное», внутренне драматичное искусство барокко, в разных аспектах его осуществления, открыло трагическую, по сей день волнующую человечество, тему судьбы земного мироустройства.

Живем над пламенем вселенским
На тонкой корочке живем.
Гордимся прочностью железной,
А между тем, в любой из дней
Как детский мячик, в черной бездне,
Летит земля и мы на ней.

(Коржавин)

Скрипят небесные стропила,
Вселенский дом грозит упасть.

(Вениамин Блаженный)

Что касается голландского искусства XVII века, и прежде всего, искусства Рембрандта, то в нем получила развитие открытая еще средневековьем, не менее, если не более важная тема — тема жизненного пути человека, его «дороги жизни».

«В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев, нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас
Нас быстро годы почтовые
С корчмы доносят до корчмы,
И снами теми почтовые
Прогоны жизни платим мы.»

(Баратынский)

О человечества безмерность,
Былые дни, благой Отец,
И верных доблестная верность!
Путь, обретенный, наконец!»

(Поль Верлен)

В последнее десятилетие XVII века центр художественной жизни из Италии и Голландии перемещается во Францию. Именно во Франции, казалось бы, внезапно разгорается бурная дискуссия о «пути» дальнейшего развития культуры, и прежде всего, литературы и изобразительного искусства. Вспыхивает так называемый «спор о древних и новых». Внезапность этого спора — кажущаяся. «Прежде чем появится тот или иной яркий культурный феномен, должно возникнуть «силовое поле» новой культуры». (В. Бахмутский. «На рубеже двух веков» «Спор о древних и новых» М. 1985).

На переломе от XVII к XVIII столетию возникло «силовое поле новой культуры». В очередной раз настало время выбора исторического пути. На протяжении, по крайней мере, трех протекших столетий античность продолжала восприниматься как высокий, достойный подражания образец. Сигналом к началу спора послужило чтение поэмы Шарля Перро во Французской Академии в январе 1687 года. Поэма называлась «Век Людовика Великого» — век, который, по утверждению автора поэмы, ни в чем не уступает векам «великой» античности, и даже превосходит их. Чтение поэмы вызвало бурную реакцию. В сущности, речь шла о новом, современном «пути» развития искусства и о переоценке античного наследия. «Твердили в старину: божественный Платон! // Но, право, нам теперь довольно скучен он...» Торжественная декламация с академической кафедры вызвала у одной части аудитории восторг, у другой негодование. «Это позор для Академии!», — крикнул находившийся в зале Буало. Но большинство слушало с интересом и одобрением:

Отныне на земле и в небе есть едва ль
Недостижимая для наших взоров даль,
И наши во сто крат умножились познания
Предела больше им не ставят расстоянья.
Мы зрительной трубой безвестности покров
Сорвали с сонма солнц и тысячи миров.

По сути дела, речь шла не только об отношении к культуре древних, но и об оценке своей собственной, современной, культуры — иными словами, о самооценке. Особую остроту приобрела критика античности, когда Перро обратился к искусству изобразительному:
«Скажи нам, Живопись, влюбленная в природу,
Не мифам вековым, а истине в угоду,
Ужель столь даровит художник всякий был,
Что в древности седой божественным прослыл
И часто ли тогда шедевры создавали,
О коих нынче нам все уши прожужжали?»

Перро подвергал критике не только искусство античности, он осмелился поднять руку на «Великого» Рафаэля, который, по его словам, как и другие художники эпохи Возрождения, «...не умел свет и тень в картине сочетать» и не принимал в расчет «...завесы воздуха». Перро смело противопоставлял Рафаэлю современное искусство Лебрена:

Недаром наш Лебрен, чьи чудные картины
Избегнут тления и времени патины
И наших правнуков все будут изумлять,
Так строго сей закон умеет соблюдать.

Против Перро выступил в печати Буало, обвинивший своего противника в элементарной неграмотности. «Древних» решительно поддержал Лафонтен: «...те, кто к древним взор не хочет возвести, // Ища других путей, сбивается с пути». Менее агрессивную позицию занимал Франсуа Фенелон. Он утверждал, что изучать «древних» необходимо, но не для того, чтобы следовать им, а чтобы их превзойти. Более того, «...если вам когда-нибудь удастся превзойти древних», — пишет он в «Письме о занятиях Французской Академии», — «то этой честью вы будете обязаны им самим». Соперничество «новых» с «древними» будет, с его точки зрения, опасным, если оно перейдет «...в пренебрежение к ним и нежелание изучать их» (1714 год).

Отголоски «спора древних и новых» продолжают звучать вплоть до 60-х годов XVIII столетия. «Если Гомер сильнее Вергилия, Вергилий умнее и благозвучнее Тассо, Тассо интереснее и разнообразнее Вольтера, разве я откажу в должном почтении последнему? Завистники своих современников, долго ли вы будете стараться унижить их своими вечными сравнениями с древними? Разве это не странный способ судить, оценивая древних только с их хороших сторон, как вы делаете, и закрывая глаза на их недостатки, и, напротив того, иметь открытые глаза на одни лишь недостатки современников, упорно закрывая глаза на их красоты? Разве для того, чтобы хвалить тех, кто доставляет вам удовольствие, вы должны ждать, чтобы их больше не было на свете? На что им похвалы, которые они не смогут услышать?» (Дидро, «Салоны»).

Первым, поистине знаковым произведением искусства нового, XVIII столетия можно считать картину Ватто «Паломничество на остров Цитера» (1717). По-античному звучит в ней только название острова — «Цитера» — остров богини любви. Все остальное — современность. На фоне естественного, «современного» лесного пейзажа, одетые по-современному дамы и кавалеры отправляются на увеселительную прогулку на парусной лодке.

К вопросу о «естественности и «современности» пейзажа в картине Ватто. Ровно сто лет спустя, один русский офицер увидел с борта корабля изображенный у Ватто остров. «Вот и каменистый берег Черига, в древности Цитера, похожий более на скалу. Не знаю, что внутри хорошего на этом острове, а наружность не пленительна. Какой причудливый вкус был у Венеры выбрать такое ужасное место для трона любви». (Фамилия офицера Панафидин. Вряд ли ему приходилось видеть картину Ватто).

Про что эта картина? Художник задумал ее как конкурсное произведение, рассчитывая получить звание академика. Однако академическое жюри, по-видимому, оказалось в затруднении, поскольку ничего «академического» обнаружить в картине не удалось. Художнику предложили изменить ее название на более общее — «Галантное празднество». Ватто вынужден был согласиться, хотя, возможно, это несколько снижало значение присуж-

денного ему звания, в котором после традиционного «Академик» было добавлено «Галантных Празднеств».

В результате этого академического самоуправства картина Ватто, в сущности, потеряла авторское название.

Ее стали называть то «Отплытием», то «Посадкой» или даже — «Погрузкой». Первоначальное название — «Паломничество» было, как считают, подсказано Ватто одной из реплик в популярной в те годы в Париже пьесе. Именно его можно считать наиболее адекватным сюжету картины. В этом авторском названии звучит неожиданная (случайная?) переключка с темой средневекового «поломничества» или по-русски — «хождения».

Согласно интерпретации Родена, в картине Ватто изображена одна и та же пара пилигримов (на что указывает посох в руках у кавалера) представленная на разных стадиях отправления в путь. Показательно, что Роден, рассуждая о картине Ватто, вспоминает, пусть по контрасту, средневековый, иконописный прием изображения событий, развивающихся во времени.

В сущности, картина «Поломничество на остров Цитера» открывала тему «пути» как одну из главных, если не главную, в искусстве XVIII столетия. Ватто изобразил отправление в путь не только как перемещение в пространстве и времени, но также — как многообразие (или смену) душевных (пусть игровых) переживаний самой ситуации нахождения в пути: колебания, согласие на поездку, робость, настойчивость, кокетство, развязность, решительность. Пусть это еще не «жизненный путь», но это — уже развивающаяся во времени «жизнь человеческой души» (не «остановись мгновенье», но «сменись мгновенье») — своеобразное проигрывание, предвестие темы «жизненного пути».

Волею исторических судеб (или неосознанного исторического предвидения?) сентиментальное «Поломничество» Ватто полвека спустя неожиданно отозвалась в программном сочинении Стерна «Сентиментальное путешествие» (1762), в котором автор не столько перемещается в пространстве в поисках новых зрительных впечатлений, сколько знакомится с самыми разными людьми

— от светских дам до бродяг и нищих, «коллекционируя» вызванные этими случайными контактами свои собственные душевные состояния. Размышляя над тем, что заставляет людей отправляться в путешествие, Стерн создает подробную классификацию путешественников: праздные, любопытные, вруны, гордые, тщеславные, страдающие сплином, путешествующие по необходимости и приходит к выводу, что «настоящие путешественники» разъезжают по миру без всякой необходимости, лишь «в погоне за знаниями и совершенствами». «Я хотел бы», — пишет Стерн, — «увидеть наготу их сердец, сквозь различные покровы одежд, климата и религии высмотреть, что в них есть хорошего, дабы по такому примеру образовать свое собственное сердце».

Отдавая себе отчет в спорности сопоставления двух столь различных произведений как «галантная» картина Ватто и серьезное, проблемное сочинение (по сути дела — трактат) Стерна, следует в оправдание сказать, что их объединяет само отношение к пути не столько как к перемещению, сколько как к переживанию — эмоциональному (у Ватто), интеллектуально — сентиментальному (у Стерна). Переживанию — в первом случае персонажами, во втором случае автором самой ситуации нахождения в пути. В сущности, и в том и в другом случаях — речь идет о «заблуждениях сердца и ума» как назвал свой роман Кребийон — сын. Однако, есть между ними и существенное различие. В начале столетия персонажи Ватто интересуются только собой и своими партнерами. Во второй половине столетия — в пору Просвещения, Стерн интересуется всем и всеми, кто попадает к нему на пути.

Хотя Французская Академия присудила Ватто звание Академика Галантных Празднеств, художник с полным правом мог претендовать на большее. В сущности, его произведение являло собой последовательное живописное опровержение основных композиционных приемов искусства классицизма XVII века, главным представителем которого можно считать Пуссена. Известно, что Ватто интересовался творчеством Пуссена, создается впечат-

ление, что его конкурсная картина была задумана как своеобразная полемика с основными приемами композиционного построения пуссеновских полотен.

«Моя натура», — писал в одном из писем Пуссен, — «заставляет меня искать и любить вещи хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который мне так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте... (и далее) слово «модус» означает ... не что иное, как определенный и твердый порядок, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность». Ватто (сознательно или подсознательно) полемизировал с Пуссеном на самом глубинном уровне — на уровне композиции, или, по словам Пуссена — «модуса», воплощающего «меру и твердый порядок». В картине Ватто последовательно отрицаются основные законы классицистического построения. В ней нет композиционно-сюжетного центра, во всяком случае, и сюжетно и композиционно, он нивелирован. На слегка возвышающемся пригорке, на самой грани между подъемом и спуском, помещена колеблющаяся пара «пилигримов», готовая то ли двинуться вперед, то ли возвратиться назад. При этом главные образно-смысловые акценты раздвинуты в стороны. Направо — увитая розами мраморная фигура Венеры, налево — нарядная, окруженная амурами, готовая к отплытию ладья (начало и завершение пути). В сущности, Ватто применяет анти-классический композиционный прием пустого (или, во всяком случае, «сюжетно приглашенного») центра. К тому же, именно слева, а не в центре, как полагалось по правилам классической композиции открывается вид вдаль. Более того — действие развивается не слева-направо, как это обычно происходит в картинах Пуссена, но справа-налево, и не по восходящей, но по нисходящей (путь, композиционно ведущий не вперед и вверх, но вниз и назад). И главное — в этой конкурсной картине, в его своеобразном художественном манифесте Ватто, нет главного героя. Вполне понятно, что колебавшимся членам академического жюри пришлось сделать оговорку — «академик», но всего лишь — «Галантных Празднеств»

Конкурсную картину Ватто можно рассматривать как последовательную антитезу пуссеновской картины «Аркадские пастухи», имея в виду не только ее статическую, предельно замкнутую, «классическую» композицию, но также ее сюжет: счастливые аркадские пастухи, живущие только в настоящем, неожиданно открывают для себя прошлое и изумленно замирают в вопросительных, статически симметричных позах, на фоне мемориальной каменной плиты с античной надписью.

Два десятилетия отделяют этот «живописный манифест» Пуссена от «Спора древних и новых», с его пафосом отрицания античной традиции. А спустя два десятилетия после «Спора» Ватто пишет свою «главную» картину, где не только последовательно нарушаются все приемы классической (пуссеновской) композиции, но где речь идет не об изумленном открытии прошлого, но о беззаботном путешествии в будущее, маячащее на горизонте. В сущности, это было своеобразное продолжение «Спора древних и новых», переведенное на язык изобразительного искусства.

XVII век был веком «великого перелома» от мировидческих потрясений — к постижению духовного многообразия земного бытия, к познавательному любопытству следующего, XVIII столетия, которое было занято поисками не столько «путей», сколько различными возможностями их использования, стремлением узнать, увидеть, как живет в других местах, в других странах, — и оценивающе взглянуть издали на свою страну. Восемнадцатое столетие было временем жадного интереса ко всему, что делается в мире, и не просто интереса, но неутолимого, почти «детского» любопытства. Его не могли утолить сведения, сообщаемые в издаваемой во Франции «Энциклопедии», представлявшей собой «Толковый словарь наук, искусств и ремесел», (или «Библию для неверующих» как назвал ее главный инициатор издания и главный автор статей — Дидро). Человек XVIII века — века Просвещения, хотел все увидеть собственными глазами, все понять и оценить. Таким изобразил его Вольтер в романе «Кандид», где герой, кото-

рому попала в руки плохо составленная географическая карта, беспорядочно мечется по всему доступному ему миру, и не только доступному, но даже и недоступному, как фантастическая страна «Эльдорадо», находящаяся где-то среди непреодолимо высоких гор, в которую он попадает случайно. Это страна, где денег не существует, а золото и драгоценные камни валяются, как мусор, под ногами, где нет священнослужителей, поскольку каждый, при желании, может общаться с Богом без посредников. Вместо храмов там высятся многоэтажные, поднимающиеся к небесам светские здания. Более того представ перед Правителем этой страны, полагается без всяких церемоний, обнять его и расцеловать в обе щеки. (Воистину «просветительская» утопия!). Герой романа Кандид все это увидел, оценил своим трезвым, не склонным к смелым откровениям умом. «Должно быть, это и есть страна, где все хорошо, ибо нужно же во что бы то ни стало, чтобы была хоть одна подобная страна». Он понял, «как важно путешествовать по миру». Однако, вернувшись, решил, что самое мудрое — это скромное существование в собственном скромном жилище, на собственном скромном участке земли, где следует «возделывать свой сад».

В следующем году Вольтер публикует сочинение — «Вавилонская принцесса» — что-то вроде «сказочной пародии» на «Кандида». Действие начинается с древнего Вавилона времени Нимрода и завершается Россией времени Екатерины Второй. Два главных героя — прекрасная Вавилонская принцесса и ее возлюбленный гонятся друг за другом по всему свету и соединяются лишь в самом конце повествования. Они объезжают все страны, подвергаемые автором суровой критике. Исключение составляет лишь родина героя — идеальная страна «гангаридов» (страна пастухов) — вариант счастливой страны — Эльдорадо в «Кандиде». А также, как это ни парадоксально, — Россия, времени Екатерины Второй, названная страной киммерийцев.

К теме «пути», (путешествия), в разных ее вариантах, Вольтер обращается неоднократно. В 1753 году, еще до

«Кандида», он сочиняет фантастическую «Историю путешествий Скарментадо», где мир представлен как торжество зла, поскольку, «история — это только картина человеческих бедствий». В «Задиге», как и в «Вавилонской царице», действие развивается одновременно и в Древнем Вавилоне, и в современной Европе. В «Микромегасе» путешествие приобретает уже космические масштабы — обитатели Сириуса спускаются на Землю, где все кажется микроскопически малым, моря воспринимаются как лужи, а человеческие фигуры как трудно различимые козявки. Рассуждения людей о Земле как о центре мироздания и о Человеке как о хозяине мира вызывают гомерический хохот у обитателей Сириуса и Сатурна.

Вольтер назвал эпоху Просвещения «великой революцией в умах». В день кончины, подводя итог своему жизненному пути, он написал четверостишие: «Покуда был живым, сражаясь до конца // Учил я разуму невежду и глупца, // Но и в заgrabной тьме, все тот же, что и всюду, // Я тени исцелять от предрассудков буду.»

Эту автоэпитафию Вольтера, скончавшегося в 1778 году, в некотором смысле можно считать завершением эпохи Просвещения.

В 1784 году Луи Давид, вскоре ставший главным художником Революции, пишет картину «Клятва Горациев» — знаковое произведение живописи предреволюционного классицизма, и не только по своему сюжету, но также по суровой простоте и однозначной выразительности «античной» жестикуляции, по торжественно — строгому ритму «античной» колоннады на фоне. Позднее, в своем ранге «Художника Революции», Давид должен был заниматься оформлением тех знаковых действий, тех грандиозных агитационных постановок, которые осуществлялись на площадях Парижа, на его улицах и даже в храмах, используя при этом мотивы и образы «высокой классики». Так Собор Парижской Богоматери был превращен в «Храм Разума», где совершались новые, революционные, культовые действия. Еще более грандиозные театрализованные постановки разворачивались на Марсовом поле. По сути,

это была попытка создания новой «революционной» религии. Сочинялись «молитвы», обращенные к «Верховному Существу», к «Небесному Светилу», к «Разуму» и даже к «Конституции». Христианство причудливым образом сочеталось с античностью, с ее веками выработанной пластикой, с ее традиционной героической жестикуляцией. В сущности, в этом можно усмотреть своеобразное разрешение столетней давности «Спора древних и новых», поскольку животрепещущее современное, революционное «содержание» воплощалось в освященных традицией, «античных» образах, закреплявших в истории бурные события современности.

Что касается живописи Давида революционных лет, то единственная художественно-убедительная его картина — это мемориальная «Смерть Марата» (1793), построенная по тому же принципу античной глорификации. Давиду удалось, сохранив все бытовые подробности политического убийства, создать торжественное «античное» надгробие павшему герою

Волею исторических судеб эта картина Давида оказалась не только надгробием Марату, но и надгробным памятником Французской Революции.

Как это ни парадоксально, но именно Французская Революция, взорвавшая процесс исторического развития, заставила задуматься о «пути истории», о том, в каком направлении она движется: от настоящего, исчезая в прошлом, или от прошлого, устремляясь в будущее?

*Продолжение статьи И.Е. Даниловой
«Дорога дальняя — долгий путь» в следующем номере журнала*

М.А. Бурганова
доктор искусствоведения,
профессор
Московского государственного
художественно-промышленного университета
им. С.Г. Строганова

Образы архитектуры здания и экспозиции художественного музея

Внимание к музею как к новому объекту, способному изменить статус города, преобразовать экономическую, культурную и социальную среду началось в 1990-е годы и на современном этапе набирает все большие обороты. В этой связи пример Гуггенхайма в Бильбао можно считать практически хрестоматийным. Промышленный город преобразился в культурный центр, получив, вместе с уникальным музеем, более миллиона туристов и 27 млн. евро ежегодно. При этом необходимо учесть, что, прежде всего этот музей, стоимостью 100 млн. долларов и расположенный на 24290 квадратных метрах, функционирует как элитарный и грандиозный выставочный зал. Его собственная коллекция насчитывает всего около 250 произведений. Этот пример демонстрирует те новые тенденции, которые прослеживаются сегодня практически повсеместно.

Изменилась сама концепция музея. Традиционный образ храма муз и национальной сокровищницы стал местом встречи с событием, местом образовательных программ, возможности испытывать, если не реализовать, свои творческие способности. В общем, музей стал мыслится как некий интеллектуальный, коммуникатив-

ный, общественный центр с досуговым сервисом — магазинами, ресторанами, библиотеками, компьютерными залами и др, к тому же с потенциальной возможностью приносить огромный доход.

Немаловажную роль в этом новом статусе музея играет само музейное здание. На современном этапе обладание эксклюзивным художественным образом архитектуры не менее важно для музея, чем наличие уникальной коллекции, научного статуса и всего выше перечисленного.

Сегодня во всем мире можно отметить особый интерес к строительству таких объектов как спортивные сооружения, музеи и небоскребы. Это очевидно возникает из уникальной предназначенности подобных объектов — их возможности исполнять своеобразную сольную партию в городском пространстве и в общественном сознании. Строительству музеев уделили внимание такие выдающиеся архитекторы как Альдо Росси, Ханс Холляйн, Аксель Шульте, Шигеру Бан и другие.

Рассматривая ряд сравнительно новых музейных зданий, можно выделить некоторые общие тенденции их архитектурных образов — такие как рационализм, эпатажность, олицетворение своим образом концепции коллекции, но главное — уникальность художественного образа, претендующая на равенство с музейным собранием. При этом художественный язык архитектуры современных европейских музеев большей частью аскетичен. Интересно, что зачастую такие постройки сопровождаются декларациями авторов об отказе от значимости художественного образа и приоритетности функциональности и объективности в противовес иллюзиям и метафорам в музейной архитектуре. Здесь можно привести цитату автора Kunstmuseum в Бонне Акселя Шульте, отрицающего архитектуру как искусство: «Там где архитектура хочет казаться искусством — она становится ремеслом, где является искусством — превращается в скульптуру»¹ (возможно, имея в виду здание Гери в Бильбао).

Однако, несмотря на такие заявления, архитекторы-рационалисты и минималисты не утешаются созданием объектов, в основе

которых находится куб как модуль, способный умножаться в любом направлении. Особенный, запоминающийся, знаковый художественный образ все-таки является важной составляющей музейного здания.

В противовес Шультесу Ханс Холляйн, построивший музеи в Мюнхенладбахе и Франкфурте, формулирует свое кредо так: «Я всегда считал архитектуру искусством. Я функционалист, но я против ограниченной трактовки функции, когда за борт выбрасывается атмосфера, образ, настроение».²

Во всех случаях музейные здания последнего десятилетия отмечены необыкновенными архитектурными композициями, порой шокирующими, нарушающими стереотипы. В качестве примеров можно привести художественный музей, построенный Акселем Шультесом в Бонне, с подчеркнутой геометрией объемов и идеальным фруктовым садом; музей в австрийском Брегенце архитектора Петера Цумтора, добившегося минимальными средствами выразительного образа; Боннефантен-музеум в Маастрихте (Нидерланды), созданный Альдо Росси.

Говоря об интерьерах этих сооружений, можно отметить некоторую типичность их обустройства. Кажется, все авторы приняли к сведению слова Георга Базелица: «Лучший свет распространяется сверху, лучшее помещение для этих целей не имеет замкнутых высоких стен, немного дверей, никаких боковых окон, никаких плинтусов, никаких цоколей, никаких панелей, никаких отражающих полов, и наконец, никакого цвета».³

Почти в каждом из новых музеев бросается в глаза типичность интерьеров, сложенных на основе рациональных методов и минималистических, идей свободные перетекающие пространства, в которых размещены немногочисленные объекты, вставки сплошных стеклянных стен, фактуры и локальные цвета больших плоскостей подчеркивают обособленность пространств от внешнего мира и ценность представленных в них произведений.

Одним из важнейших акцентов новых музеев, индивидуальным штрихом авторских почерков становятся лестницы, выраженные как самостоятельные пластические объекты. Среди последних удивляющих музейных зданий — Nomadic Museum⁴ японского архитектора Шигеру Бана.

Этот музей подробно представил Джон Боулт в Москве⁵, но нас здесь интересует то развитие художественного образа, которое произошло за 5-10 лет — та дистанция, которая отделяет его от выше перечисленных. В Nomadic Museum минимализм и рационализм художественного образа архитектуры в основе своей концепции доведены до предельной черты. Архитектура уже не изображает эти качества, но предъявляет их своим существом. Собранный из десятков транспортных контейнеров, музей являет образ грандиозного трехнефного собора высотой около 15 метров, с общей площадью от 4500 тыс. кв. м., возникающий на три месяца в любом месте и собирающий за это время около 500 тысяч посетителей. Таким образом, музей не ждет зрителей, а сам движется в направлении к ним. Экспозиция его располагается на уровне первого ряда контейнеров. Здесь размещены фотографии, демонстрируется фильм. Остальные «этажи», лишенные перекрытий, призваны лишь создать пространство, уходящее вверх. 64 колонны поддерживают перекрытие. На полу галька и деревянные настилы, незаметно для зрителей управляющие их движением в пространстве.

Отечественная практика создания новых музеев пока движется в несколько ином направлении. В основном новые музеи располагаются в исторических зданиях. В одних случаях — это реставрация неприкосновенных архитектурных памятников, таких как здание Главного штаба для размещения Собрания современного искусства Эрмитажа, или часто использующиеся во всем мире для этой цели старые здания грандиозных складских помещений, фабрик, вокзалов. В этих случаях создание уникального художественного образа здания музея, которое может мыслиться полноценным объектом

музейного собрания, затруднительно. Методы таких реконструкций порой стереотипны.

Московский государственный музей «Дом Бурганова», оказался среди пионеров нового направления — создания собственного уникального здания в Москве. Здесь концепция художественного образа диаметрально противоположна западноевропейской практике — расчету и разуму противопоставлено чувство, приоритеты пластического образа.

Музейный комплекс «Дома Бурганова» расположен в центре Москвы в районе Старого Арбата. Он «собран» из совершенно разных по композиции и стилю фасадов, висячих галерей, аркад, внутренних дворов, переходов. Причем внутреннее пространство никак не совпадает с тем образом, который создается наружными стенами.

Глядя на центральный фасад, трудно предположить вообще какое-либо архитектурное сооружение за ним. Перед нами грандиозная архитектурно-скульптурная композиция, структурно выстроенная по принципу иконостаса. На ярусах установлены скульптуры. Менее всего зритель предполагает, что в эту скульптурную композицию можно войти. Но здесь, в этом потерявшем реальность пространстве скульптуры и архитектуры, это возможно. К ярусам со скульптурой ведут лестничные марши, по которым можно подняться к входу в музейное здание. За входными воротами, расположенными по центру уровня второго этажа — новая неожиданная архитектурная тема — пустота. Зрители вступают на мост, висящий в середине открытого, разомкнутого пространства. Внизу залы первого этажа, обозрение которых начинается сверху. Так можно увидеть каждый зал музея — сверху, сбоку, потом, спуститься вниз, войти в него и осмотреть изнутри. Таким образом, скульптура демонстрируется со всех сторон. Зритель оценивает ее силуэты, композицию, динамику или статику объемов.

Залы необыкновенно разнообразны по масштабам. Одни, лишённые перекрытий, поражают своей уходящей под купол высотой.

Другие — невелики и предназначены для камерных экспозиций. Третьи — составлены из лестничных пролетов или лишены пола — их экспозицию можно рассматривать со специальных мостков.

Один из важнейших штрихов этой архитектуры — соразмерность человеку. Здесь отсутствуют огромные пустые залы, столь любимые музеями современных искусств.

Важным элементом художественного образа музея стало выделение пространства как самостоятельного объекта, что отвечает современным тенденциям музейного строительства. Оно пластически свободно в своем движении, и зритель легко следует за ним, подчиняясь его правилам. Оно останавливает его перед скульптурой и обводит вокруг нее. Оно вдруг возвращается и повторяет маршрут, каждый раз предъявляя новые точки для обозрения. При этом очевидно, что это пространство иллюзорно, а существо архитектуры потеряло функциональность. Крыша, пропускающая свет, легка и воздушна, и, очевидно, не может быть защитой. Полы некоторых залов устилают менее всего ожидаемая зрителями настоящая газонная трава. Окна дома здесь существуют только как объекты искусства. Это подчеркнуто восточным фасадом здания, где все двадцать окон являются лишь рамами для грандиозной, протянутой сквозь них рельефной композиции «Колесница Аполлона». В отличие от высокого многоярусного центрального фасада, стремительно «взлетающего» подчеркнутыми вертикалями, восточный фасад создан двумя этажами, протянутыми горизонтальными линиями одинаковых оконных рам, каждая из которых есть самостоятельный уникальный объект и одновременно фрагмент целостной композиции, которая может существовать отдельно от общего контекста здания. В этой подчеркнутой фрагментарности — целостный образ и концепция современного языка художественного творчества.

Совершенно очевидно, что эта архитектура живет только ради скульптур, представленных в ее стенах. Она неотделима от них и являет общее с ними художественное, композиционное, смысловое пространство. При этом само здание музея резко контрастирует с

окружающей городской застройкой, выделяясь структурой, образным строем, фактурами поверхностей.

Но что если художественный музей представлен в здании, лишенном собственного художественного лица? В этом случае основой для создания эксклюзивного художественного образа становится экспозиция, и концепция ее художественного образа важна не менее, чем представленные предметы. Конечно, можно двигаться формальным и испробованным путем, предложив зрителю лабиринты перегородок для размещения в отсеках произведений искусства. Но уходит в прошлое функциональная экспозиция, целью которой было представление произведения в контексте методических и дидактических задач. Сегодня экспозиция — одно из главных художественных произведений. Иной раз трудно понять, что является более ценным само — произведение или та искусственная среда, в которой оно «обитает».

Рассматривая современные экспозиции можно отметить целый ряд обобщающих особенностей, из которых одной из важнейших является автономия структур и художественного образа экспозиции от окружающего пространства. Эта самостоятельность и вытекающая из нее своеобразная деконструкция окружения создали особый эффект эксклюзивности экспозиции и представляемого в ней произведения. Стремление отказаться от встраивания в стиль, масштабы и структуру среды легли в основу создания контрастного к окружению самодостаточного образа.

Соединены и параллельно сосуществуют множество объектов, их же изображений и фрагментов, кратких комментариев и масштабных текстов, наконец, просто художественных жестов. Кажется что ни один из этих компонентов не подчинен другому. Но, имея собственный ареал, они создают особое художественное пространство, способное развиваться и перемещаться в любом направлении.

Важным персонажем экспозиции становится текст и электронные изображения, составляющий, как правило, самостоятельное интеллектуальное поле. Более того, «тексты» сложились в самостоятельные образы. И только возникнув, тут же стали объектом художественного приложения, как одно из составляющих выставочного пространства.

Это можно представить на примере целого ряда музеев, где электронные изображения и текстовые комментарии приобрели явно выраженный статус главной ценности экспозиции. Например, музей М.Т. Калашникова в Ижевске, показывающий на мониторах хроникальные видеозаписи мемуаров конструктора. Сложенный из симулякров — копий вещей, которыми в реальности герой не обладал, музей Калашникова представляет единственный реальный и мемориальный объект экспозиции — Слово, произнесенное Калашниковым с экрана.

Текст стал главным действующим лицом выставки «Вавилонская башня»⁶, соединившей широкий круг памятников изобразительного искусства, архитектуры, литературы, философии. Возник новый художественный образ привычного пространства «Белого зала» ГМИИ. На выставке «Вавилонская башня» более семидесяти произведений изобразительного искусства сопровождалась литературными и философскими текстами, расположенными на больших стендах прямо в центре зала. Они выстроились по линии главной оси в два ряда, образуя своеобразный коридор, подводящий к расположенному в апсиде, увеличенному в размер стены, изображению «Вавилонской башни» нидерландского мастера XVII века. Попадая в это пространство, зритель оказывается во власти экспозиции, предпринявшей его все более и более замедляющийся шаг — от текста к тексту, навстречу к Вавилонской башне — главной идее выставки. Здесь движение останавливается, как в храме перед алтарем, и, наконец, переходит в боковые нефы, где были представлены живописные произведения. Экспозиционными приемами текст был выделен как равнозначный изобразительным видом

искусства. Вечные изначальные идеи — Слово и Образ получили, благодаря искусству экспозиции, выразительное представление.

Формирование новых художественных образов уже устоявшихся и всем знакомых пространственных структур средствами экспозиции — явление актуальное и востребованное. В этом свете даже исторически сложившиеся композиции музейных залов с трудом сохраняют свои границы и значения. Пример этому — экспозиция выставки «Вавилонская башня» (ГМИИ, 2004), созданная А. Бургановым.

Многokrратно используемый для временных выставок «Белый зал» и протянутые вдоль парадной «Розовой лестницы» галереи довольно трудно представить в контексте современного выставочного дизайна. Однако, поставленная в центре лестничных маршей, скульптурная композиция «Лестница в небо» Александра Бурганова сразу сместила центр экспозиции в зону, функционально для этого не предназначенную. Парадная лестница потеряла мерный ритм векторного движения к залу. Торжественное восхождение остановлено, т.к. в середине лестничных маршей, стремительно «взлетающей» вверх вертикалью, возникла еще одна лестница из черного сварного металла. Скульптурная композиция, поставленная в центр, стала не только символом выставки, но и своеобразным символом искусства эпохи постмодернизма, легко соединяющего фрагменты стилей, смыслов, образов в законченный глубокий эмоциональный художественный образ. Вертикаль лестницы-скульптуры увенчана молитвенно воздетыми руками. Вниз опадают два огромных крыла — золотое и черное. Через эту пластическую композицию, сквозь распахнутые двери главного зала зритель видит макет несостоявшегося дворца Советов, размещенный в противоположной части здания. Многократно кружа по боковым галереям, соединяющим центральный колонный «Белый зал» с 19 и 20 залами, проходя от русских икон, нидерландской живописи к огромным фотографиям горящих нью-йоркских башен-близнецов, произведениям Татлина, Иофана, Шагала, посетите-

ли выставки по несколько раз обходят по кругу этот своеобразный центр экспозиции. Взгляд каждый раз возвращается к парящей над ним «Лестнице» Бурганова, воспринимающейся в контексте каждого произведения то миражом триумфа, то отчаянием поражения в этом стремлении дотянуться до Неба.

Еще одна новая тенденция современных выставок — экспозиция в «другом зале». Что такое «другой» зал? Это слово взято для обозначения пространства, практически невозможного для размещения в нем выставки вообще, а выставки скульптуры тем более. «Других» залов, представляющих сегодня интерес для искусственного в создании экспозиций художника, множество. Это могут быть «невозможные» для демонстрации произведений вестибюли метро и вокзалов, холлы аэропортов и магазинов, автомобильные туннели, спортивные бассейны — словом все, что угодно.

В нашем случае, для выставки скульптуры был предложен конференц-зал Инженерного корпуса ГТГ⁷. Ряды кресел, плотно заполняющие зал, узкие проходы между ними, сцена с роялем — все эти недвижимые элементы стали материалом для создания художественного образа экспозиции. Возможно для кого-то предложение о размещении скульптуры в подобном пространстве было бы равносильно окончанию так и не начавшейся выставки. Но для Александра Бурганова эта игра с невозможностью не стала препятствием, а потрясающей удачей, залогом неординарной экспозиции, преобразующей существующее пространство.

Скульптуры были размещены на высоте в нескольких метрах на длинных стойках. Они заняли все верхнее пространство зала, свободно расположившись над плотной, жаркой толпой внизу. Это противопоставление величественного безмолвия статуй бесконечному движению звучащей публики, пришедшей побродить по выставке, но получившей билет с номерами ряда и кресла — определением координат и времени нахождения в этом мире — стало своеобразным символом великого разделения на мир горний и мир дольний. Некоторые скульптуры были «усажены» автором в кресла среди

публики. В этом необыкновенном контексте они смотрелись как символические вестники, спустившиеся с небес. Учитывая, что в «сидящих» в зале скульптурах узнавались образы великих русских художников и писателей, это ощущение получило особый акцент. Шагал, держащий в руках палитру и Эйфелеву башню, Булгаков со скрещенными руками и другие, созданные скульптором в натуральную величину, обрели реальные пространства среди зрителей, что придало этим композициям новый смысловой оттенок.

Именно скульптура среди других видов искусств, благодаря своему почти мистическому подобию с человеком, создала необыкновенные по силе воздействия образы, которые в новой концепции экспозиции совмещения реальных и искусственных пространств, были умножены многократно.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что несмотря на различия в западно-европейской и российской практике создания музеев общие тенденции просматриваются повсеместно. Во всех случаях можно отметить, что художественный образ здания музея и экспозиции являются сегодня одним из важнейших художественных объектов и играют в концепции развития музея и в диалоге музея и общества важнейшую роль.

Примечания

1. Лекция Акселя Шультеса в Центральном доме архитекторов. Проект «CREDO». 14 ноября 2002 г., Москва.
2. Лекция Ханса Холяйна в Центральном доме архитекторов. Проект «CREDO». 30 июня 2003 г., Москва.
3. Mimi Zeiger. Museen Häute. Neue Häuser für die Kunst. Knesebeck, 2006
4. Музей, посвященный творчеству канадского фотографа Дж. Колберта.
5. Джон Боулт, Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес, США; «Музей без музея: «Кочевой музей в США». Международная конференция «Музей и общество». Государственная Третьяковская галерея. Москва, 2006.
6. Выставка «Вавилонская башня. Земля — небо». Авторы проекта: Ирина Данилова, Александр Бурганов. ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2004.
7. Выставка А.Бурганова в Инженерном корпусе ГТГ. Москва, 2005.

М.В. Трошина
МГУ им. Ломоносова,
исторический факультет,
отделение истории искусств

Музей современного искусства в музейных зонах

Одной из интереснейших тенденций в музейном строительстве конца XX века является концентрация музеев в одном месте, создание культурных зон. Музеи современного искусства, как наиболее интересные в архитектурном отношении музеи этого времени, не остались в стороне от этого процесса. Они помещаются в места, уже давно освоенные туристами, предлагая своеобразную альтернативу времяпровождения в традиционном музее походу в собрание памятников современного искусства. Посетители, пришедшие целенаправленно в один музей, заглянут и в другой, о существовании которого они и не подозревали.

Музейные зоны, как правило, создаются в центрах крупных городов, когда вынос музея на периферию, удаленность его от других исторических достопримечательностей города не целесообразны с точки зрения привлечения туристов. С другой стороны, концентрация различных музеев в одном месте создает благоприятные условия не только для коммерческой деятельности, но и для научно-исследовательской. Вместе с тем, помещение музея современного искусства в историческую застройку утверждает и место самого современного искусства в истории культуры, помещая его в один ряд с признанными шедеврами прошлого.

Диалог между «старым» и «новым» искусством развивается не только в стенах музеев, но и стенами музеев, когда современ-

ная архитектура соседствует со старой. Перед архитекторами стоит нелегкая задача выбора, по какому принципу выстроить этот диалог, субординации или координации. Стоит ли подчинять музей существующей застройке или напротив, создать нечто новое, «инородное», рядом, притом, что основные функции нового и старого здания совпадают. С этой же проблемой сталкиваются и архитекторы, занимающиеся реконструкцией и расширением музеев современного искусства.

Музейные зоны могут состоять из разных составляющих. Так, в Ниме, центр современного искусства находится в центре «экскурсионной» территории, зоне культурного наследия, в основном римского времени. Музейный квартал в Вене включает в себя три новых музея, прежде находящихся в разных местах, имеющих в своей основе разные коллекции. Музеи Форт — Уорта относятся к разным периодам 20-го века.

С точки зрения градостроительства эти зоны развиваются в двух разных архитектурных системах: открытой в первом случае, и закрытой — во втором. Третий пример, музейной зоны в Форт-Уорте принадлежит к среднему варианту, когда два музея находятся в прямой видимости друг от друга, но все же на достаточно удаленном расстоянии, чтобы составлять ансамбль.

Одним из интереснейших примеров музея в музейной зоне является Медиатека и центр современного искусства в Ниме (Дом Искусств)¹. Особенностью этого комплекса является то, что он представляет собой культурный центр, в котором место музея далеко не главное. Объединение в одном здании различных областей культуры способствует сближению социальных групп и общению.

В основе этого центра искусств лежит медиатека. Медиатеки существуют в большинстве городов Франции. Обычно они охватывают журналы, газеты, книги, а также музыку, видео и кино. Гораздо реже они включают в себя галереи живописи и скульптуры. В Ниме было решено соединить визуальные искусства и мир информационных технологий под одной крышей.

Ним — один из красивейших островов древнеримской культуры, сохранившийся во Франции. В центре города на одной оси расположены амфитеатр, храм, называемый Мезон Каре, и храм Дианы. Раньше здесь был форум, и Мезон Каре являлся центром ансамбля. Несмотря на существующую современную застройку, его роль как одного из главных элементов градостроительного ансамбля по-прежнему велика. Площадь, на которой было запланировано строительство медиатеки и музея, имела форму прямоугольника и располагалась по длинной стороне фасада Мезон Каре.

Местоположение рядом с древнеримским храмом, на одной из главных магистралей города создавало множество сложностей: новое здание не должно перекрывать Мезон Каре и превышать его по высоте, было необходимо организовать сквозной проезд через площадь и создать места для парковки. Основной трудностью было согласование объема музея и храма. Архитектор определил свою задачу так: «Связать новое и старое, и в то же время создать здание, представляющее свое время. Отправная точка — портик Мезон Каре. Как и местная архитектура с ее внутренними дворами, террасами и зелеными оазисами, интерпретированная на современный лад»².

Между храмом и центром искусств оставили место для площади, позволяющей раскрыться зданию храма. Высоту нового здания было решено сделать вровень с крышей Мезон Каре. Но так как площадей для заданных программой помещений не хватало, то часть из них убрали под землю. Так образовались подземные этажи, и восьмизэтажное здание оказалось наполовину под землей, разделенным на верхнюю, публичную, и нижнюю, закрытую зоны.

В нижних уровнях расположились архивы, фондохранилища, кинотеатр, залы для конференций, для которых нет необходимости в солнечном свете. Художественным галереям были отданы верхние этажи, где обеспечивался максимальный уровень освещенности естественным светом. Медиатека и справочные зоны находятся близко к уровню входа, чтобы обеспечить к ним легкий доступ. На

входном уровне посетителя встречаются временные выставки, здесь же книжный магазин и комнаты для детей (игровая, библиотека).

Сердцем проекта стал двор под крышей, использующий прозрачность и легкость современных материалов, особенно стекла, позволяющего натуральному свету проникать на все этажи. Внутри двора — лестницы, приводящие на верхние этажи, кульминацией которых является выход на террасу под козырьком, смотрящую на новую площадь, ставшую публичным центром города, на которой проходят праздники и фестивали.

Архитектор проекта Норман Фостер сыграл на контрасте легкости и прозрачности Дома Искусств и монументальности, материальности Мезон Каре. Благодаря различным нюансам эти два объема гармонично сочетаются, не подавляя друг друга. Важным местом в проекте оказалось создание «видовых точек» на Мезон Каре, и все в проекте: стеклянные стены, террасы, новая площадь, работает на это. Функциональные зоны продуманы таким образом, что дополняющие друг друга зоны находятся рядом. Размещение музейных залов на верхних этажах Фостер компенсируется организацией выставочных галерей на входном уровне, как бы связывая их в один узел.

Главным достоинством проекта здания центра и его концептуальной особенностью является прозрачность и открытость во вне, послужившая примером для многих музеев современного искусства. В нем есть стремление связать все со всем: объединить разные функции в одном здании, под одной крышей; связать старую и новую архитектуру.

Город Сантьяго-де-Компостелла в Испании является городом — музеем, в котором очень много памятников средневекового искусства. Архитектору Алвару Сиза было предложено построить в нем Центр современного искусства. Под застройку был отведен треугольный участок на месте бывшего сада внутри монастыря Санто-Доминго в исторической части города. Еще одной проблемой, помимо окружения, было отсутствие у проекта не только куратора, но и самой коллекции. То есть было необходимо создать

универсальное пространство для музея современного искусства, подразумевающее в нем разные виды деятельности.

Сиза, создавая музей современного искусства в центре средневекового города, идет по совершенно другому пути, отличном от предложенного Фостером в Неме. Объясняя свою концепцию, он говорит: «Мне хотелось, чтобы музей обратился ко всей истории города, а не только к собственному времени. Причем это обращение должно было выражаться не в возвращении к историческим формам, но в попытке создать синтез»³.

В пределах треугольного участка Сиза ставит два низких, приземистых, Г-образных объема, которые, пересекаясь, образуют внутренний двор. В одном из корпусов расположилось несколько залов под выставки, другой был разбит на небольшие по площади помещения, где предположительно могли бы разместиться мастерские, администрация и т.д. Центральный вход находится в месте пересечения этих объемов, что обеспечивает доступ в обе зоны — публичную и рабочую.

Внешние стены корпусов остались нерасчлененными монолитами, только в двух местах — холле и в одном из залов появляются узкие ленточные окна, благодаря чему Сиза удается создать образ музея-крепости и добиться гармонии с окружающими зданиями. Благодаря чистым линиям формы, современное по архитектуре здание с первого взгляда воспринимается как часть монастырских строений. Для усиления этого эффекта Сиза использует в облицовке разные по тону, не отполированные блоки гранита.

Естественный свет, необходимый для выставочных площадей, поступает через световой фонарь и окна, обращенные во внутренний двор. Стены залов покрашены в белый цвет, а полы облицованы греческим мрамором. Подвесные потолки скрывают источники света и охранную систему.

Используя природный рельеф, Сиза обустроил окружающую территорию, разбив сад с цветочными клумбами и кустарниками и создав,

помимо внутреннего двора, закрытую и открытую террасы в самом здании. Крыша здания тоже является садом, только для скульптуры.

Проект Музейного квартала в Вене⁴ уникален, т.к. он включает не только реконструкцию утилитарного здания с «историей», но и строительство новых, со своей архитектурой. Огромный барочный комплекс бывших конюшен императора Карла VI в центре Вены, построенный в 1725 году по проекту Иоганна Бернарда Фишера фон Эрлаха, был реставрирован и приспособлен под новый полифункциональный комплекс. Бывшие конюшни занимали целый квартал, образуя замкнутое пространство, в которое входило несколько зданий, большой и малые внутренние дворы.

В 1980-е годы комплекс использовался в качестве Экспоцентра. Через 23 года после начала дискуссии по его переустройству, 14 лет после конкурса и через 6 лет после начала проектирования здесь наконец-то открылся Музейный Квартал. После долгой дискуссии о внешнем виде комплекса было решено замаскировать современную «начинку» квартала под старым фасадом: реставрированные и реконструированные исторические сооружения должны были послужить своеобразной рамой для новой архитектуры музеев — музея современного искусства Людвига⁵, музея Леопольда⁶ и Кунстхалле.

В первую очередь было необходимо реставрировать комплекс конюшен, чтобы затем перейти к строительству новых корпусов для музеев, поэтому над проектом работали разные архитекторы. Вехдорн был привлечен в качестве специалиста по адаптации исторических сооружений для современных нужд, а Ортнеры занимались современной частью комплекса.

Большой квартал сохранили нерасчленённым, связав его с соседними кварталами сетью пешеходных связей, обеспечив к нему подходы с разных сторон. Уклон местности был оптимально использован для организации подземных въездов в квартал, благодаря чему удалось сохранить гигантское пешеходное пространство главного

внутреннего двора — по сути, самого большого в городе открытого "зала" для празднеств.

Музейная функция квартала не единственная — кроме выставочных пространств здесь нашли место архитектурный центр, зал для проведения праздничных мероприятий, танцзал, детский музей, театр, редакция журнала по искусству и даже квартиры художников с мастерскими. Все эти организации разместились, в основном, в барочных корпусах.

От главного входа через аркаду крыла Эрлаха открывается все пространство центральной площади. Слева и справа от аркады овальные комнаты с купольным потолком («немецкие» и «английские» конюшни), в которых теперь размещаются книжный магазин и информационное бюро. Далее идут комнаты с бочковыми сводами, используемые Кварталом 21⁷. Комнаты над ними принадлежали главному королевскому конюху, и сейчас они опять служат для проживания. Также в этом крыле расположились Ассоциация австрийских современных галерей, институт культуры и т.д. То есть это крыло отдано искусствоведам разных направлений, которые ведут обширную научную работу.

Пройдя через барочное крыло, вы попадаете в интерьер бывших королевских конюшен с 6-ю разделенными дворами. В Среднем (Mittelhof) теперь расположились два музея (Леопольда и Людвига), в Овальном — еще один (Кунстхалле).

Все эти дворы окружены постройками середины 19 века, которые характеризуются широкими входами первого этажа, ведущими в комнаты с бочковыми сводами, использовавшимися ранее как конюшня (стойло) и для хранения карет и экипажей. Теперь здесь расположены несколько мелких музеев, служебные помещения крупных музеев (администрация и реставрационные мастерские), венский центр архитектуры, архивы.

Ядром всей композиции являлся Зимний манеж, фасад которого остался в ходе реконструкции почти нетронутым, внутри же

добавили фойе и трибуну. Таким образом, появилась возможность использовать здание бывшего манежа, в котором соединились старая и новая архитектура, в качестве зала для мероприятий городского масштаба. Вдобавок, под этим залом был построен еще один зал⁸ для этих же целей.

Как и Зимний манеж, весь комплекс Музейного Квартала построен на диалоге нового и старого. Современное искусство в музее Людвига, искусство рубежа 19-20-х веков в музее Леопольда, классическая картинная галерея Кунстхалле показывают эволюцию искусства в целом. При этом Музейный Квартал не превращается в «кладбище искусства», т.к. оно живет в нем благодаря художественным и архитектурным студиям. Нашлось в нем место и подрастающему поколению, для которого отведены несколько корпусов Монастырского двора (Klosterhof). Здесь есть и Детский музей, и детский театр⁹, соединенные подземными и наземными путями с музеем Леопольда.

Полифункциональность комплекса способствует «междисциплинарному» обмену, говоря в пользу решения братьев Ортнеров разместить шедевры искусства в трёх по-разному оформленных современных зданиях: в «белом» Музее Леопольда, «чёрном» Музее современного искусства и «красном» Кунстхалле, составляющих резкий контраст своему окружению.

Простые лапидарные объемы музеев Людвига и Леопольда фланкируют здание Зимнего манежа. Два их корпуса, привязанные к осям координат соседних кварталов, подчёркивают поворот барочного комплекса в плане.

Базальтовый параллелепипед Музея современного искусства и куб белого ракушечника музея Леопольда объединяют единые принципы планировки выставочных площадей и функционального зонирования, особое внимание к свету.

Десятиметровая внешняя лестница музея современного искусства приводит на уровень входа, который поднят на 4 метра над

уровнем двора. Уровень входа находится посередине высоты здания. Внутри 35-метровый холл разделяет все уровни на две разные по своим пропорциям группы помещений, соединенных легкими пешеходными мостами. По одну сторону расположены однопролетные залы 5-метровой высоты площадью 700 кв.м каждый, с другой стороны помещения меньшей площади (250 кв.м.) и высотой (3,5 м). Главные экспозиции находятся двумя уровнями выше входного холла и на два этажа уходят вниз. Самый нижний этаж используется как фондохранилище. Грамотное распределение разновеликих объемов позволяет размещать различные по своим габаритам экспонаты.

Магазины и кафе расположены на первом экспозиционном уровне, который соединен подземным туннелем со старыми постройками, где расположилась администрация. Под внешней лестницей находятся помещения для разных представлений, а на заднем Овальном дворе оборудованы мастерские.

Естественное освещение обеспечивается за счет узких окон, прорезанных на фасадах, и остекленных полос фонарей верхнего света на крыше. Стены галерей, абсолютно нейтральные, покрыты белой штукатуркой. Лишь в нескольких местах сделаны большие окна, открывающие вид на старый город, и тем самым оживляющие холодные стены залов.

Центром музея Леопольда является большой высокий атриум с огромным световым фонарем, который объединяет три верхних уровня выставочных залов, выходящих в него проемами окон. Нижний атриум, соединенный с верхним окнами в потолке, принадлежит двум другим этажам экспозиции. Большие по высоте помещения чередуются с помещениями меньшими по объему, так же как и в Музее Людвиг. Так же уровень первого, входного этажа, не совпадает с уровнем двора.

Главную формообразующую роль в обоих музеях играет атриум — внутренний двор, перекрытый стеклянным потолком. Он является той осью, на которую нанизаны все помещения. Разница состоит в том, что в музее Леопольда этот внутренний двор — площадь, в музее Людвиг — эта ось лежит в горизонтальной плоскости, образуя своеобразную ули-

ду между двумя корпусами¹⁰. Принадлежность к улице подтверждается оформлением стен холла базальтовыми блоками фасадов.

Еще одним из элементов проекта братьев Ортнеров была «Башня-читальня», видимая с дальних точек. Однако эта идея вызвала резкую критику в прессе, в результате чего её высота была снижена.

«Нужна ли вообще какая-то башня, когда лучшая реклама для музея — 350-метровый фасад Фишера фон Эрлаха?».

Руководитель Венского архитектурного центра Дитмар Штайнер, выступающий за строительство башни, вынужден примириться с этим решением: "Удобное расположение в центре города рядом со станцией метро важнее высотной доминанты". Несмотря на то, что проект был реализован не полностью, он впечатляет как неординарностью замысла, так и умело найденным соотношением нового и старого.

В проекте Музейного квартала важно то, что старая архитектура осталась нетронутой как в интерьерах, так и в фасадах; сменились лишь функции, а новая архитектура нашла себе место за барочными фасадами, не разрушая старое, а дополняя его, осовременивая. Музей современного искусства стоит в ряду с музеями искусства другого времени, нашедшими свой дом в современной архитектуре. А это дает надежду, что искусство сегодняшнего дня займет свое место в истории искусств.

Другое решение, использующее реконструкцию старых зданий с похожей композицией, было предложено в Бельгии при строительстве музея современного искусства в Босу¹¹.

В Европе между современными постройками и старыми лежит длинная история архитектуры, с постоянно меняющимися стилями архитектуры; в США нет таких укоренившихся традиций целых столетий, как в Старом Свете, но и временной промежуток в сто лет создал свой собственный колорит.

В двадцатом веке в США искусство стало центром притяжения частных капиталовложений.¹² Это способствовало открытию музе-

ев на основе частных коллекций, в том числе и современного искусства. Форт-Уорт в штате Техас оказался городом, промышленные магнаты которого задались целью прославить его новыми музейными зданиями для своих коллекций. Первым в списке известных архитекторов был Ф. Джонсон, построивший для Амона Картера музей в неоклассическом стиле.¹³ Затем рядом встал Кимбелл-музей Луиса Кана (1972), ставший вершиной его творчества и воплотивший идею свободного пространства и рассеянного света в музее. Помимо музеев в этом же районе располагались два театра, культурный центр и городской парк.

В 1997 г. был объявлен конкурс на проект музея современного искусства в непосредственной близости от здания Кимбелл-музея, и главным условием было установить некие взаимоотношения между двумя зданиями. В результате, жюри остановило свой выбор на проекте японского архитектора Тадао Андо.

В основу проекта легла концепция «художественного леса»¹⁴, как назвал ее автор проекта, когда искусство «прорастает» не только в стенах музея, но и за его пределами, когда границы между внутренним и внешним размываются. У Кана Андо заимствует материалы, трактовку света и перерабатывает их по-своему.

Исходя из того, что площадь, занимаемая новым музеем, значительно превосходит площадь музея Кана, Андо ставит 2-х этажное здание Г-образной формы углом к нему и создает пространственную паузу зелеными деревьями.

Во внутреннем дворе водоем и зелень отделяют музей от шумного перекрестка и дороги с напряженным движением. Между водой и деревьями оставлена лужайка под скульптуру.

Само здание состоит из пяти двухэтажных объемов — бетонных коробок, обернутых в стекло. Три коротких параллелепипеда отданы галереям. К ним примыкает дополнительный объем, на первом этаже которого находятся хранение, мастерские и рабочие помещения. На втором этаже — терраса для скульптуры, связан-

ная с экспозиционными залами основного объема. В двух длинных коробках — общественные помещения; здесь же центральный вход с обширным двусветным холлом. С одной стороны от него — кафе, ресторан, лекционный зал, офисные помещения. Информационный центр и магазин по другую сторону от холла являются связующим звеном с галереями. Стойкость бетона надежно предохраняет произведения искусства от внешних воздействий сурового климата Форт — Уорта, а стеклянная «кожа» смягчает его массивность.

В своем стремлении создать «художественный лес» Андо находит необходимые для этого элементы в традиционной японской архитектуре. Один из них — это водный сад¹⁵. Спокойная поверхность воды, подходящей к стенам здания, отражает его, создавая образ двойника. Другой элемент — «энгава», промежуточное пространство, которое не является ни внутренним, ни внешним, а неким срединным элементом, вбирающим в себя качества двух первых. Промежуточное пространство между бетонным блоком и стеклом как раз и создает такую зону. С одной стороны свет, вода, зелень вносится в интерьер, с другой — выставочные пространства переносятся наружу, благодаря прозрачности стеклянных окон высотой от пола до потолка.

В интерьерах Андо использует реминисценции интерьеров Кана, переработанные в соответствии с современными технологиями.

Такой пример взаимодействия архитектуры разных мастеров выявляет влияние искусства недавнего прошлого на искусство сегодняшнее, и в то же время показывает, что архитектура тридцатилетней давности уже стала классикой.

Жизнеспособность музейных зон, проверенная, пусть и недолгим, временем, их туристическая привлекательность повлекла за собой создание масштабных проектов, таких как, Центр Науки и Искусств в Валенсии.

Грандиозные планы по привлечению инвестиций в город, являющийся третьим по величине в Испании оправдались. Уникальность этого проекта заключается в том, что он был создан по единому пла-

ну. Город включает в себя Океанариум, Дворец искусств, музей науки и современный кинотеатр. Общая площадь территории комплекса составляет более 6 кв. км. и занимает старое русло реки Турии.

Для архитектора Сантьяго Калатравы этот проект стал первым масштабным проектом в карьере. Уроженец Валенсии, он стал известен благодаря небольшим объектам, отличающимся особой выразительностью и экспрессией. Уже на стадии разработки проекта он привлёк внимание специалистов со всего мира, благодаря имени архитектора.

Выстроенный на одной оси из-за особенностей архитектурного задания, связанного с узостью участка застройки, этот комплекс стал замечательным примером современной архитектуры, одним из главных экспонатов, которые стремятся увидеть те, кто приезжает в Валенсию.

Музеи современного искусства являются одним из основных элементов крупных центров коммуникации, какими стали музейные зоны. Архитектурное формообразование играет в этом не последнюю роль. Громкие проекты привлекают инвестиции, которые затем быстро возвращаются, благодаря большому наплыву туристов со всего мира.

Язык архитектуры способен выразить отношение к современному искусству в обществе, создавая различные образы музеев современного искусства. Музей-храм, центр притяжения духовного; музей-машина, создающая новые формы; музей, как новый опыт познания пространства; музей как средство передачи идей — каждое из этих значений оформлено архитектурой. Архитектура музея современного искусства устанавливает взаимоотношения с окружающим миром, пытаясь адаптироваться в нем, и, вместе с тем, изменяя его. Музей — это не просто место, где хранятся предметы искусства, на которые приходят посмотреть люди. Это особый мир, требующий особого настроя на восприятие, которое подготавливает здание.

Архитектура помогает понять процессы в современном искусстве, подводя черту под очередным этапом его развития, потому

что именно ей досталась структурирующая и организующая роль в подведении итогов целого периода в искусстве.

Примечания

1. Médiathèque et center d'Art Contemporain, Nimes, 1984/ L'Architecture d'aujourd'hui. #243.1986.
2. www.normanfoster.uk
3. Alvaro Siza / Taschen 1997. стр.34, перевод автора.
4. Архитекторы: братья Ортнеры, Вехдорн М., 2001 г
5. Музей современного искусства (МиМоК, Museum Moderner Kunst) или музей Людвига ранее располагался в двух разных местах: в Двадцатом доме и во дворце Лихтенштайн, основан Людвигом Винном, интернациональное искусство XX века, в том числе коллекция европейского авангарда 1960-х годов и так называемого "венского акционизма", брутального направления, в котором авторы отрабатывали психологические проблемы своей страны через истязание своего тела и ритуалы с использованием крови животных. Также представлены кубизм, и Кандинский, и сюрреализм.
6. Музей Леопольда (Leopoldmuseum) австрийское искусство XIX-XX вв. из бывшей частной коллекции окулиста Рудольфа Леопольда (Эгон Шиле и т.д.).
7. Венское художественное общество.
8. Общее название залов «Halle E+C»
9. Дети могут там оставаться одни, пока родители наслаждаются эротическим искусством в музее Леопольда.
10. Такой же прием использован в Тейт Модерн.
11. Архитектор Пьер Хеббелинк (Hebbelinck). При строительстве М.С.И. новые корпуса были поставлены не в замкнутом дворе, оставленном под представления, а пристраивались к старым корпусам вокруг.
12. Этот тезис прекрасно прокомментировал М. Гельман: «В США, где никогда не существовало традиционной аристократии, а ритм жизни способствовал возникновению феномена так называемых нуворишей — быстро разбогатевших граждан, — всегда остро стояла проблема органичного перехода из одного социального слоя в другой. Нувориши покупали себе место среди этой элиты, собирая коллекции и даря их музеям. Музей стал идеальным орудием продвижения по социальной лестнице...» . Гельман М. //ХЖ №27 стр.32
13. Постройка 1961г., архитектор Ф. Джонсон.
14. А+У.№378. Tadao Ando. стр. 24-27/ Japan Architect Yearbook 2003, стр. 115-116// AD. №3, 2003 г., стр. 114
15. Любимая тема Андо, также используемая им в музее Пулицеровского фонда.

И.А. Бурганов
директор МГМ «Дом Бурганова»
заслуженный художник России
кандидат искусствоведения

Роль частных коллекций в формировании малых музеев

История музеев начиналась с создания частных коллекций. Некрупные поначалу собрания соответствовали по многим признакам типу малых музеев. Они складывались тематически, по видам и материалам искусства. Это был естественный этап зарождения собирательства, как специфической области деятельности, накопления коллекций, отработки разных направлений по интересам собирателей. «Историческое развитие музеев позволяет сказать, что на определенной ступени своего развития человек решил, что некоторые предметы надо собирать, копить, хранить, выставлять и т.п., ибо они имеют для него и для общества определенную специфическую ценность (даже после утраты их подлинной функции). Из чисто человеческой потребности в собирании, хранении и использовании постепенно кристаллизовывалось специфическое отношение человека к действительности, которое мы называем музейным... Музейная мысль и музейное отношение к действительности, возникшее на определенной стадии развития человека и общества, являются одновременно и частью, и выражением культуры, элементом самого культуротворческого процесса человека, общества и человечества».¹

Пути художественного собирательства были многообразны и длительны. Его протоформы наблюдались еще у истоков чело-

веческой цивилизации. Коллекции спонтанно формировались во дворцах владык древних царств из предметов, используемых для украшения, или накапливаемых в качестве материальных ценностей. Древняя Греция имела такие собрания в святых местах и храмах. Со временем в их сокровищницах скапливались произведения искусства — из даров богам или предметов ритуала. Показательно, что служитель храма не только был обязан следить за их сохранностью, но и рассказывать о них гостям и путешественникам.² Однако в эту древнюю пору мы отмечаем не только сложение эстетического фактора, но и формирование чувства исторического прошлого — одного из сильных чувств, лежащих в основе собирательства. Оно возникает на стадии эллинизма и древнеримской эпохи, когда складывающаяся новая европейская цивилизация дала современникам возможность остро и ностальгически ощутить в рамках своего же античного мира утрату гармоничной художественной эпохи, когда в общественном и индивидуальном сознании формировалось чувство исторического прошлого, наследниками которого ощутили себя люди последнего этапа этой блистательной поры.³

Истоки современного музея специалисты выводят из ренессансной культуры. Здесь не только закладываются основы коллекционирования, в процесс которого втягивается большое количество «продвинутых» людей, но само явление обретает масштабный и разносторонний характер. Диапазон собирательства расширяется от понятия «музей древности» до понимания коллекционной значимости современного художественного творчества. На заказных работах формировалась блестящая коллекция Медичи. Это направление во все времена — приоритет царствующих особ и приближенных к ним. Однако здесь присутствовал и привходящий политический момент: привлекались те творческие силы, которые отбирал в силу личных интересов сам меценат, среди которых выделялись художники города, края и т.д., что вело к формированию специфических особенностей таких собраний. Следует подчеркнуть, что к этому времени мы относим осмысленное формирование такого

собрания в первичные музейные формы (выделение коллекции из обычного вкрапления в среду обитания, из предмета оформления жилого пространства в самоценный исторически и художественно объект). Музеи, основанные на подобных коллекциях, лучше представляют творчество конкретного художника, искусство определенной местности, эпохи и т.д. Среди них выделялись собрания художественного профиля.

Со временем расширение самой сферы коллекционирования — развития ее по разным направлениям наук и гуманитарных интересов, выделяло одно из важнейших качеств — стремление к дифференцированному ведению дела, в основе которого лежало стремление к осознанию культурной и художественной ценности конкретного творчества, импульс к постижению частного явления. «Наконец я могла отдаться своей страсти коллекционированию русской старины, которой я до сих пор предавалась только урывками, инстинктом, так как любила ее без особых знаний и понимания», — писала М.К. Тенишева в начале XX века.⁴ Это классический путь, он отличает многих коллекционеров, увлеченных искусством определенного художника, промысла, вида декоративно-прикладного искусства. Понять целостность явления, приобретая вещь за вещью, насладиться все новыми открытиями, вариациями на любимую тему, соединить наслаждение с процессом познания — вот то, чем отмечено истинное собирательство.

Иной тип художественного коллекционирования формировался в процессе сбора практического материала, а художественная значимость его открывалась и утверждалась потом. Примеров тому много. Отчасти таковым является коллекция оружия Петра Первого, экспонаты которой фиксируют тонкие художественные решения декора, что позже «цветами зла» назовет наша современница. «Интерес Петра к предметам оружия, проявившийся в его детские годы, имел чисто практический характер. В этом наглядно проявилась особенность личности Петра, которого в любых знаниях прежде всего интересовала их утилитарная сторона».⁵ Таким

же образом была создана Модель-камера, предшествовавшая Кунсткамере: «Уделяя большое внимание строительству флота, Петр I начал собирать модели и чертежи кораблей, первоначально в собственном доме в Сумах. Затем в 1709 г. последовал указ о переводе моделей в Петербург и размещении их в особом помещении при Адмиралтействе. Так из личного собрания императора, коллекция превратилась в государственное достояние. Однако это был пока не музей, но хранилище, коллекции которого использовались в практических целях, в качестве образцов при строительстве новых кораблей». ⁶ Таким путем, на стыке интереса к предметам, их служебным качествам и декоративному оформлению, складывались многие коллекции. Часы, фарфор, подносы и пр. — лишь частные представления из обширной области декоративно-прикладного искусства.

В исторической проекции просматриваются несколько факторов, способствовавших появлению собирательства, сложению «музейного отношения к действительности» и формированию на том этапе малых коллекций. Среди них обязательными были познавательный интерес к миру и эстетическое восприятие реальности, а также осознанная ностальгия по прошлому. Благодаря первому появилось множество специализированных технических собраний, но главное место здесь занимали краеведческие музеи.

Осознание потребности собирать и копить ценное, созданное прежде и теперь, — это факт сам по себе заслуживающий особого внимания. Человечество пришло к нему на определенном этапе своего культурного роста. Характерным для него является осмысление преемственности культурных наработок поколений. Таким образом, музейное отношение человека к действительности складывается в результате серьезных общественных и нравственных преобразований, музей при этом становится одним из центральных символов новой европейской цивилизации и одновременно основополагающим пространством для проекций ее «идеальных образов», символическим пространством, стягивающим к себе самые

разные линии культуры ее самопонимания: философские, религиозные, социальные, эстетические, экономические, правовые.⁷

Примечания

1. Грегорова А. К. основным проблемам музееведения // Музеи мира. М., 1991. С. 28 – 29.
2. Калугина Т.П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. Музееведение: Сборник научных трудов М., 1989. С. 73.
3. Калугина Т.П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. Музееведение: Сборник научных трудов. М., 1989. С. 73. Далее она пишет: «Греция периода расцвета была слишком молода, слишком полна собственных творческих сил, презрения ко всему иному как к варварству, чтобы греки могли стать собирателями в нашем сегодняшнем смысле слова».
4. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. С. 179.
5. Коллекция оружия Петра 1. Из собрания Государственных музеев Московского Кремля. Каталог выставки. М., 1983. С.3.
6. Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII — нач. XX в.). // Музей и власть. Сборник научных трудов. Т. 1. М., 1991. С. 14.
7. Барабанов Е. Музейный универсум // Декоративное искусство, 1997. № 1 – 2. С. 74.

Д.А. Калининчев

искусствовед,

Зав. отделом античного искусства

МГМ «Дом Бурганова»

Килик из коллекции Московского Государственного музея «Дом Бурганова» и проблема художественной эволюции Чаш Сиана

Россия относится к числу тех стран, которые имеют полное право напрямую связывать истоки формирования собственной культуры с античностью. Первым каналом этой связи для нас послужила византийская традиция, ставшая одной из основ возникновения древнерусского искусства; по-видимому, это генетическое родство предопределило глубокий интерес к античной культуре, который существовал в нашем обществе на протяжении многих веков. Выражением такого интереса послужило появление в России обширных коллекций античного искусства, и, в частности, аттических расписных ваз; к ним, в первую очередь, относится собрание Эрмитажа, а также собрание ГМИИ им. Пушкина, ставшие результатом работы многих поколений коллекционеров и археологов. Однако даже эти крупнейшие в нашей стране коллекции не дают возможность судить об истории аттической вазописи во всей ее полноте. Приходится признать, что процесс становления и развития новых форм сосудов и соответствующих им вариантов декора, сопровождавший период формирования аттического чернофигурного стиля, российские собрания отражают лишь отчасти. Так, чаши Сиана — достаточно многочисленный класс аттических киликов, представляющий важный этап их эволюции — присутствуют в собраниях отечественных музе-

ев в единичных экземплярах: в каталоге чернофигурных аттических ваз коллекции государственного Эрмитажа опубликовано только три таких чаши¹, а в московском собрании ГМИИ им. Пушкина они и вовсе отсутствуют. Таким образом, в пределах нашей страны сама предоставленная нам Московским Государственным Музеем «Дом Бурганова» возможность непосредственной работы с предметом данной группы керамики является исключительной.

Килик, находящийся ныне в коллекции Государственного Музея «Дом Бурганова», разделил судьбу многих произведений искусства, надолго выпавших из поля зрения ученых в результате трагических событий Второй мировой войны. Мы можем с гордостью констатировать, что, занимаясь изучением этого предмета, мы тем самым приобщаемся и к истории европейского искусствознания: ведь некогда он входил в сферу научных интересов Джона Бизли — крупнейшего ученого, чьи труды оказали решающее влияние на изучение античной керамики в XX столетии. Так, именно ему принадлежит заслуга разработки методики атрибуции по особенностям индивидуальной манеры вазописцев². Итогом его исследований чернофигурной керамики стала книга «Аттические мастера чернофигурных ваз», где все известные к тому времени вазы были объединены в классы, группы и подклассы по времени создания, технике и стилистическим особенностям. Эта обширная сводка содержит перечень всех доступных исследователю чаш Сиана, сгруппированных в соответствии с их принадлежностью к произведениям того или иного мастера (которая, в основном, была установлена самим автором этого труда). Согласно этой классификации, килик, которому посвящена настоящая работа, относится к так называемой «Группе Акрополя 1441», куда Бизли включает также две вазы других форм³. Таким образом, этот сосуд стоит несколько особняком среди других современных ему чаш данного класса: не относясь к произведениям тех мастеров, чьи работы исчисляются несколькими или даже множеством экземпляров, он, по мнению Бизли, является единственным известным ему

киликом, расписанным данным вазописцем. И, хотя эта осуществленная полвека назад атрибуция, возможно, не является окончательной, мы все же не считаем себя вправе ее оспаривать. Тем не менее, несмотря на отсутствие других чаш Сиана, принадлежащих тому же мастеру, мы считаем, что подходящим способом введения обсуждаемого нами сосуда в контекст современного ему искусства было бы построение эволюционной перспективы на материале композиционных и сюжетных аналогий, которые относятся к числу чаш Сиана. Это даст нам возможность не только определить его место среди предметов данной группы аттической керамики VI-го столетия до н.э., но и осмыслить тенденции развития их декора, которые, в свою очередь, служат отражением более глобальных процессов, происходивших в искусстве этого периода.

Чаши Сиана, изготовлявшиеся в Аттике во 2-й и первой половине 3-ей четверти VI-го столетия до н.э., получили широкое распространение практически по всему греческому миру: их находки осуществлялись в Малой Азии, в Великой Греции, а также в самой Аттике, Причерноморье, Пелопоннесе и др. Первые образцы⁴ этих киликов были найдены в некрополе близ селения Сиана на о. Родос еще в XIX веке; на сегодняшний день известно около семисот киликов этого класса⁵. Существенное преобладание их находок в некоторых отдельных районах (например, в Великой Греции, и, в частности, Таренте, на который приходится приблизительно их треть⁶) говорит о том, что их изготовление и сбыт были вполне целенаправленными. Это, в свою очередь, предопределяло достаточно узкую специализацию мастеров — их участие в росписях других видов керамики было весьма незначительным (так же, как и вазописцы более крупных вазовых форм почти не уделяли внимание чашам Сиана⁷). Специализация во многом была обусловлена и расхождением путей, по которым шло дальнейшее развитие декоративной системы больших сосудов и киликов: если в сосудах значительных размеров (например, амфорах) шел процесс укрупне-

ния изображения⁸, который, в конце концов, привел либо к отказу от системы фризов и помещению изображения в трапециевидное клеймо в верхней части тулова, либо к увеличению высоты основного фриза до того предела, который допускал размер вазы, что в обоих случаях приводило к доминированию вертикалей в центральной композиции, то специфика формы килика не допускала таких возможностей и заставляла мастеров исходить из традиционной фризовой системы расположения росписей, что неизбежно приводило их к выработке соответствующего ей особого стиля.

Рассматривая характер формы чаш Сиана, следует сказать, что она, хотя и несколько варьируется, но все же остается достаточно стабильной на протяжении всего периода их существования. Килик этого класса представляет собой глубокую чашу на относительно невысокой, но, тем не менее, имеющей ясно выраженную вертикальную устремленность конусовидной ножке, со слегка приподнятыми ручками и четко обозначенным горизонтальным членением основного объема на 2 части: тулово и достаточно высокий, отделенный от него небольшим прогибом венчик (который как бы «раскрывает» более замкнутый объем тулова). Из особенностей формы исходит, в свою очередь, и декоративное решение: доминирование широкого основного объема чаши, горизонтальное расположение которого подчеркивается протяженностью фриза венчика и противостоящей ему вертикальной ножкой, предопределяет горизонтальное членение, которое составляет основу общей декоративной схемы, строящейся на противопоставлении темной нижней («тяжелой») части, распространяющейся на ножку и нижнюю часть тулова, и светлой верхней («легкой»), которой отводится верхняя часть тулова и венчик. «Тяжесть» темного цвета, сосредоточенного в нижней части, заставляет воспринимать форму чаш Сиана, как вполне устойчивую. Эта монументальная устойчивость (в декоративном, а не утилитарном смысле, конечно) позволяет размещать изображения на фризах тулова и венчика — будь то орнаменты или фигуры — не опасаясь как перегруженности, так и пустого про-

странства; именно она служит основой того разнообразия декора, которым отличаются килики этой формы.

Характерной особенностью чаш Сиана является интерес к декору внутренней поверхности, которая, как правило, украшена медальоном, с изображением одной или нескольких фигур, заключенных в обрамление, состоящее из одного или нескольких кругов орнамента. Размеры медальонов могут быть достаточно значительными; некоторые из них занимают две трети внутренней поверхности килика⁹. Однако на протяжении периода существования чаш Сиана сказывается тенденция к упрощению, выражающаяся в применении более ограниченного числа вариантов орнаментальных мотивов¹⁰. Тем не менее, древний тип орнамента, состоящий из чередующихся черных и пурпурных язычков, использовавшийся еще в керамике Коринфа, остается одним из любимых и используется наиболее часто.

Если же говорить об особенностях декора внешней стороны, то, хотя сама тектоника вазы подсказывает способ, при котором изображение строится поярусно, и верхняя часть тулова отделяется от венчика горизонтальной чертой, разделяющей декор на два автономных фриза¹¹, тем не менее, наряду с таким, не противоречащим форме вариантом декоративного решения широкое распространение среди чаш Сиана получила и принципиально иная его концепция — «перекрывающая» (от английского “overlap cups”), при которой и венчик, и верхняя часть тулова, несмотря на довольно резкий перегиб между ними, используются как общее композиционное поле — единое изображение, таким образом, перекрывает разделяющую их черту (которая, несмотря на это, все же обозначается графически). Такая система росписей, по замечанию А.Е. Петраковой, не слишком удачно сочетается с формой чаши: «...вместо органичной включенности изображений в пределы заданных конструктивными членениями формы вазы изобразительных пространств, фигуры растягиваются на два изобразительных поля так, что валик, отделяющий венчик, от тулова перерезает их посередине»¹²; однако, эта

система, до некоторой степени нарушая принцип органического единства декора и формы, позволяет при этом удвоить высоту изображаемых фигур¹³.

Именно к последнему, «перекрывающему», типу принадлежит килик, находящийся в настоящее время в коллекции Государственного Музея классического и современного искусства «Дом Бурганова»¹⁴. Цельная и законченная форма этого сосуда демонстрирует все типичные особенности чаш Сиана, обозначенные выше. К его индивидуальным чертам можно, пожалуй, отнести достаточно сильно вогнутое дно, придающее объему вместилища большую углубленность, и небольшую, по отношению к общему размеру чаши, ножку¹⁵.

Закрашенная черным зона, занимающая ножку и нижнюю часть тулова, составляет существенно меньше половины общей высоты этого килика, оставляя большую часть тулова и венчик свободными для компоновки декора «перекрывающего» фриза. На черном фоне нижней части тулова выделяется достаточно широкая светлая полоса в цвете глины, лишенная заполнения концентрическими линиями или другими видами орнамента¹⁶.

Фриз в цвете глины, как это характерно для чаш Сиана «перекрывающего» типа, декорирован фигурными изображениями. В центре композиции одной из сторон килика — поединок двух гоплитов, слева и справа от которых — юные безбородые всадники на вздыбленных конях, приготовившиеся к метанию дротиков, их они держат в отведенных назад руках. Другую сторону чаши занимает сцена кентавромахии: в центре фриза два кентавра в динамичных позах — бегущий и гарцующий на месте, по сторонам от них — сражающиеся с ними гоплиты. Тела обоих кентавров ориентированы влево, но кентавр, изображенный бегущим, развернут «человеческой» частью своего тела в противоположную сторону — лицом к противнику. Таким образом, сюжеты обеих сторон килика посвящены сценам битв; однако, как легко заметить, характер композиций различается. Если первая из них выглядит в силу присущей

ей зеркальной симметрии строго уравновешенной и размеренно-ритмичной¹⁷, то вторая, благодаря более свободной и беглой передаче движения кентавров, оставляет впечатление гораздо большей живости и подвижности, которую сдерживают лишь фланкирующие фигуры вооруженных воинов, представленные опять-таки в отношениях зеркальной симметрии. По поводу этой композиции следует заметить, что, хотя и в более слабой форме, но все же проявляющаяся и здесь зеркальность, в сочетании с почти полной идентичностью изображения каждого из воинов кентавромахии одному из пары гоплитов, украшающих центральную зону противоположной стороны чаши, способствует ощущению связи между обоими фризами.

Единство декоративного замысла этого килика выразилось и в заполнении центрального тондо медальона: внутри орнаментального круга заключено изображение вооруженного воина, в целом близко напоминающего гоплитов с наружных фризов как особенностями передачи фигуры, так и вооружения; степень его детализации также им соответствует — подробностью, придающей дополнительную занимательность, является лишь рисунок птицы на щите, выполненный белой краской с использованием гравировки. Край щита, поножи и шлем воина внутри медальона окрашены пурпуром (что также соотносится с декором внешней стороны килика). Слева от фигуры воина расположен ряд из четырех точек, являющийся имитацией надписи; вся композиция находится внутри не слишком значительного по размерам орнаментального круга, основу которого составляет упоминавшийся выше декор из чередующихся черных и пурпурных язычков; именно он, в сочетании с узкими лаковыми полосками, окружающими его и с внешней, и с внутренней сторон, образует обрамление центрального тондо.

Одна из самых интересных проблем, встающих как в связи с декором данного килика, так и чаш Сиана вообще, является проблема сюжета. Судить о сюжете изображения не всегда представляется возможным, так как и надписи, позволяющие прояснить его,

и поддающиеся однозначному прочтению атрибуты в росписях чаш Сиана не слишком часты; кроме того, как и в других образцах чернофигурной керамики первой половины VI-го столетия до н.э., и в общих композиционных особенностях, и в характере изображения деталей персонажи нередко существенно расходятся с распространеннейшей позднее иконографической традицией. И если сюжет кентавромахии, которому посвящена роспись одной из сторон описанного килика, хорошо узнаваем, то о точном значении сюжета другой стороны можно лишь только догадываться. Но сама композиционная схема с расположенной по зеркальному принципу парой сражающихся гоплитов в центре, использованная в его декоре, не только хорошо известна в современной ему аттической и коринфской керамике, но и представлена в ряде образцов, относящихся еще к предшествовавшему, VII столетию до н.э. Среди них можно назвать, например, широко известный кратер с изображением Аполлона и Артемиды с острова Мелос¹⁸ — его шейка украшена сценой мономахии, композиция которой близка описанной. При этом, наряду с многочисленными орнаментальными мотивами, служащими «...выражением мировых ритмов, еще не освоенных человеком»¹⁹ (такими, как знаки свастики, s-образной спирали, растительными побегам и др.), в заполнении «фонового» пространства здесь использованы элементы, по-видимому, служащие отсылкой к конкретному эпическому сюжету — речь идет о изображении воинского панциря, шлема и поножей в центральной части композиции, между фигурами сражающихся. Как в «Илиаде», так и в других древнегреческих эпических поэмах, повествующих о Троянской войне, события, так или иначе связанные с предметами воинского вооружения и борьбой за их обладание играют чрезвычайно важную сюжетобразующую роль; и хотя мы не можем в точности идентифицировать участников поединка, тем не менее, присутствие изображения доспехов в сочетании с индивидуальными чертами в облике воинов делает принадлежность последних к числу героев троянского эпоса весьма вероятной. В свою оче-

редь, поясняющие надписи в композиции родосско-ионийского блюда²⁰ из Камира, где пара гоплитов представлена сражающейся над телом павшего, превращают подобное предположение в уверенность — мы убеждаемся, что перед нами изображение поединка Менелая и Гектора, происходящего над телом поверженного Эвфорба. Интересно отметить, что и здесь в заполнении фона присутствует множество различных орнаментальных элементов — причем центральное положение занимает наиболее крупный из них, вероятно, служащий представлением символики мирового древа²¹; его дополняют апотропеические изображения глаз, расположенные по бокам. В декоре же шейки кратера с о. Мелос также присутствует сходный по положению растительный мотив между фигурами сражающихся — можно предположить, что он имеет и соответствующее символическое значение.

Таким образом, в обеих упомянутых композициях рассматриваемого типа проявляется тенденция к сочетанию сюжетных и внесюжетных элементов, представляющих две взаимодополняющие образные системы: одна пользуется средствами повествования, позволяющими передавать определенные идеи при помощи известных зрителю мифологических и эпических сюжетов, другая же использует достаточно ограниченный ряд символов, служащих обозначением древнейших представлений о космосе. Подобное сочетание можно рассматривать как важную общую особенность искусства зрелой архаики. При этом, следует отметить, что если изобразительный язык сюжетных композиций в течении VII-го — VI-го веков до н.э. переживает стадию своего формирования и развития, то внесюжетные образы, возникновение которых относится еще к предшествовавшей эпохе, напротив, уже вполне утвердили свое значение и приобрели характер своеобразных устойчивых магических формул. В то же время, обращение к вазописи убеждает нас, что образное содержание сюжетных росписей не вступает в противоречие с более древней универсальной символикой, а, напротив, служит ее раскрытию. Одним из наиболее очевид-

ных примеров этого может служить кратер Клития и Эрготима. Повествование становится здесь столь развернутым, что не только определяет единство темы внутри каждого из фризоз, но и связывает их между собой общей тематикой, рождая порой сложный ассоциативный ряд — переключку разных сюжетов того или иного мифологического цикла. И все же, как отмечает Л.И. Акимова в своем анализе росписей «вазы Франсуа», именно «...содержащие наиболее архаическую, сведенную к формуле космологическую программу» геральдические фризы кратера, украшающие нижнюю часть его тулова, «...дают нам код для раскрытия всей системы сосуда»²². Наиболее важной, определяющей частью этого «кода» выглядит расположенный в центре композиции мотив «финикийской пальметты», значение которого в архаическом (в том числе, и догреческом) искусстве тесно связано с символикой мирового древа²³. Этот орнаментальный элемент оказывается фланкированным фигурами мифологических существ (сфинксов и грифонов), представленных с поднятой лапой — «...в позе адорации, как стражи и одновременно почитатели древа»²⁴; за ними в композиционном поле фризоз следуют сцены терзаний, которые «...имеют древний смысл неиссякающей силы жизни, ее непрерывной борьбы со смертью и победы над ней. ... Древо жизни, как особый вариант мирового древа мыслилось существующим благодаря этой непрерывной победоносной борьбе... Непрерывный цикл рождений и смертей обеспечивает постоянство жизненного процесса»²⁵.

Нам кажется вполне допустимым предположение, что в обсуждавшихся выше композициях VII века до н.э. нашла отражение символика, сходная с той, которую скрывает древняя «формульная» структура геральдических фризоз кратера Клития²⁶. Но если растительный мотив, расположенный между фигурами сражающихся, мы рассматриваем как вероятное представление образа мирового древа, то и в сопровождающих его изображениях поединка эпических героев следует видеть не просто иллюстрацию определенного повествования. Видимо, по своему исходному значению такие

поединки вполне сопоставимы с обозначающими непрерывность жизненного цикла сценами терзания. Однако, в росписи кратера Клития, в отличие от композиций, служащих украшением шейки кратера с о. Мелос и блюда из Камира, сюжетные и внесюжетные элементы четко отделены друг от друга. При этом в мифологических сценах «вазы Франсуа» мы уже не встречаем фонового орнамента²⁷, исчезновение которого стало важной вехой на пути совершенствования сюжетных росписей, происходившего на протяжении VI века до нашей эры. И.Е. Данилова следующим образом характеризует изменения системы взаимоотношений орнамента и фигур: «...фигурные изображения, как бы высвободившиеся из плена орнаментальных ритмов, образуют замкнутые в себе сюжетные композиции, не втянутые в орнамент, но только обрамленные орнаментальной рамой... орнамент расступается, уступая место зародившемуся в его недрах сюжетному изображению»²⁸.

Результат этих изменений становится ощутимым уже в начале VI века до н.э. — так, обращаясь к образцам коринфской керамики, которые используют композицию, имеющую в основе пару сражающихся гоплитов, мы уже практически не находим розетт, столь типичных для коврового стиля. Не встречаются в них и представления образа мирового дерева между фигурами сражающихся; однако, о прежнем символическом значении центральной группы воинов зачастую напоминают фланкирующие ее фигуры мифологических существ. По всей видимости, они соответствуют образам адорантов в использующих символику мирового дерева композициях, подобных тем, что украшают нижние фризы тулова кратера Клития²⁹ — примером такого рода может служить композиция, украшающая скифос Самосского мастера³⁰. В свою очередь, в композициях более протяженных фризов по сторонам от центральной пары сражающихся пеших воинов чаще всего располагаются обращенные к ним фигуры всадников, благодаря которым эпическая сцена приобретает более развернутый характер — так же, как это имеет место и в декоре килика из музея «Дом Бурганова». В част-

ности, в росписи коринфского кратера мастера Мемнона³¹ подобная группа служит заполнением верхнего фигурного фриза одной из сторон; подписи поясняют, что центральные фигуры изображают поединок героев троянского эпоса: Ахилла и Мемнона (что нашло свое отражение в имени, данном вазописцу исследователями). В качестве внесюжетных элементов здесь могут рассматриваться лишь изображения летящих птиц над крупами коней, которые, по-видимому, не играют определяющей символической роли — скорее, они, как и в ряде подобных примеров их использования в коринфской керамике начала VI-го века³², служат лишь заполнением пустого пространства, акцентируя при этом особенности построения композиции. Тем не менее, рассматривая декор сосуда в целом, мы убеждаемся что древнейший символический пласт все же не покидает его окончательно: нижний фигурный фриз здесь отдан чередующимся изображениям хищных и травоядных животных, сочетание которых относится к тому же кругу символов, что и тесно связанные с древом жизни сцены терзаний. По-видимому, в качестве своеобразных вариантов последних можно рассматривать и изображения хищных птиц, атакующих свою пернатую жертву, которые иногда располагаются в зоне ручек сосуда. Таким образом, можно заметить, что связь сцен мономахии с символикой древа жизни, которая в ряде композиций VII-го века до н.э. выступает вполне отчетливо, в коринфской керамике начала VI-го века прочитывается не столь явно: внесюжетные элементы как бы «вытесняются» за пределы основной композиции, становящейся более развернутой и иллюстративно-повествовательной, а ее глубинный сакральный смысл как выражения борьбы жизни со смертью делается очевидным лишь в контексте общей символики росписей всей вазы в целом.

В еще большей степени отмеченная тенденция к развитию сюжетного начала и приобретению эпическими сценами самодостаточного характера проявляется в росписях аттической керамики. Композиции, центр которых занимает сцена поединка пеших вои-

нов, используются в них достаточно широко³³. Чрезвычайно характерно применение подобной схемы и в декоре чернофигурных аттических амфор и гидрий 2-й — 3-ей четвертей VI-го века до н.э.; например, композицию, в общих чертах весьма сходную с таковой одного из фризов килика из собрания музея «Дом Бурганова», мы находим на фигурном фризе тулова гидрии тирренской группы из собрания Лувра³⁴. Детализировка делает облик единоборствующих гоплитов вполне индивидуальным, а фланкирующие их фигуры всадников, несмотря на взаимное сходство, заметно различаются по положению тел; желание мастера придать им личностные черты подчеркивается и присутствием надписей³⁵ возле их изображений. Все это свидетельствует в пользу того, что данную композицию мы вполне можем рассматривать как сюжетную. В качестве безусловно внесюжетных элементов в декоре этой гидрии выступает лишь орнамент «финикийской пальметты», обрамляющий сцену по бокам, а также заполняющий фриз, расположенный непосредственно под ней. Благодаря такому композиционному дополнению к основной сцене мы все еще можем усматривать связь центральной группы фигур с символикой мирового дерева, хотя знаковая роль этого орнамента выглядит здесь менее очевидной, чем, например, в росписях созданного около двух десятилетий ранее кратера Клейтия и Эрготима.

Однако гораздо чаще, чем в декоре тулова, композиции с использованием противостоящей пары пеших воинов встречаются на плечиках гидрий³⁶; среди таких композиций можно отыскать как замкнутые, центрические, так и линейные, состоящие из ряда последовательно расположенных пар. Интересно отметить, что и тем, и другим мы находим достаточно близкое соответствие среди фигурных росписей внешней стороны киликов — как чаш Сиана, так и пришедших им на смену мелкофигурных чаш³⁷. По-видимому, сходство между композициями на плечиках гидрий и фигурными фризами чаш Сиана (в особенности, «перекрывающих») во многом определяется пропорциональными соотношения-

ми и кривизной изобразительного поля, проявляющимися в обоих случаях; мелкофигурные же килики сохраняют те же композиционные схемы благодаря определенной преемственности по отношению к чашам Сиана.

Говоря о последних, следует подчеркнуть, что в их росписи композиция, имеющая в своей основе пару тяжеловооруженных воинов, является одной из самых распространенных. Неоднократно встречается она и среди чаш, выполненных мастером, само имя которого связывается как с возникновением самих чаш Сиана, так и с изобретением «перекрывающей» формы декора — речь идет о Мастере «С»; ему приписывается значительная часть киликов этого класса (около 145), причем их подавляющее большинство украшено фигурами, использующими фризы венчика и нижней части тулова как единое композиционное поле³⁸. Считается достоверным, что многие из других мастеров, чье авторство установлено, работали в мастерской этого вазописца или были его последователями. В творчестве этого мастера хорошо различимы тенденции, восходящие к Коринфу — даже само его имя, данное ему Джоном Бизли, происходит от слова «corinthianising», т.е. «коринфизующий». Отличительными чертами его работ являются декоративность и четкая метрическая организация композиции, внимание к детализовке, предпочтение, оказываемое им темам воинских шествий и поединков, характер неспешной величавости, и, в то же время, скрытая энергия, которые заметны в них. Как поясняет А.Е. Петракова, «... «Коринфизующим» Мастер «С» назван, как представляется, в первую очередь, из-за заимствования декора (пары сражающихся воинов, ряды всадников, комасты) и аналогичного использования добавочных цветов (белого и пурпура). Однако мифологические сцены Мастера «С» не имеют ничего общего с коринфским искусством, они успешно развиваются в длинных фризах, что вызывает ассоциации с работами, например, Мастера Горгон или даже Клития.»³⁹

Тем не менее, во многих росписях мастера «С» трудно предполагать сюжетно-мифологическую подоплеку⁴⁰; в особенности это относится к тем преобладающим в его творчестве «...изображениям, организованным на основе неоднократного повторения одного и того же элемента», в которых «...движение ориентировано в одном направлении»⁴¹. Такие композиционные построения, основанные на симметрии переноса, хорошо известны в коринфской керамике рубежа VII-го и VI-го веков до н.э.; их примером может служить фриз с изображением мерно движущихся всадников на тулове упоминавшегося выше килика из собрания ГМИИ им. Пушкина⁴². Среди подобных композиций мастера «С» выделяются фризы с почти совершенно одинаковыми фигурами бегущих или едущих верхом, возлежащих участников симпосия, или пар сражающихся воинов. Последний вариант известен для целого ряда выполненным мастером «С» чаш Сиана — прежде всего, «перекрывающего» типа. Одним из достаточно многочисленных примеров⁴³ может служить килик из Национального музея в Афинах⁴⁴, фриз одной стороны которого занимают одинаковые изображения скачущих всадников, другой же — три пары однотипно изображенных сражающихся гоплитов, одна из которых приходится на центр «перекрывающего» фриза. Как и в некоторых других киликах работы этого мастера, важную организующую роль здесь играет ритм, образуемый равноудаленными друг от друга щитами воинов, находящимися в центральной плоскости фриза; в поддержании этого ритма задействовано и цветовое решение, использующее пурпур в проработке отдельных достаточно крупных деталей (шлемы воинов и внутренняя поверхность их щитов). Все три пары фигур на фризе фактически совершенно идентичны друг другу; по существу, речь здесь идет о раппорте, повторение которого делает композицию орнаментальной. Полную аналогию описанному представляет декор одной из сторон килика из Таранто⁴⁵ — с той лишь разницей, что на обращенных к зрителю щитах вои-

нов выгравировано изображение львиных голов (что, согласно Джону Бордману, является одним из характерных признаков работ этого мастера⁴⁶).

В отличие от фигурного декора этих чаш, в котором напряженность действия не сконцентрирована на одном участке композиции, а как бы распределена по всему ее полю, декор «перекрывающего» фриза другого принадлежащего Мастеру «С» килика, находящегося в коллекции Университета Вашингтона в Сент-Луисе⁴⁷, демонстрирует, как в росписи, построенной по зеркальному принципу, может осуществляться нарастание выразительности и движения в направлении от ее краев к центру. Переходя взглядом от неподвижных степенных копыносецев, расположенных возле ручек чаши, к следующим за ними фигурам стоящих коней, движение которых выражено лишь поворотом головы, затем, к фигурам безбородых юношей, разворачивающихся к центру, и в то же время, делающих шаг в сторону от него, и, наконец, к центральной паре гоплитов, на которую обращено внимание всех персонажей, мы понимаем, что именно последняя служит своего рода узловым элементом композиции, заключающим в себе кульминацию действия. Но здесь чувствуется и родство с предыдущими, «рапортными» композициями, проявляющееся в строгости симметрии построения и некотором однообразии ритма, ощущение которого возникает вследствие равноудаленности друг от друга фланкирующих центр фигур и общей для них вертикальной постановке. И все же, благодаря постепенности нарастания создается вполне зримый драматический эффект: ничего не зная конкретно о представленном здесь действии, мы, тем не менее, воспринимаем его, как имеющее сюжетную подоснову.

Сцена поединка гоплитов, как и сам центрический принцип, позволяющий достичь эффекта, подобного отмеченному, как мы уже могли убедиться на ряде предшествовавших примеров, встречаются в аттической керамике VI-го века до н.э. достаточно часто; однако, интересным представляется и то, что некоторым другим

элементам композиции внешнего декора данного килика также можно найти близкое соответствие среди современных ему произведений греческого искусства. Так, введение в композицию, центр которой занимает определенное подвижное действие, ограничивающих ее «зрителей», чья статичность «замыкает и гасит движение центральных фигур»⁴⁸, становится излюбленным приемом вазописцев 2-й — 3-ей четвертей VI-го века до н.э.⁴⁹; поэтому выступающие в качестве таких «зрителей» неподвижные фигуры копьеносцев, фланкирующие фризовую композицию чаши Сиана из собрания Университета в Сент-Луисе, находят множество аналогий в вазописи этого периода — как среди киликов, так и более крупномасштабных форм керамики. Фронтальные изображения коней, подобные тем, что украшают рассматриваемую чашу, также получают широкое распространение⁵⁰, причем не только в вазописи, но и в скульптуре⁵¹; однако, в подавляющем большинстве известных нам случаев речь идет об изображении квадриги — здесь же представлены как бы ее отдельные части. Кажется вполне вероятным, что сам метод построения изображения, примененный в декоре данного килика, заключается в варьировании центрической композиции путем введения в нее тех или иных готовых элементов, которые уже неоднократно использовались прежде. Это предположение находит свое дополнительное подтверждение при сравнении «перекрывающихся» фризов килика из коллекции музея «Дом Бурганова» и чаш Сиана, представляющих его прямые композиционные аналогии.

Среди последних прежде всего следует назвать килик из Национального Музея в Таранто⁵² (Италия), и килик из собрания Археологического музея Амстердамского Университета⁵³ (музея Алларда Пирсона). Одну из сторон каждой чаши занимает композиция, практически полностью совпадающая с той, что служит декором московского килика, но в обоих случаях дополненная некоторыми элементами. Вероятно, присутствие или отсутствие этих дополнений в первую очередь связано с особенностями

формы каждого из этих сосудов и с высотой фриза, отведенного для размещения фигур. Фриз килика из коллекции музея «Дом Бурганова», благодаря сочетанию глубины этой чаши со значительной высотой отведенного изображением пространства, дает возможность вписать фигуры людей и всадников так, чтобы ограничиться лишь основной композицией. При этом стремление к наиболее полному заполнению пространства приводит к тому, что гребни шлемов воинов оказываются «срезанными» кромкой венчика, а хвосты коней, располагаясь в зоне ручек, пересекают их, как бы игнорируя их расположение. В отличие от него, фриз килика из музея в Таранто обладает относительно большей шириной и меньшей высотой (за счет сочетания более «раскрытой» формы сосуда с большим распространением темной зоны на нижнюю часть его тулова), поэтому для соблюдения композиционного равновесия он требует введения дополнительных стоящих фигур по сторонам от ручек — подобно тому, как мы видим это в декоре килика из музея Университета Вашингтона в Сент-Луисе.

Таким образом, индивидуальные особенности формы сосудов побуждают художников к варьированию общепринятой схемы композиции. Благодаря этому изображения обоих фризов, несмотря на их композиционную общность, воспринимаются по-разному: фриз килика из музея в Таранто за счет большего количества изображенных персонажей выглядит, если можно так выразиться, сюжетно интереснее, а фриз килика из музея «Дом Бурганова» — лаконичнее, значительнее и монументальнее. Чертами монументальности отмечена и композиция росписи на килике мастера Айнипилос⁵⁴ из коллекции Археологического музея университета в Амстердаме.

Этой монументальности вполне отвечает и облик самой чаши, тяжеловесный и слегка угловатый; благодаря очень высокому венчику⁵⁵, почти равному по высоте неокрашенной зоне между ручками, она кажется очень глубокой, хотя форма ее тулова вполне типична. Основное пространство наружного декора отведено имен-

но фигурному фризу; нижняя окрашенная черным часть, как и в московской чаше, составляет существенно меньше половины общей высоты этого килика. Композиция, о которой идет речь, выглядит очень искусно уравновешенной; это касается не только общего распределения фигур по поверхности фриза, но и гармонично сбалансированного сочетания отдельных темных и светлых участков — то же можно сказать и об аналогичной композиции килика музея «Дом Бурганова». Как уже было замечено, в общих чертах обе они представляют практически полное подобие, различие заключается лишь в деталях. Так, в килике мастера Айнипилос, как и во всех приведенных выше примерах фризов с парой единоборствующих гоппитов, расписанных мастером «С», оба сражающихся изображены обнаженными — в то время как в московском килике они облачены в однотипные хитоны. Кроме того, в соответствующей композиции московской чаши тела всадников сильно отклонены назад, а их дротики занесены для броска. Во фризе же амстердамского килика, напротив, всадники сидят почти прямо и держат копья вертикально перед собой; таким образом, за спинами каждого из них оказывается незаполненное пространство, в котором вазописец располагает летящих птиц. Как мы уже отмечали, подобный прием характерен для коринфской керамики 1-ой четверти VI-го века до н.э. — он, в частности, был использован в росписях кратера мастера Мемнона. Действительно, обсуждавшаяся композиция одного из фризов этого кратера в общих чертах напоминает таковую одной из сторон чаши Сиана из Амстердама; но существенным отличием, характерным именно для аттической керамики⁵⁶, служит здесь то, что фланкирующие центральную группу всадники изображены на вздыбленных конях. Однако, во фризе противоположной стороны амстердамской чаши, также выстроенному по зеркальному принципу, связь с композициями, получившими распространение в Коринфе, прочитывается еще яснее. Эту связь выявляют не только присутствующие и здесь силуэты летящих птиц над крупами коней — она подтверждается и существованием чрезвычайно близ-

кой композиции, найденной в коринфской вазописи 2-й четверти VI-го века до н.э.: роспись фриза одной из сторон кратера мастера Ишполита, так же, как и рассматриваемого амстердамского килика, изображает исполненную достоинства и напряженного взаимного внимания сцену переговоров двух вождей. По обе стороны от их противостоящих фигур, занимающих центр фриза, мы вновь видим вооруженных копьями юных всадников — только на этот раз кони под ними изображены не вставшими на дыбы, а спокойно вышагивающими — именно так, как это типично для коринфской керамики⁵⁷. Общее композиционное решение описываемых фризов кратера и килика практически одинаково⁵⁸ — разница заключается, прежде всего, в детализировке, а также активном использовании цвета при росписи коринфского сосуда, которое не находит отклика в декоре аттической чаши. Последняя, кроме того, несет еще одно существенное отличие — надписи, расположенные возле центральных фигур. Благодаря одной⁵⁹ из них мы узнаем, что фигура слева изображает троянского героя Энея; это возвращает нас к росписи противоположной стороны этой чаши, а также композиционно близким фризам киликов из Национального музея в Таранто и музея «Дом Бурганова». Нетрудно заметить, что все те композиции с центральной парой сражающихся гоплитов, о сюжете которых мы можем судить благодаря подписям, относятся к иллюстрациям сцен Троянской войны: так, согласно Г. Брайдеру, среди сюжетов подобных композиций в коринфской вазописи, помимо уже упомянутого поединка Ахилла с Мемноном, встречаются также поединок Ахилла с Гектором и Аякса с Энеем⁶⁰. Имя последнего на одном из фризов амстердамского килика укрепляет нашу уверенность в том, что на другой его стороне запечатлен один из поединков, участники которого принадлежат к числу героев троянского эпоса. Действительно, в фигурах, украшающих фриз этой стороны, в отличие, например, от фигур упоминавшегося выше килика мастера «С» из Национального музея в Афинах, можно усмотреть черты индивидуальной выразительности — прежде всего, благода-

ря точной и мастерской, достаточно подробной их проработке процарапанным рисунком. Впрочем, роспись килика из музея «Дом Бурганова» также стремится к приданию индивидуальности облику фигур; и, хотя проработка здесь несколько менее детальна, но зато она дополнена включением цвета в изображение, также служащим этой цели — шлем, грива коня, волосы и борода одного из всадников окрашены пурпуром лишь в правой части композиции (слева этому отвечает пурпурная окраска внутренней поверхности щита воина).

Итак, приведенный выше ряд аналогий одной из сторон килика из музея «Дом Бурганова» среди чаш Сиана «перекрывающего» типа демонстрирует нам, что во второй четверти VI-го века до н.э., к которой относятся рассмотренные килики, наряду с композициями, использующими принцип симметрии переноса, получают все более широкое распространение центрические. По-видимому, это связано с общей тенденцией к развитию сюжетных изображений, которые «...будь то мифологический рассказ или бытовая сцена, неизбежно требовали построения с акцентированием центра, вокруг которого разворачивается действие»⁶¹. Достаточно явным становится стремление к более тщательной разработке деталей и переход к более динамичному изображению, что лучше соответствует задаче отражения конкретного эпического или мифологического сюжета. Внесюжетные элементы при этом часто вовсе исчезают; если же они и остаются, то им отводится роль незначительных деталей, служащих заполнению пустот во фризовой композиции, или же уделяется вполне определенное место возле ручек сосуда. Так, из всех рассмотренных чаш внесюжетные изображения присутствуют только в декоре килика мастера Айнипилос (который, как мы отметили, сохраняет наиболее явные следы коринфского влияния): в основном композиционном пространстве обоих его фризов это упомянутые выше летящие птицы; в зоне ручек — небольшие фигурки гусей⁶². Следует отметить, что как в коринфской, так и аттической керамике роль внесюжетных элементов нередко отводится именно изображениям птиц; и если те из них, которые распо-

лагаются в пределах сюжетных фризов килика мастера Айнипилос, по-видимому, являются лишь своеобразными «рудиментами» композиционных приемов, характерных для предыдущей эпохи, то изображениям в зоне ручек⁶³, вероятно, принадлежит некая еще не до конца ясная для нас символическая роль — о ней свидетельствует устойчивость подобных элементов, продолжавших применяться на протяжении нескольких последовавших десятилетий. Помимо птиц, возле ручек чаш Сиана можно встретить сирен⁶⁴ и сфинксов, реже — пантер⁶⁵; в конце второй — начале третьей четверти VI-го века обычным их украшением становятся пальметты⁶⁶. Следует заметить, что все эти образы в искусстве архаики выступают в тесной связи с обсуждавшейся нами символикой мирового древа, которая представляет тему жизни и смерти; мы можем лишь предположить, что и изображения птиц по своему значению примыкают к этой группе символов⁶⁷. При этом существенной особенностью является фиксированное место таких изображений в общей композиции килика. Оно подчеркивает двухосевую структуру сосуда, уподобляющую принципы его декора архитектурным: «...теперь сосуд, приобретает два фасада, на которых, как на фронтонах храма, располагаются фигурные группы»; зоны ручек же «...играют роль торцовых сторон»⁶⁸.

Примечания

1. Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже Л., 1983, стр. 17-20.
2. Vinnie Norskov. Greek vases in new contexts. Aarhus University Press, 2002, Chapter 2.
3. Целую и фрагмент (см. BEAZLEY, ABV, p.68).
4. Статья, сообщающая о самом факте находки этих первых экземпляров, относится к 1884 году. (C. Smith. 'Four Archaic Vases from Rhodes'. // JHS 5, 1884, 220 ff). Одной из этих чаш мы уделяем значительное внимание и в нашей работе.
5. А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 60.

6. Kunst der Schale, Munchen, 1990 (Production und Handel).
7. Исключением, был, например, Лидос (Boardman, ABFV, p.52), принимавший участие в росписи этих киликов на позднем этапе их существования — однако, они не относятся к числу лучших из выполненных им работ и не привнесли ничего принципиально нового в систему росписи чаш Сиана, уступая при этом изделиям мастеров-специалистов по качеству. То же можно сказать и о тех редких случаях, когда мастер чаш Сиана расписывал какой-либо иной сосуд (к таким случаям относятся, например, выполненные Гейдельбергским мастером росписи канфара, амфоры и скифоса — см. Brijder, SC II). Таким образом, исключения только подтверждают вывод об узкой специализации мастеров чаш Сиана.
8. Н.А. Сидорова. Вазопись чернофигурного стиля. Атика. (ГМИИ им. Пушкина, рукопись.).
9. Как правило, это достигается не столько за счет крупного размера самой центральной композиции в круге, сколько благодаря чрезвычайно богатому орнаментальному обрамлению, состоящему из множества концентрических поясов с чередующимися видами орнаментов.
10. Mary B. Moore, Mary Z. P. Philippidis. Attic black figured pottery ("The Athenian Agora", v.XXIII. Princeton, 1986).
11. В английской терминологии чаши Сиана с использованием этого типа декора носят название "double-decker cups".
12. А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 63.
13. Эта потребность, по-видимому, была продиктована тем же стремлением к укрупнению изображения, которое привело к изменению системы декора амфор (о чем речь шла выше).
14. Диаметр устья килика составляет 25,2 см; диаметр тулова 23,5 см; диаметр ножки 8,9 см. Глина оранжево-коричневая, покрыта черным лаком, в декоре использованы пурпур и белая краска. Чаша склеена из фрагментов; есть мелкие утраты и потери поверхности.
15. Черты эти, однако, делаются более или менее очевидными лишь при сравнении с другими Чашами Сиана.
16. Концентрические линии внутри незакрашенной полосы в цвете глины — характерной детали декора нижней части тулова чаш Сиана — являются наиболее распространенным вариантом декоративного заполнения (согласно Бордмену, этот вариант имеет восточно-греческое происхождение: см. Boardman. ABFV); другие виды орнамента используются для этой цели крайне редко: если концентрических полос нет, то незакрашенная полоса чаще всего остается пустой. В качестве исключения можно назвать килик из

- Национального музея в Таранто (который будет рассмотрен ниже в качестве ближайшей композиционной аналогии сцены мономахии килика из музея «Дом Бурганова») — в его декоре незакрашенную полосу в цвете глины заполняет орнамент плюща.
17. Несмотря на достаточную строгость отношений симметрии, она не является математически точной, что позволяет избежать ощущения застылости.
 18. E. Simon, M. Hirmer. *Die griechischen Vasen*, 1976, Abb.23, S.46; см также Boardman J., *Greek early vase painting*, 1998.
 19. И.Е.Данилова. Орнамент в древнегреческой вазописи V века до н.э. Москва, МВХПУ им. С.Г. Строганова, 1960, стр.3.
 20. См. М.В. Алпатов. *Художественные проблемы искусства Древней Греции*, М., 1987, Илл.82.
 21. См. сб. «Жизнь мифа в античности», Москва, «Советский художник», 1988 (Л.И. Акимова. К проблеме «геометрического» мифа — шахматный орнамент (обсуждение доклада). Материалы научной конференции «Вишеровские чтения — 1985», выпуск XVIII, часть 2, стр. 323).
 22. Л.И. Акимова. Анализ «вазы Франсуа». В сб.: «Образ — смысл в античной культуре», ГМИИ им. Пушкина, Москва, 1990, стр. 100.
 23. Там же, стр. 98.
 24. Там же. Изображения сфинксов в аналогичной позе в сочетании с орнаментальным мотивом «финикийской пальметты» составляют также часть декора верхнего фриза венчика с изображением калидонской охоты, располагаясь по краям сюжетной сцены.
 25. Там же, стр. 99.
 26. «...Разумеется, не Клитий был изобретателем этой формулы — она была создана давным-давно. Но Клитий нашел для нее гениальное решение.». Там же, стр 100.
 27. Сходную с ним композиционную функцию здесь выполняют подписи.
 28. И.Е.Данилова. Орнамент в древнегреческой вазописи V века до н.э. Москва, МВХПУ им. С.Г. Строганова, 1960, стр.4.
 29. Другой пример такой композиции представляет динос Софила из Британского музея: в фокусе всей композиции его центрального фриза располагается последовательность элементов орнамента «финикийской пальметты», которая, как и в декоре «вазы Франсуа», фланкирована фигурами адорантов (в данном случае, сирен).
 30. Amux D.A. *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, 3 volumes, Berkeley/London, 1988, Pl. 73, 1. На противоположной стороне этого скифоса находится еще одна композиция, вновь представляющая образ мирово-

- го древа (мотив «финикийской пальметты»), по сторонам от которого — изображения его стражей и почитателей (львов).
31. Amyx D.A. *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, 3 volumes, Berkeley/London, 1988, Pl.103.
 32. В частности, в декоре килика из собрания ГМИИ им. Пушкина (Сидорова Н.А., Тугушева О.В., Забелина В.С. *Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина*. М., 1985, №9 (илл. 16,17,18)) и целом ряде других (См, например, Amyx D.A. *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, 3 volumes, Berkeley/London, 1988, Pl.103; Pl.104, 1-a; Pl. 80,1-c).
 33. Например, такая композиция украшает одну из сторон диноса мастера Горгон. См. CVA, Louvre, f.2, p.17.
 34. см. CVA, Louvre, f.2, p.12.
 35. К сожалению, бессмысленных.
 36. В качестве одного из достаточно многочисленных примеров можно привести амфору работы Амазиса из собрания Национальной библиотеки в Париже. (См. CVA, Paris, Bibl. Nationale, f.1, pl. 37).
 37. Прежде всего, типа band-cup. См., например, CVA, Athens, f.3, p.31; CVA, Madrid, Mus. Arch. National, f.1, III He, pl 2.
 38. «...Известно всего несколько чаш этого мастера с «двухъярусной» системой декора, главным образом — во фрагментах, причем эту композиционную схему мастер «С» заимствовал у других, например, у мастера Кассандры.» (А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 63, прим. 2).
 39. А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 62, прим. 2.
 40. Хотя и полностью исключать возможность ее присутствия в них также нельзя.
 41. А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 67.
 42. Сидорова Н.А., Тугушева О.В., Забелина В.С. *Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина*. М., 1985, №9 (илл.16,17,18); см. также Сидорова Н.А.. *Коринфский килик из собрания ГМИИ (В сб: Культура античного мира. Москва, «Наука», 1966.)*.
 43. Килики работы этого мастера или его последователей, практически полностью повторяющие описанную ниже композицию — причем в декоре как той,

- так и другой стороны — известны также из собрания Лувра (CVA France, f.12, Louvre, f.8, p. 77) и каталога продаж аукциона Сотби (Последний — работы Тарентинского мастера: Brijder, SC I, Pl.34); известен и ряд киликов, представляющих аналогию декору лишь одной из сторон, посвященной теме сражения гоплитов — о некоторых из них еще будет сказано ниже.
44. CVA, Athenes-Musee National, F. 3, Pl. 7.
45. Brijder, SC I, Pl. 9.
46. Boardman, ABFV, p. 33.
47. См. Greek Vase-Painting in Midwestern Collections. The Art Institute of Chicago, 1979, p. 42-43, Pl. 26.; декор обеих сторон этого килика совпадает.
48. Н.А. Сидорова. Вазопись чернофигурного стиля. Аттика. (ГМИИ им. Пушкина, рукопись).
49. Н.А. Сидорова. Вазопись чернофигурного стиля. Аттика. (ГМИИ им. Пушкина, рукопись); Н.А. Сидорова связывает появление таких композиций с именем Лидоса. Однако, Г. Брайдер относит килик из Сент-Луиса (Brijder, SC I, №48 Pl. 13) к среднему периоду творчества мастера «С», то есть к началу десятилетия между 570-м и 560-м годами до н.э. (Там же, p.140), деятельность же Лидоса, согласно Джону Бордмену, начинается лишь с 560 года до н.э. (Boardman, ABFV, p. 52).
50. А.Е. Петракова. Проблемы композиции в древнегреческой вазовой живописи VI — V веков до н.э. на примере формы килика. (Диссертация на соискание степени кандидата). Спб., 2003, стр. 174-175.
51. В качестве примеров фронтального изображения квадриги в скульптуре можно привести рельеф с Афинского Акрополя (Boardman J., Greek sculpture: the archaic period, 1993, ill.256) а также одну из метоп храма «С» в Селинунте (Б.Р. Виппер. Искусство древней Греции, М., 1972, илл.110).
52. CVA, Taranto, Museo Nazionale, F.II, Tav. 3.
53. CVA, Amsterdam, F.2, 1996, Pls 86-88, p. 31-33.
54. Это имя было дано по надписи на фрагментарно сохранившейся гидрии, которая, согласно Г. Брайдеру, принадлежит тому же мастеру (Brijder H.A.G. Attic black-Figure Drinking-Cups. // CVA, Netherlands, fasc. 8., Amsterdam, fasc. 2. Amsterdam, 1996).
55. Именно высота венчика позволяет совместить спину лошади с линией, разделяющей его с туловом; в килике музея «Дом Бурганова» эта линия проходит выше.
56. Brijder H.A.G. Attic black-Figure Drinking-Cups. // CVA, Netherlands, fasc. 8., Amsterdam, fasc. 2. Amsterdam, 1996, p. 33.
57. Amyx D.A. Corinthian Vase-painting of the Archaic Period, 3 volumes, Berkeley/London, 1988, Pl. 80, 1-c; Pl. 83, 1-b; Pl. 103 1-a; Pl. 104 1-a и др.;

- Сидорова Н.А., Тугушева О.В., Забелина В.С. Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1985.
58. В качестве интересной вариации этой композиционной схемы можно рассматривать фриз «перекрывающего» килика мастера «С», появившегося на аукционе Сотби в Лондоне (Brijder, SC II, Pl.159); его композиция практически полностью следует описанной выше — с той лишь разницей, что в ее центре оказывается не две противостоящих друг другу фигуры, а, соответственно, две напротив одной — строгость симметрии, таким образом, оказывается нарушенной. Г. Брайдер предполагает, что мастер «С» при создании этой композиции следовал коринфскому образцу (Brijder H.A.G. Attic black-Figure Drinking-Cups. // CVA, Netherlands, fasc. 8., Amsterdam, fasc. 2. Amsterdam, 1996, p. 32). Очевидно, здесь также был использован метод построения композиции, допускающий добавление или устранение определенных элементов внутри сложившейся композиционной схемы, действие которого мы предполагали при создании некоторых из обсуждавшихся выше фризов чаш Сиана.
59. Все остальные надписи на фризах этого килика, присутствующие, в том числе, и среди росписей другой его стороны, бессмысленны и носят чисто декоративный характер.
60. Brijder H.A.G. Attic black-Figure Drinking-Cups. // CVA, Netherlands, fasc. 8., Amsterdam, fasc. 2. Amsterdam, 1996, p. 33.
61. Н.А. Сидорова. Вазопись чернофигурного стиля. Аттика. (ГМИИ им. Пушкина, рукопись.).
62. Сохранилась лишь одна из них.
63. Изображения птиц в зоне ручек сосуда появляются еще в декоре коринфской керамики, достаточно часто встречаясь, например, в росписи кратеров и киликов первой четверти VI-го века до н.э.
64. Например, в декоре «двухъярусного» килика, близкого по манере росписи мастеру Малибу (Brijder, SC I, Pl. 47 f-g), или чаши работы Гейдельбергского мастера, принадлежащей к тому же типу (Brijder, SC II, №426, Pl. 140-b).
65. Например, в декоре «двухъярусных» киликов мастера Малибу (Brijder, SC I, № 233, Pl. 42-b) или мастера Сфинкса-и-бегунов (CVA, Netherlands, fasc. 8., Amsterdam, fasc. 2. Amsterdam, 1996, Pl. 90, 91).
66. Что нашло свое продолжение и в декоре мелкофигурных киликов, пришедших на смену чашам Сиана.
67. Исходя из самых общих соображений можно предполагать связь изображений птиц, не только с заупокойным культом, но и, например, с обрядами сезонного цикла; в то же время, следует заметить, что образ птицы слишком многозначен, чтобы из простой констатации факта присутствия «вообще-птиц» в композиции сосуда делать какие-либо определенные выводы об их

символическом значении, которое для разных их видов (а среди изображений в зоне ручек аттических и коринфских киликов и кратеров попадают орлы, куропатки, утки, гуси, лебеди, журавли и др.) может быть совершенно различным. Безусловно, эта тема заслуживает отдельного исследования.

68. И.Е. Данилова. Орнамент в древнегреческой вазописи V века до н.э. Москва, МВХПУ им. С.Г. Строганова, 1960, стр.5.

Список сокращений, использованных в работе

BEAZLEY, ABV — J.D. Beazley. Attic Black-figure Vase-painters. Oxford, 1956.

Boardman, ABFV — J. Boardman. Athenian black figure vases. London, 1974.

Brijder, SC I — H.A.G. Brijder. Siana cups I and Komast cups. Amsterdam, 1983.

Brijder, SC II — H.A.G. Brijder. Siana Cups II. The Heidelberg Painter. Amsterdam, 1991.

CVA — Corpus Vasorum Antiquorum.

JHS — Journal of Hellenic Studies.

Продолжение статьи Д.А. Калиничева

«Килик из коллекции МГМ «Дом Бурганова» и проблема художественной эволюции Чаш Сиана» в следующем номере журнала

Инокания Параскева (Е.М. Бычкова)
Патриаршее подворье при храме Св. Николая
с.Шосте Рязанской области

Специфика цвета православного богослужения: образ и символ

Литургическое действо — сложный синтез множественных сакральных пространств. Оно объединяет в себе пространство материальных условий совершения священнодействия, будь то — храм, облачения, священные предметы; пространство времени, или, скорее, вневременного характера богослужения; пространство личностных и общественных отношений, подчиненных иерархическим условиям. Для организации этой структуры требуется определенный семантический ряд образных средств, среди которых одним из ведущих является цвет. Потенциальные возможности раскрытия символического смысла через цвет очень широки, и корни цветовой символики в литургии следует искать еще в Ветхом Завете.

Формирование внешнего строя православного богослужения и всех священных предметов, его обрамляющих, происходило на основе Священного Предания и текстов Священного Писания. Церковное сознание искало и находило в Библии регламентирующие первообразы. В целом, весь порядок христианского искусства можно рассматривать как исполнение Ветхозаветных пророчеств в образах Нового Завета, а через них — открытие Грядущего Царства.

Прежде чем перейти непосредственно к вопросу цветовой символики, следует обратить внимание на особый порядок установления канонов (правил) церковного искусства, исторические корни которых

берут начало в Ветхом Завете. В книге «Исход» мы находим следующие свидетельства Боговдохновенности всего строя священнодействия: «Все сделайте, как Я показываю тебе, и образец скинии, и образец всех сосудов ея» (Исх. 25; 9), а также: «Скажи всем мудрым сердцем, которых Я исполнил духа премудрости, чтобы они сделали Аарону священные одежды для посвящения его, чтобы он был священником Мне» (Исх. 28; 3). Здесь мы видим, насколько важно внешнее обрамление богослужения. Нося символический характер и будучи преподанными Богом, все черты церковного искусства призваны с помощью видимого и вещественного раскрывать духовные сущности, т.к. истоком своим имеют Безначального.

Рассматривая особенности творческого процесса с христианской точки зрения, Аверинцев утверждает, что художник поставлен посредничать между двумя реальностями: один предел этому — основополагающая заповедь, другой — вещественность самого вещества¹. Художник мыслит себя не «творцом», но слугой-распорядителем, в ведении которого находятся все свойства материалов, употребляемых на создание священных предметов, это и происхождение вещества, его фактура, блеск, степень прозрачности и т.д. Среди них едва ли не самым емким в символическом отношении — цвет. Он же способен оказывать сильное эмоциональное действие, формирующее определенное настроение в общественном собрании, что немаловажно для организации сложного процесса священнодействия — Литургии (литургия в переводе на русский язык обозначает «общее дело»).

Цветовая символика занимает особое место в символическом образном строе православного богослужения. Как известно, в Православной Церкви существует годовой круг постов и праздников, в основе своей сложившийся еще в первые века христианства. Все эти праздники и священные события можно объединить в шесть основных групп:

I. Группа так называемых Господских праздников выделена белым цветом, сюда же можно отнести дни празднования памяти бесплотных сил, дев и девственников.

II. Группе праздников и дней памяти пророков, апостолов и святителей соответствует золотой цвет, или сходный с ним по смысловому значению желтый цвет.

III. Группа праздников и дней памяти Пресвятой Богородицы отмечена голубым цветом.

IV. Группа праздников и дней памяти о Кресте Господнем имеет темно-красный цвет, реже — фиолетовый цвет.

V. Группа праздников и дней памяти преподобных и Христа ради юродивых выделена зеленым цветом. Также здесь нужно указать, соответствие данного цвета Дням Святой Троицы и Святого Духа.

VI. В периоды постов (прежде всего это касается Великого поста) облачения всedневных служб сменяются на темно-синий, фиолетовый, темно-зеленый, темно-красный и черный цвета.²

Состав цветов священных облачений многими исследователями³ сопоставлен со спектром солнечного света, состоящим из семи основных цветов с прибавлением белого цвета, как образного выражения самого источника света, и черного цвета, воспринимаемого в противоположность белому, как отсутствие света.⁴ В исследованиях, посвященных изучению вопросов символической трактовки цвета, предлагается рассматривать образ радуги с двух точек зрения. К первой из них относится состав цветов и их численность, ко второй — радуга, как формообразование. Возвращаясь к численному значению цветов солнечного спектра, можно отметить его соответствие с таинственным числом семь, положенному Богом в порядок небесного и земного бытия, — шести дням творения мира, и седьмому — дню покоя Творца.

Во избежание поверхностного решения проблемы, обширный вопрос цветовой символики в литургическом действе хотелось бы подробнее рассмотреть на примере самого таинственного момента в годовом круге православных постов и праздников — времени Великого Поста, и его кульминационного момента — Пасхи. Это время, требующее от каждого христианина наивысшего напряжения

духовных сил, где цвет в обрамлении хода богослужения раскрывает глубинные тайны спасения человеческого рода через Крестную смерть Христа и следующее за ней Воскресение в жизнь вечную.

Традиция соблюдения Великого поста берет свое начало со времен апостольских, когда первые христиане прекратили соблюдение еврейского чина совершения Пасхи и ежегодно освящали день смерти Господа постом. Другими словами, празднование Святой Пасхи проходило в строгом посте и в совершении вечером «преломления хлеба». Впоследствии разрешение поста стало обставляться с особой торжественностью, уже у Тертуллиана в трактате «К жене» говорится, что христиане проводят «...ночь в праздновании Пасхи». Таким образом, постепенно формируется общая структура пасхального бдения, имеющего в себе две части: страстную (канон Великой субботы) и воскресную (пасхальная заутреня). Пасхальная Евхаристия, преподаваемая всей церкви, являлась кульминационным моментом, предваряемым постовым предуготовлением.

Согласно древней христианской практике, Пасха празднуется в первое воскресенье после первого полнолуния, наступающего по весеннему равноденствию (21 марта ст. ст.). Если же случится в этот день пасха иудейская, то христианское празднование переносится на неделю позже. Слово Пасха вошло в русский язык с греческого варианта еврейского названия праздника, которое буквально звучит как *phesach*, фесахъ и означает — «переход», «перемена места».⁵ Само название раскрывает смысл торжества, определяя его как таинственное изображение переведения народа израильского через Черное море и избавление его от рабства египетского.

Если рассматривать ход праздника, мы можем заметить, что на протяжении почти всего времени символические действия, совершаемые священниками, сопровождается красный цвет. Сначала — это цвет жертвенной крови пасхального агнца, служившего прообразом Иисуса Христа, потом — цвет возливаемого вина, вкушением которого сопровождается все празднество. Также, в некоторой

мере, присутствует и белый цвет, обозначением которого можно определить опресноки, не столько по физическому их свойству, сколько по значению им предаваемому. По второму, более широкому толкованию Пасхи, как воспоминания об избрании Израиля народом Божиим, хлебцы опресночные являлись символом чистоты, чистоты нравственной, которую должен соблюдать «народ святой», предохраняя себя от нравственной порчи.

Церковь христианская, видя в пасхе иудейской прообразование своей — Новозаветной Пасхи, вкладывает в нее уже другой, носящий более идеальный характер, смысл. Этот праздник мыслится ими как переход от смерти к жизни, и от земли к небеси. Синаксарь⁶ определяет Пасху как преведение (переведение) мира Богом из небытия в бытие, и день, в который Спаситель, сойдя во Ад, освободил человеческое естество и возвел его на Небо, на высоту нетления. Начиная с IV в. вырабатываются уставы пасхальной службы, достигшие полноты к X в. Общей их характеристикой и важнейшей особенностью становится исключительная праздничность, достигаемая непрерывным пением и особо торжественной обстановкой в храме. Ликующее состояние духа достигает наивысшей точки своего развития во многом благодаря предшествующим празднику — Великому посту и Страстной неделе, носящих в себе, в противоположность пасхальной радости, образ скорби.

По Уставу Греческой и Русской Церквей, Великим постом священство облачалось в «багряны ризы» — в одеяния темно-красного цвета. Черный цвет введен в практику великопостных служб относительно недавно, т. к. в древности черный цвет в богослужебных облачениях не использовался, оставаясь принадлежностью только повседневных одежд духовенства (особенно монашества). В России впервые было официально предложено облачиться по возможности, в черные ризы петербургскому духовенству в 1730 году, в связи со смертью Петра II. Как известно, черный цвет символически воспринимался как отсутствие света, цвет траура, смерти или отречения от мирской суеты. Последнее значение наиболее полно отра-

жает духовный смысл поста, когда «...душа жаждет отрешиться и очиститься от земного и воспринять к небесному (...). И тогда-то в усталой душе поднимается и растет желание войти в область вечного и слиться с ним».⁷ В этих словах отчетливо видно, что скорбная тяжесть дней поста облегчается обетованием грядущего торжества Воскресения Христова. В современной богослужебной практике на Великий четверток, в день воспоминания Тайной Вечери — прообразования Евхаристии, или, согласно более древним традициям, на всю Страстную седмицу, цвет облачений сменяется на темно-красный в воспоминание о излиянной на Кресте за спасение мира крови Спасителя.

Рассматривая символическое значение фиолетового цвета (как наиболее близкого к темно-красному и сходного с ним по значению), сохраненного в нынешней практике проведения воскресных и праздничных служб во время Великого поста, можно отметить его неоднозначный смысл. Если спектр солнечного света, состоящий из цветов, усвоенных богослужебным облачениям церковного годового цикла, представить в виде круга, то окажется, что фиолетовый цвет является средоточием двух противоположных концов спектра — красного и голубого (синего). Объединяя в себе начало и конец, он напоминает слова Спасителя: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13). Этот цвет, присущий времени воспоминания Церковью страданий и распятия Господа Иисуса Христа ради спасения людей, знаменует собой некое особое присутствие всех Ипостасей Святой Троицы в крестном подвиге Спасителя. Соединяя в себе, как мы уже говорили выше, красный и голубой цвета, где символ красного цвета отражает представление об Ипостаси Бога Отца, а голубой — соответствует Ипостаси Святого Духа.

Итак, темно-бордовый (т. к. помимо красного в нем неизменно присутствует и синий) и фиолетовый цвета наиболее подробно раскрывают домостроительство нашего спасения: наше спасе-

ние совершилось через Сына по воле Отца благодатью Святого Духа. Еще одно таинственное значение этих цветов соотносится, опять же, с местоположением их в спектральной гамме. Находясь в непосредственной близости к красному цвету, — символу Воскресения, тем самым они обозначают, что приняв телесно крестную смерть, Христос победил смерть духовную, т.е. соединение двух крайних концов спектра не оставляет места черноте, как символу смерти духовной. Здесь также отражена мысль о Кресте, как орудии нашего спасения: не было бы Креста, не было бы и Воскресения. «Приидите, вси вернии, поклонимся святому Христову Воскресению: се бо прииде Крестом радость всему миру. Всегда благословяще Господа, поем Воскресение Его: распятие бо претерпев, смертию смерть разруши»⁸.

Пасхальная служба, начинаясь в белых облачениях, возвещает нам торжество Божественного Света. В ходе утрени белый цвет сменяет насыщенный красный, символически обозначая торжество Воскресения. Красный, самый активный цвет светового спектра, наиболее полно отображает богословскую мысль о том, что Воскресением Христа у человечества появилась возможность родиться в Жизнь Вечную, тем самым красный цвет в данном случае несет в себе образ Жизни. Еще одним из аспектов символической трактовки красного цвета является сам момент исполнения Сыном воли Своего Отца, наиболее полным отображением которого в цветовой символике является красный цвет — цвет огня, так как огонь четко отражает свойства Бога Отца.

В заключение краткого рассмотрения вопроса цветовой символики в богослужении можно сказать, что цветовой символ в церковном искусстве, благодаря своей духовной сущности, неисчерпаем в своем познании, т.к. раскрывает мир невидимых сущностей, и в возможностях любого исследования, разрабатывающего данную проблему, лишь некоторое раскрытие разных ее сторон.

Примечания:

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры.
2. Настольная книга священнослужителя. Т.4. М., изд. Московской Патриархии, 2001.
3. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. Изд. МГУ, 1975. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., Наука, 1975
4. Н.Б.Бахилина в указанной книге отмечает, что в сознании русских людей с глубокой древности черный цвет имел два разных символических значения. С одной стороны он, в противоположность белому, означал нечто принадлежащее темным силам, сонмищу бесов, смерти, как прекращение жизни; с другой — олицетворял смирение и покаяние в монашеских одеждах.
5. Полный церковно-славянский словарь. 1900. Репринт: М., Отчий дом., 2002.
6. Положенное после шестой песни канона утрени, краткое изъяснение сути праздника
7. Восторгов И. И., прот. Поучение в нед. 2-ю Великого поста в Бодбийском женском монастыре // Полное собрание сочинений. Т. 2. СПб., Царское дело, 1995., стр. 346.
8. Последование во святую и великую неделю Пасхи и во всю светлую седмицу. М., Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2003.

Инокания Параскева (Е.М. Бычкова)
Патриаршее подворье при храме Св. Николая
с.Шосте Рязанской области

Цвет в сакральном пространстве средневековой Москвы

Пространство города, в связи со спецификой православного обетования грядущего Царства Света, приобретает значение одного из центральных символов. Земной город, соотносясь с образом Горнего Града, становится особой мировоззренческой единицей. В интенсивном стремлении церковно осмыслить окружающий мир, средневековая культура явила примеры создания городов-символов, все элементы их композиционного строя подчинены единой образно-символической системе. Ограничиваясь обозначенными рамками настоящей статьи, мы рассмотрим только один из многих аспектов воплощения идеальных прообразов изобразительными средствами искусства — цвет. Ярким примером в этом отношении можно назвать средневековую Москву. Здесь отчетливо выявляется структурирующая роль цветовых отношений в общем символическом строе.

Символическая система церковного искусства как бы растянута между двумя полюсами Небесного и Земного градов. В ней мы наиболее отчетливо можем проследить традиции усвоения цветовых символов для Небесных и Земных образов. В свою очередь, обзор общего характера древнерусского градостроительства дает возможность выявления основных аспектов формирования цветовой символики и ее динамического развития на разных ступенях

освоения города. Сакральное пространство Москвы имеет иерархический порядок, в нем доминантой на каждом уровне являются символ Вечности. Восходя от символов общего порядка к символам сокровенного восприятия, происходит приближение к смысловому центру, Первопричине. На каждом из уровней происходит постепенное раскрытие все новых качеств одного Первообраза. Общей закономерностью этой цепочки является нарастающая степень концентрации цвета по мере приближения к смысловому ядру.

Москва, город — символ, его колористика, в свою очередь, как одно из самых активных средств в образно-символическом восприятии человека, составляла некий текст, раскрывающий глубинный внутренний смысл созерцаемого. Благодаря своей многогранности, ряд особенностей цветовых трактовок вместили как общехристианские черты восприятия цвета, так и определенные оттенки, отражающие ведущие идеи текущего времени.

Происходило своеобразное освоение города и, вообще, всего жизненного пространства по образно-символическим уровням, «иконизация» мира, «...имеющая первообразом для архитектуры Горний Град, столь же центральный для архитектуры, как изображение Пантократора в живописи. Это не просто один из примеров иконографических типов в архитектуре и живописи, но важнейший»¹. Полнота и многогранность этого символа не могли не отразиться в его цветовых характеристиках, а специфика христианского восприятия цвета, как материализации света, обусловила неизменное восприятие Небесного Иерусалима источником света.

Архитектурно-образная среда средневековой Москвы, города-символа, в многогранности символических трактовок цвета вместили все оттенки богословской мысли. В качестве особенности цвето-, световосприятия в сознании людей XIV — начала XVI вв. следует отметить ведущую роль идеи преобразования материального мира Фаворским светом, неизменно присутствующем в окружающем пространстве². Таким образом, свет преобразования собирает под свое начало общий цветовой строй средневековой Москвы.

Древнерусский город, по словам А. В. Иконникова, в отличие от западноевропейского или восточного, не был жестко противопоставлен негородскому окружению и осознавался частью целого, которое охватывало все тяготеющие к нему сельские поселения³. То есть, и на этом плане общности возникает иерархия пространственных и смысловых уровней, а также цветовых акцентов, ориентированная на город и на храмы, где последние воспринимались в качестве ядра всей мировоззренческой системы; цветовой символ в этом случае раскрывал их символическую нагрузку.

Как известно, основную массу гражданской застройки Москвы на период средневековья составляли деревянные сооружения. Под 1326 г. летопись сообщает: «Заложена бысть первая церковь каменная на Москве» (Успенский собор). Можно себе представить, какое значение имело это событие для москвичей того времени. Но в данный момент мы видим только лишь зарождение образа стольного града Москвы, как религиозного центра, под началом которого будут объединены все русские земли. Намечена основная канва, где символическое выражение нашего временного мира находит отображение в глухих коричневых, землистых тонах, а то смысловое ядро, которое несет в себе сооружение храма, отмечено белым цветом. И именно оно господствует и «держит» структуру всего окружения, говоря образным языком, наполняет его смыслом, задает цель существования.

Эта основная концепция, приобретая со временем развернутый характер, более определенно выявляет образно-символическое осмысление мира глазами средневекового человека. Каменные храмы и деревянная застройка становятся как бы разноприродны, между ними очевидно проводится четкая грань категорий — «временное» и «вечное». На этом фоне возникает ассоциация с неизблемым превосходством Церкви над мирской суетой, ее надмирным характером. Оттеня символическое значение в качестве цели жизни православного человека, храмы своим расположением и ролью в городском пейзаже создают визуальную структуру, композиционно держашую весь город.

В 1367 году при Великом князе Дмитрие Донском были возведены новые мощные укрепления из белого мячковского камня, заменившие «град дубов», который еще с начала 1330-х гг. стал называться Кремлем. Кремль — активный организационный момент в пространстве города четко выделен цветовым массивом. Цвет в данном случае в очередной раз показывает свои богатые потенциальные возможности раскрытия множества смысловых оттенков. Поскольку символ приравнивается к слову, то цветовой образ в данном случае как нельзя более четко характеризует Кремль, который в XV веке носил название «вышьгородъ»⁴. Название говорит само за себя — ему отводилось «высокое» положение. Он был лицом стольного града, нося белый цвет — символ света Преображения, он говорил о том, что под началом Москвы должно произойти преобразование Руси. Белый цвет, цвет начала, вошел в само название Москвы, когда по возведении каменных укреплений она сразу получила постоянный эпитет «белокаменной», несмотря на то, что основная застройка по-прежнему оставалась деревянной⁵.

Как можно представить, стены, опоясывая ядро градостроительного ансамбля, создавали четкую грань между определенными пространственно-смысловыми уровнями. Упорядоченность замкнутого пространства внутри стен противопоставлялась хаосу, неорганизованности внешнего мира, «тьмы внешней». Это придавало крепостным стенам особый смысл «границы двух миров». Цвет в данном случае являлся едва ли не самым действенным звеном в раскрытии глубинного, символического смысла всего ансамбля. Структурное ядро города — Кремль — сакральный центр и центр управления государственной власти (княжеский двор), на фоне коричневатого ковра деревянной застройки он выделен белым цветом. Приступая к более подробному раскрытию основных символических значений белого цвета в данном контексте, уместно напомнить, что белый цвет один из немногих в христианской традиции, имеет исключительно высокие и значимые смысловые

оттенки. Белый — единственный цвет, отождествляющийся со светом, белый цвет (свет) содержит в себе весь остальной спектр.

Белый цвет, начиная от самой глубокой древности, всегда считался символом, отличительной принадлежностью всего высшего, и самого Бога. Тем самым, в намеренном стремлении придать крепостным стенам Кремля белую окраску, можно усмотреть желание еще более усилить определенные черты градского образа. Отделяя и выделяя это ядро на фоне основной городской застройки, тем самым, проводится та самая вертикаль символического смысла о которой мы говорили выше. Здесь возникает точка соприкосновения ограниченного Земного и бесконечного Небесного градов. Именно этот цвет оказался способным соединить значения Кремля, как религиозного центра и, одновременно, как центра светской власти. Также своевременно будет вспомнить о том, что именно на Руси правителя называли «белым царем», что отвечало в изначальном, древнем, общераспространенном символизме понятие о святости власти, или, что то же, власти, освященной благословением Божиим. По словам прот. Григория Дьяченко, «...далее, по такому же названию самого царя, и все его царство должно было прозваться святой и белой Русью. Впоследствии название Белой Руси сохранилось не везде; но название белаго царя живет и до сих пор широко»⁶.

Одновременно с этой линией, можно развивать мысль о сакральной роли Кремлевского ансамбля. Во время правления Иоанна III Москва должна была себя показать преемницей Византийского царства, славного своей крепкой Православной верой⁷. Много старался Великий князь об украшении стольного града, чтобы сделать его достойным «Третьего Рима». Как пишет А. В. Иконников, внутренние и внешние связи ансамбля (Кремля) решительно изменились. Он принадлежал теперь всей Москве. Новая, южная стена Кремля была поставлена у подножия холма и сделана менее высокой, чем обращенные к Красной площади и Неглинной, открывая ансамбль к внешним панорамам⁸. Тем самым, смысловой акцент,

как видно, переносится на храмовые доминанты, которые к тому времени завершили ансамбль Соборной площади⁹. С этого времени Кремль, жилище великих государей Московских, представлял собой как бы большой монастырь, наполненный большими и красивыми церквами, среди которых, как игуменская келья в монастырском дворе, расположен был государев дворец¹⁰.

В цветовом отношении Кремлевский ансамбль сохранял строгость и четкость: все ключевые объекты в его структуре носили белый цвет. Как известно, в православной традиции белый цвет изображает Божественные энергии, возводящие создание к своему создателю. Это — свет Фаворского Преображения, это — свет вне пространства и вне времени.

Здесь уместно вспомнить, что средневековое искусство, и более всего зодчество, имеет принципиальную отличительную особенность: оно не носит изобразительного характера, не пытается просто отобразить или упорядочить мир, но стремится преобразить мир¹¹. В свою очередь каждый храм, осуществляя в себе тот же образ преображенного мира, стремится охватить и город, оказываясь в нем смысловой доминантой. Таким образом, белый цвет, являясь ведущим в белокаменном Кремлевском ансамбле, еще более усиливает его общую символическую направленность.

Сакральная колористика занимает важное место в воплощении идеи «Обетованного города», Небесного Иерусалима, одновременно, она распространяется и на несколько иной аспект, отмеченный С. С. Аверинцевым: «Всякий христианский город, сколь бы он ни был скромн, есть «икона» рая»¹².

На «райский» аспект недвусмысленно указывают некоторые детали, например, такой неслучайный «фон» Кремля, как сад в Замоскворечье¹³. Если рассматривать этот факт в контексте цветовой символики, зеленый фон, который появился у Кремля в плотно застроенном пространстве города, еще более подчеркивал его значение — средоточия жизни, сердцем которого является Успенский собор.

Переходя на следующий пространственно-смысловой уровень, храмовым доминантам средневековой Москвы, мы можем проследить динамику развития роли цветовых символов. Успенский собор Московского Кремля (1475-1479) — самое величественное и монументальное сооружение рассматриваемой эпохи. Осуществление постройки этого храма — событие политическое, общерусского масштаба. Уже в тот период создавалась почва для сформировавшейся в 90-е годы XV в. теории перенесения на Русь центра мирового Православия. Основная мысль формулировки «Москва — Третий Рим» лаконично выражена в словах псковского старца Филофея: «Два Рима пали, третий стоит, четвертому не бывать». Из них мы видим выражение уверенности в особенной исторической и религиозной миссии столицы молодого государства¹⁴. Ее сердце — Успенский собор Кремля — символ русского православия. В нем сохранялось значение белого цвета, преобладающего в Кремлевском ансамбле.

Отдельно следует рассмотреть вопрос цветового символа глав собора. Купола Успенского собора до середины XVI века были покрыты специально заказанным белым немецким железом. И только в 1550 году их покрыли медными позолоченными пластинами. На этот период времени цветовое решение церковных глав отличалось единообразием. Они либо покрывались белым железом, либо лемехом, материалом для которого целенаправленно выбирали осину за ее качество со временем приобретать серебряный оттенок. Таким образом, тема преображения, выраженная белым, обладает серебряным завершением. На этот счет можно привести параллель с иконописью, где золото фонов иногда заменялось серебром, сохраняя свое семантическое значение. Следовательно, серебряность глав воспринималась как горение к небесам в молитвенном предстоянии, как то Начало, под которым объединяется весь видимый мир.

В ином контексте могли восприниматься купола, покрытые медью, которые очень быстро приобретали зеленоватый оттенок.

Учитывая образность средневекового восприятия действительности, зеленый цвет как символ жизни, в этом случае, мог указывать на цель земного бытия человека — достижение Небесного отечества.

Примерно до середины XV века, а в некоторых случаях и позднее, стены большинства Московских храмов выкладывались из правильных блоков тесанного белого камня, и возможная сфера применения фресковой живописи на фасадах была довольно узкой. Но это не обозначало отсутствие цветовой символики во внешнем облике раннемосковского храма. Выбирая лаконичность решения, средневековый зодчий яснее доносит до зрителя духовную сущность произведения, одновременно организуя своего рода покров для не просвященных таинством Крещения, «...недостойных познания истины»¹⁵.

В качестве исключения, следует отметить особенности цветовой трактовки архитектурного объема Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря (1405), где верхние части прясел по периметру храма заполнены росписями, так же как и весь подкупольный объем барабана. По мнению исследователей, не исключено, что довольно пространные цветковые композиции были выполнены еще в самом начале, сразу после того, как собор был отстроен. Подобные мнения существуют и относительно росписей порталов Успенского собора Кремля, но утверждать это с уверенностью невозможно, также как и существование подобных фресковых росписей на фасадах других храмов Московского княжества того времени.

Исходя из собранного материала, можно вывести ряд закономерностей воплощения образов цвета и света средствами средневекового зодчества. Цвет здесь является активным средством формирования символического строя, при этом становится очевидной взаимосвязь иерархической системы освоения образа города с особенностями применения цвета на разных его этапах. Постепенное возрастание смысловых доминант, концентрация символическо-

го смысла происходит по пути от периферии к центру. Каждый последующий пространственно-смысловой уровень, являясь ядром предыдущего, выделен цветом или, лучше сказать, имеет его наибольшую концентрацию.

Включенный в целостную образно-символическую систему каждый храм в соотношении «храм — город» не является самоцелью¹⁶. По мере приближения к храму на первый план выступают другие ориентиры — киоты над входом. Они приобретают еще большее значение при максимально лаконичном использовании цвета во всем строе архитектуры храма. Цвет акцентирует входные части, координируя движение человека. Драгоценность цвета молельного образа в киоте над входом поднимается выше, если вспомнить, что интерьер храма, наполненный цветом (светом) был доступен лишь членам Церкви. Здесь кроется все та же мысль, прослеживающаяся на протяжении всех пространственно-смысловых уровней — образ возделенного Небесного Царства, которое достигают лишь верные. Появляясь над входом в храм, иконный образ как бы предвещает или приоткрывает завесу, скрывающую образ преображенного мира — пространство внутри храма. Попадая внутрь храма, мы все оказываемся соединенными в Единую нерукотворенную Церковь под началом Христа-Вседержителя.

Примечания

1. Федоров А. Н., игум. Образно-символическая система композиции древнерусского города. СПб., 1999.
2. Это время отмечено полемикой между византийским богословом, церковным деятелем, систематизатором исихазма, Григорием Паламой (1296 — 1359) и монахом Варлаамом Калабрийским. В «паламитских спорах» обе стороны отстаивали свои взгляды на проблемы сущности Бога, Божественных энергий, Фаворского света.
3. Иконников А. В. Искусство, среда, время. М., 1985.
4. Полный церковно-славянский словарь. Сост. прот. Григорий Дьяченко. Репринт: М., 2002.
5. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. М., 1990.

6. Полный церковно-славянский словарь. Сост. прот. Григорий Дьяченко. Репринт: М., 2002.
7. Нечволодов А. Д. Сказания о русской земле. В 2-х книгах. Репринт: СПб., 2003.
8. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. М., 1990.
9. В 1479 году была окончена постройка Успенского собора под руководством Аристотеля Фиораванти, в 1484 г. — Богоявленский каменный дворцовый храм, в том же году — церковь Риз Положения. С 1485 до 1495 г. продолжалось строительство новых кремлевских стен; за это время в самом Кремле было сооружено несколько храмов, в том числе разобраны старые и заложены новые каменные церкви первоначальной постройки Иоанна Калиты: Св. Иоанна Лествичника, что под колоколы, и собор Св. Архангела Михаила.
10. Нечволодов А. Д. там же. В 1491г. Марком и Петром-Антонием Фрязиным в Кремле для Иоанна III была построена каменная Грановитая палата.
11. Федоров А. Н., игум. Образно-символическая система композиции древнерусского города. СПб., 1999.
12. Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 48 — 49.
13. В 1495 году в Замоскворечье был устроен Государев сад.
14. Там же.
15. Дионисий Ареопagit, свмч. Книга о церковной иерархии. // Писания святых отцов и учителей Церкви, относящихся к истолкованию православного богослужения. СПб, 1855.
16. Федоров А. Н., указ. соч., с.53.

Т.Л. Яворская
Художник, искусствовед

Литва. Традиции крестостроения

Символы, в отличие от философских категорий не выдуманы, а извечны. Это — живая плоть традиционных доктрин, т.к. символом может быть любой объект материального мира. Среди традиционных символов, встречающихся испокон веков по всей земле, наиважнейшим и всеобъемлющим является крест.

Рене Генон. «Символика креста».

Кресты — феномен литовской религиозности. Они сегодня являются живыми свидетелями как трансформации исторического мировоззрения, так и преемственности идеологических символов, в которых отражается своеобразная, характерная черта литовской этнокультуры — неразрывная связь с родной землей. Деревянные кресты и скульптуры, принесшие ей известность и вызывающие интерес и восхищение — это произведения народных мастеров. В конце октября 2006 года в Вильнюсе прошла международная конференция «Феномен крестостроения в народной культуре»¹. Первые публикации о крестах появились в печати еще в первой половине XIX века. То есть, к 1840 году это явление было уже настолько масштабным, что стало привлекать внимание исследователей. Литовские кресты описывали, зарисовывали, позже — фотографировали, атрибутировали, систематизировали, изучали многие специалисты — от краеведов до философов². В специаль-

ной литературе эти произведения обозначаются следующими терминами: «кресты», «малая архитектура», «мемориальные памятники», «народные монументы»³. Их принято делить на три основные группы:

К первой группе относятся столбообразные, конструктивно — архитектурной основой которых является столб. Это наиболее архаичная форма памятников: столбы; столбы с крышей; столбы с часовней; кресты; кресты с распятиями; кресты с часовнями; кресты с часовнями и распятиями; кресты с двумя, тремя и более перекрестиями; моровые кресты — «каравики»⁴; кресты — «солнышки», с коронами или солярными знаками.

Ко второй группе относятся крестовидные, конструктивно-архитектурной основой которых является прямоугольная призма: часовни; часовни — дупла; часовни на земле; часовни на камнях; часовни на основаниях из камней и кирпичей; часовни на пнях; часовни на деревьях.

К третьей группе относятся надгробные доски — «крикштай». Это самая таинственная и малочисленная группа мемориальных памятников. Считается, что они являют собой знаки захоронений протестантов. Сделанные из профилированных досок 2-6 см. толщиной, от 1 до 2 м. высотой, эти памятники представляют собой симметричные силуэты антропоморфного, зооморфного или растительного характера. Иногда они окрашены в один или два контрастных цвета. В них подчёркивается двухмерность, на плоскости вырезаются имена и даты жизни захороненных. Протестанты не поклоняются крестам, но в поздних «крикштай» на фоне символов старых надгробий формируется крест. Такие памятники распространены в Литве в районах Клайпеды, Куршской косы, городов Йонишкис и Биржай, а так же в Словакии, Германии, Латвии — там, где смогли утвердиться идеи Реформации. Слово «крикштас» в переводе на русский — «крещение», т.е. посвящение — инициация. В этой связи «крикштас», как надгробие, мог стать знаком посвящения язычника в новую веру или остаться

знаком сохранения верности старым богам. Неясность символа веры или его отсутствие усложняет атрибуцию памятников этого ряда. Возможно, они появились после 1525 года, т.к. установлены или обнаружены в местах распространения вероучения реформатов. Автор книги «Мемориальные памятники литовского народа» А. Щирмулис⁵ утверждает, что доски появились в Литве не раньше XVI века, тогда, когда появились пилы. Историческая практика и ряд сохранившихся памятников древнерусского искусства свидетельствуют о том, что доска могла быть вытесана топором. Примером подобной технологии может служить Людогощский крест, который в нижней своей части представляет ствол дерева, верхняя часть которого стесана и по бокам прикреплены дополнительные доски. Таким же способом издревле тесали доски для лодок и кораблей и других потребностей. Эта технология, наверняка, была хорошо знакома куршским и жемайтйским рыбакам. Др. Л. Клипка, сторонник теории архаичности плоских дощатых надгробий, связывает сохранение традиции установления «крикштай» с мифологизацией дерева⁶. Эту гипотезу подтверждают народные верования в метемпсихоз т. е. воплощение души умершего именно в дерево. Реликты подобных представлений зафиксированы в народных песнях, — «Ой, не руби, батюшка, зелёной берёзки»; в сказках, — «Эгле — королева ужей», где Эгле — Ель; в запретах на заготовку дров в день Адвента — христианского праздника пришествия. Исследователь считает, что форма «крикштай» имеет силуэт дерева и связывает это с верованиями предков.

Иоанн Кронштадтский в полемическом сочинении «О кресте Христовом», говорит, что образ креста в Ветхом завете имел «... вид или креста четвероконечного или простого жезла, куска дерева, прообразовавшего четырёхконечный крест новозаветный не по форме, но по его внутренним свойствам»⁷. Утверждение столбов — «простых жезлов», т.е. маркирование жизненного пространства, — было актом сакрализации земли, которая становится отныне свя-

той, населенной святым народом, ведущим святую жизнь и потому достойным жизни вечной.

Самым древним столбом, найденным на территории Литвы, стал швянтойский, относящийся к нарвской культуре. Он датируется IV-II тысячелетиями до н. э. Он найден др. археологии профессором Р. Римантене в 1969 году, на дне исчезнувшего озера⁸. Одним из исторических доказательств бытования подобной традиции является композиция центральной части бронзовых романских ворот XII века Гнезненского кафедрального собора, построенного в древней столице Польши в XIV-XV веках⁹. В рельефах представлены сцены двух погребений — «правильного» — христианского, и «неправильного» — языческого — «прусского». На нём изображён помост с телом умершего, справа от него помещён живой ствол дерева с корой, почками, завершающийся большой головой с характерными, портретными чертами лица, слева — дуб с резной листвой. Между ними — сам помост, сквозь который уже проросло молодое деревце. На его вершине, как посредник между миром горним и миром дольным, сидит птица. Этот сюжет свидетельствует об осведомлённости средневекового художника о «прусском» культе мёртвых и деревьев. находка в Швянттой также представляет собой ствол дерева с корой. В 1956 г. в Сарнате (Латвия) археологом Л. Ванкиной найден подобный столб чуть меньших размеров, так же с корой. Он стоял под деревом, а рядом, в песке, были найдены угли, возможно, жертвенника. Столб был обнесен оградой. Этот список можно продолжить подобными находками И. Лозе на реке Малмута в Латвии; А. Руста в Германии (в 1958 г.) — так называемый Хортенбахский столб; а так же столбами — идолами, найденными на Урале в Шигирском и Горбуновском торфяниках (всего семь столбов).

Можно смело предположить, что в литовской «Быховецкой хронике», записанной в начале XVI века, говорится именно о подобных столбах: «В том году умерла мать литовского и жямайтйского князя Куковайтиса — Паяута, дожившая до седых волос.

И великий князь Куковайтис, любящий свою мать в ее память и честь, по ее образу сделал столб, и поставил его, тот столб, имени своей матери Паяуты, возле озера Жасляй. И тому, ее столбу поклонялся, и Паяуту почитал как богиню. Потом тот столб сгнил, и на том месте выросли липы. Этим липам поклоняются до наших дней и обожают их, поминая ту Паяуту. А потом умер великий князь Литвы и Жямайтии Куковайтис, бывший очень справедливым и милостивым к своим подданным. И своим преемником в Литовском и Жямайтійском княжестве оставил своего сына Утяниса. Этот сын, любящий своего отца, великого князя Куковайтиса, в память о своем отце сделал столб, и поставил его у Святой реки Швянтойи на одной горе неподалеку от Дялтувы. И его почитал, считал богом. Потом тот столб сгнил, а там вырос лес. И люди почитают тот лес, и называют его именем своего владыки Куковайтиса...»¹⁰. Таким образом, в тексте описаны ритуалы обожествления предков, установления памятных столбов (обычно у воды) с их портретными изображениями на месте захоронения, обряды поклонения столбам¹¹.

Исследователь П. Дундулене в своей книге «Деревья в верованиях древних литовцев»¹² пишет: «Деревья — место обитания душ умерших и богов. Во времена распространения культа предков, возле усадеб, а иногда и на отдаленных деревьях или столбах, вешали скульптурки — скорее всего изображающие предков. Считалось, что в них поселяется душа умершего. Она заботится и охраняет свое потомство и усадьбу». Т. е. дерево становилось посредником между миром живых и миром мёртвых. Возможно, тогда и стали создавать небольшие скульптурки для столбов с крышами, для часовенок, которые вешались на деревья или устанавливались на камнях, возле корней или в дуплах. Можно предположить, что высокий столб с крышей мог быть надгробием одной семьи. Как выглядели они изначально, как менялась их пластика во времени — сведений нет. Перемены и трансформации образа или пластики памятников, очевидно, зависели от имеющихся в

наличии инструментов, материалов, навыков мастера, распространяющихся верований, обрядов и уже образовавшейся традиции. Сходные ритуалы существовали у словаков, которые на могилах ставили антропоморфизированные столбы, похожие на столбы — стражи у дворовых ворот. Их назначение так же можно трактовать как магическое, обережное¹³. Отражения этих представлений мы видим в известном Збручском идоле и в других, найденных в разных регионах Евразии. Подобные традиции отмечал у остяков Н. Серебренников¹⁴.

Автохтонность, замкнутость, отдалённость от торговых, культурных центров, поздняя христианизация — все это причины сохранения древнего уклада и рудиментов старых верований в жизни литовцев. Контрреформация активизирует процесс приобщения их к общехристианской католической культуре, что привело к распространению христианского, католического символа веры. Кресты и кресты с распятиями постепенно замещают и вытесняют традиционные обрядовые — поминальные — обережные столбы. Священное место предков на столбах и в часовнях заняли христианские святые. Старые обычаи угасали. Этому содействовали множественные и разнообразные церковные запреты, особенно на установку столбов на могилах. Однако этот обычай сохранился. Известно, что он существовал на обширных пространствах Евразии, и на Руси в том числе, — это широко распространенные в свое время надмогильные голбцы. В России эта традиция не сохранилась, как не сохранилась она и у других, народов. Её бытование связано с автохтонностью этноса Литвы. Столпоутверждение утрачивалось с утратой связи с родной землёй. Размышления о причинах существования живой традиции крестостроения в современной Литве позволяют более точно осмыслить и русскую традицию установления голбцов и часовен на могилах. Отношения литовцев с предками сегодня такое же, как в древние времена. Об этом свидетельствует особый уход за могилами, который становится ритуальным. В дни поминовения умерших, 1-2 ноября, кладбища превращаются в «место

встречи»: сюда приходят все живые. На могилы устанавливается множество свечей, которые горят двое суток. Сохранение захоронений иноверцев, инородцев, захватчиков, массовых, коллективных и даже одиночных могил — свидетельствует об этом особом отношении ко всем захороненным, которые идентифицируются как предки, потому что они становятся этой землей, и проявляется именно в ритуализированном уходе за всеми могилами. Массовое действо, в котором принимает участие вся Литва, завораживает, волнует и притягивает своей нерушимой обязательностью.

До XIX века вся народная скульптура была деревянной и изображала, в большинстве своём, Христа в темнице, некоторых друзей христианских святых.

Как правило, святые-мученики имеют при себе атрибуты, по которым их можно идентифицировать. Постепенно они приняли на себя функции местных покровителей. Их назначение осталось традиционным и связанным с мемориальными памятниками. По предположению А. Цирмулиса, скульптуры, в изображении которых отсутствуют атрибуты и статичные по форме, сохраняют традиции столбообразного изображения предков¹⁵. В Литве издревле существовал обычай вырезать памятники из деревьев определённого вида. Для умерших женщин — липа, ель. Для мужчин — дуб, берёза¹⁶. В языческом дохристианском обществе все пластические проявления были связаны с обрядами культа мёртвых и дерева. Поэтому, возникновение христианской народной скульптуры определено не введением христианства, а традициями и обычаями более древних времён. Народная скульптура только приспособлялась к нуждам нового вероучения. Дальнейшее её развитие определено приспособлением к требованиям новой религии. Вариативность всех имеющихся элементов в создании новых мемориальных памятников — характерная особенность народного опыта крестостроения.

Сегодня в Литве повсеместно встречаются скопления современных крестов и часовен на столбах. Это связано с практикой

совместных пленэров профессиональных художников и народных мастеров, возникшей в 1970-е годы с целью легализовать и сохранить пластическую традицию Литвы. На дорогах Литвы, возле городских и сельских усадеб, в святых местах, — везде — появляются новые кресты и часовни.

Самое почитаемое и самое посещаемое место — Гора Крестов, расположенная недалеко от города Шауляй¹⁷. Когда-то здесь существовало святилище столпоклонников. Гора представляет собой насыпной кремниевый холм, расположенный посреди болотистой местности. В этом обстоятельстве существования святого места на болоте прослеживаются параллели с Никольским монастырем, построенным на Сахотском болоте, и традицией обозначать столбами и крестами гиблые места, нейтрализуя их отрицательную энергию¹⁸. По некоторым данным, в середине XIX века — на святом холме появились первые кресты, посвященные погибшим в освободительной войне 1831, 1861-1864 годов¹⁹. В советское время в Литве установка крестов запрещалась и, вследствие этого, стала демонстрацией гражданского, религиозного, национального самосознания и неповиновения. К 1960-м годам, на холме было установлено около 5000 крестов разного размера, дополненных привесками. В связи с этим, советской властью были предприняты решительные меры по искоренению этой традиции. Повсеместно была проведена компания по уничтожению крестов, столбов и часовен, за исключением кладбищенских и находящихся на территории церковных приходов. «Бульдозерный атеизм» — термин, появившийся весной 1961 года, — обозначил уничтожение бульдозерами крестов на Святой горе. По выражению Вилюса Пурунаса — автора книги «Гора крестов» — холм был буквально «обрит» бульдозерами. Благодаря усилиям литовских этнографов и краеведов, небольшое количество памятников было сохранено в запасниках краеведческих музеев и частных домах. Несмотря на запрет, в потаенных местах, в глубине дворов, среди деревьев продолжают устанавливаться кресты. Часовни на столбах, в форме которых не

столь явно звучала тема главного символа христианства, появляются повсеместно и практически открыто. В 1960 — 1970-е годы на «Лысой» Горе появляются новые кресты, которые периодически уничтожаются властями. На территории сакрального комплекса разразилась настоящая «крестовая война» (по выражению профессора, доктора искусствоведения Витяниса Римкуса), которая советскими властями была проиграна. Со второй половины 1970-х годов возобновилась традиции водружения крестов и часовен на всей территории Литвы. В настоящее время на Горе находятся кресты с литовскими, латвийскими, эстонскими, украинскими, русскими, немецкими, польскими, армянскими и т.д. надписями. Приняв кресты-молитвы сотен тысяч кающихся, благодарящих, надеющихся, любящих, верующих из разных стран, она стала средоточием и выражением общечеловеческих чаяний людей многих национальностей и вероисповеданий. Сегодня, по крайне приблизительно подсчетам, проведенным студентами Шяуляйского университета, на Горе стоят десятки тысяч только большемерных вкопанных крестов. Они покрыты сотнями тысяч привесков. Недавно для обслуживания Горы был построен францисканский монастырь, монахи которого поддерживают порядок на территории сакрального комплекса, осуществляют уборку разрушившихся крестов и ритуально их сжигают. В монастырском храме стена алтарной апсиды сделана стеклянной и ориентирована на Гору. В 1993 году Гору посетил Папа Иоанн — Павел II, освятил её и утвердил свой крест.

Судьба Святой горы сходна с историей горы Агайляй, расположенной близ местечка Курщенай. Название «Агайляй» можно перевести как сожаление, сострадание. Оно происходит от слова *gailėti* — жалеть. Кресты появились здесь так же во второй половине XIX в. Первый из них, — обетный или поминальный, — был тайно доставлен сюда родными государственного преступника, осужденного или казнённого повстанца. С этих пор — это гора скорби и надежды. Сюда приходят молиться в одиночестве за осуждённых. Кресты здесь иные, чем на Горе Крестов, — более

скромные, небольшие, — это место не публичное, тайное, живое, т.е. святое. Часто на установленных в таких местах крестах вместо Распятия закрепляется табличка с надписью. На одном из крестов горы Агайляй написано:

«Спасибо тебе, Господи,
За все,
За цветочек,
За лучик солнца,
За родной язык Литвы,
За достойное прошлое предков».

Скорбящих принимает восстановленная часовня. Слева от двери, на уровне глаз входящего, помещена доска с надписью: «Всемиловитая Мать, молим тебя за матерей, помоги им вести детей к Богу, и содержать семьи в единстве. Благая Мать, выпроси нам счастливой смерти, моли за умирающих преступников».

Такие святые горы и холмы крестов — явление достаточно распространенное не только в Литве. На границе Польши и Белоруссии находится гора Грабарка (расположенная в Полесье, округе Семятыч) — обрядовое место польских православных христиан²⁰. Сюда каждый год на Пасху верующие приносят кресты. Это одно из самых известных мест для польского православия, представляет собой скопление вотивных крестов. История горы отмечается с XIII века, когда местное население укрывалось от нашествия татар в лесах над Бугом вместе с чудотворной иконой Преображения Господня из церкви в Мельниках. Икону с этих пор стали называть Спасом. В следующий раз свою чудодейственную силу икона явила в 1710 году, когда земли Полесья были охвачены холерой. Одному из местных старцев приснилась во сне известная всем гора Грабарка. Поведав о вещем сне, старец привёл сюда жителей. После омовения водой из найденного там родника — они стали здоровыми. В знак победы над болезнью в 1711 году здесь была

построена небольшая деревянная часовня, перестроенная в 1789 году. Но уже с 1710 года на горе стали ставить votivные кресты.

Дискуссии по поводу первичности язычества или христианства в уникальном литовском явлении крестостроения насчитывают 150 лет и ведутся до сих пор. К наиболее полному его пониманию пришли такие ученые как Бренштейн, Галауне, Шукявичус, Чербуленас, Бурачас, Басанавичус²¹ и другие, которые в своих исследованиях говорили о преемственности традиции установления крестов от столпоклонничества. По нашим представлениям, наука располагает достаточным количеством неоспоримых свидетельств, позволяющих осознать единство и мощь этой древнейшей, постоянно меняющейся, и потому живой, традиции. К таким немногим, но определяющим, артефактам можно отнести находку Р. Римантене в Швянтойи; сходные с ней Латвийские и Уральские находки; финскую традицию установления столбов у воды. Их необходимо соотнести с большим количеством погребальных комплексов разных культур, в которых присутствуют мемориальные намогильные столбы. Наконец, сопоставление рельефа Гнезненских ворот и предельно точного письменного свидетельства «Быховецкой хроники» делают невозможной никакую иную интерпретацию. Они подробны и многословны в своем изображении одного и того же явления — погребения человека; установления обрядового столба из живого дерева; вырастания-прорастания другого дерева и других деревьев из этого столба, т.е. появления священной рощи и последующего поклонения уже священной роще, каковой и является Гора крестов.

Примечания

1. The phenomenon of Cross-crafting in Folk culture/ Abstracts. Vilnius. 24-26 october 2006
2. Краткая библиография работ, посвященных исследованию литовских крестов. Ставрографический сборник. Книга третья. М., 2005. С. 678.
3. Lietuvių Liaudies menas. Mažoji architektūra. Vol. I-II. Vilnius. 1990; Lietuvos architektūros istorija. Vol. I. Vilnius. 1988; Senoji liaudies skulptūra. Utenos kraštotyros muziejuje. Katalogas. Utena. 2002.

4. Габия Сурдокайте. Крест «каравик» в Литве. Происхождение, распространение, функционирование в сельском обществе. The phenomenon of Cross-crafting in Folk culture / Abstracts. Vilnius. 24-26 october 2006
5. Alfredas Širmulis. Lietuvių liaudies memorialiniai paminklai. Medis. Akmuo. Geležis. Vilnius. 1999. С. 26.
6. Libertas Klimka. Shrines on the Tress: Phenomenon of Lithuanian Religiousness. // The phenomenon of Cross-crafting in Folk culture.
7. Св. прав. Иоанн Кронштадтский О кресте Христовом. \\ Ставрографический сборник. Книга третья. М, 2005. С. 79.
8. Rimantienė, R. Šventoji. Narvos kultūros gyvenvietės. Vilnius. 1979. С. 116-119.
9. Dobrzeneiecki, T. Drzwi Gnieznienskie. Krakov. 1953. Илл. 4, 15.
10. Lietuvos metraštis (Bychovco Kronika). Vilnius 1971. С. 51-52.
11. abžadų-по-литовски, obrzedu-по-польски, обряды, žadėti — по-литовски — обещать, «обет» или обетные столбы.
12. Dundulienė. Р. Medžiai senovės lituvių tikejimuose. Vilnius. 1979. С. 76. Глава «Инкарнация и метаморфоз».
13. Ткач, Š len kamen a drevo. Bratislava. 1977.
14. Серебрянников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь. 1967.
15. Alfredas Širmulis. Lietuvių liaudies memorialiniai paminklai. Medis. Akmuo. Geležis. Vilnius. 1999. С. 26
16. Берёза в литовском языке — бяжас — существительное мужского рода.
17. Витянис Римкус. Гора крестов: столкновение традиций и новаций. // The phenomenon of Cross-crafting in Folk culture.
18. Рындина А.В. Барийские мотивы в интерпретации образа Николая Чудотворца в России. // Искусствознание / Вып. 2, М., 2002; Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса Св. Николая Чудотворца архиепископа Мирликийского и слава его в России. Спб., 1899. С.232-233.
19. Vilius Puronas. "Kryžių kalnas". Šiauliai. 1993.
20. Эва Коцой. Крест как символ Пасхи в ортодоксальной среде. Обряды и искусство. The phenomenon of Cross-crafting in Folk culture.
21. Balys Buračas. Križdirbistė Lietuvoje. Vilnius. 2002; Jonas Basanavičius. Lietuvių križiai archeologijos sviesoje. Vilnius. 1970; Краткая библиография работ, посвященных исследованию литовских крестов. Ставрографический сборник. Кн. Третья. М., 2005. С. 678.

А.П. Смоленков

Кандидат искусствоведения
Заслуженный художник России
Доцент кафедры МДС
МГХПУ им. С.Г. Строганова

Специфика техники и технологии создания Златоустовской гравюры на стали, изготовления и декорирования Златоустовского холодного оружия

Культура промышленных центров России, и, в особенности, таких многогранных по этническому составу, социальному строю, историческим и культурным традициям, каким является Урал, привлекает внимание исследователей самых разных направлений. Для искусствоведческого анализа особенно интересно развитие и становление художественной традиции, созданной искусственно, но в течение короткого времени совершенно органично вписавшейся в реалии окружения и ментальность общества. Именно в этом качестве перед исследователем предстает Златоустовская гравюра на стали, уходящая своими корнями в западноевропейскую традицию художественного декора клинков и развившаяся в выдающееся достижение российской культуры.

Урал в начале XIX века был крупным промышленным центром, масштабы которого превосходили известные европейские металлургические и оружейные производства. Кроме того, это был относительно молодой, стремительно развивающийся регион, предприятия которого использовали самые передовые научные достижения. Все это способствовало созданию необходимых условий для высокого уровня технической и художественной культуры. В заводских

школах и училищах Урала при общем высоком уровне образовательных программ, установленных еще Татищевым, изучали архитектуру и изобразительные искусства. При всех заводах, ориентированных на художественную промышленность, были созданы «знаменательные» (художественные школы). В высоком уровне художественной подготовки Златоустовских мастеров можно усматривать также тот факт, что, начавшаяся по немецким образцам, Златоустовская гравюра переросла в многогранный развившийся во времени в различных художественных стилях особый вид декоративно-прикладного искусства. В то время как в Золингене немецкие мастера более уделяли внимание технологической и ремесленной стороне вопроса. Возможно, по этому в существующем и в настоящее время оружейном производстве Золингена украшенные клинки не встречаются совсем.

В результате проведенного исследования можно констатировать, что в течение уже первого десятилетия своего существования на российской почве, искусство гравюры на стали совершенно отошло от привнесенных немецкими мастерами схем и шаблонов в композиции, рисунке и самой специфике технологии, влияющей на художественный образ, и переродилось в самостоятельный вид декоративно-прикладного искусства, объемлющий широкий круг холодного оружия, а позже и бытовых и памятных предметов, украшенных гравюрой на стали.

Предметы, декорированные Златоустовской гравюрой на стали, и типы декора, включающие сюжетные, пейзажные сцены, развитые декоративные композиции из символических и аллегорических изображений, шрифты и орнаменты, сложились в устойчивые во времени типологические и видовые группы, характерные для этого вида декоративно-прикладного искусства, получившего устойчивое терминологическое название — Златоустовская гравюра на стали.

Сложился особый уникальный художественный язык, сохраняющийся неизменным в течение смен стилистических явлений и направлений. Для него характерны выразительность золотых силу-

этов и орнаментов, прорисованных иглой и травленных на разную глубину в несколько приемов, что создавало совершенно специфический прием — почти рельефный рисунок на глубоких цветных фонах. Произведения, украшенные Златоустовской гравюрой на стали, отмечены индивидуальной спецификой художественного стиля и технических приемов, отличных от аналогов западноевропейских и отечественных мастеров, что является основой критериев, необходимых для атрибуции памятников.

Большое влияние на сложение художественного образа украшенных клинков оказала специфика техники и технологии создания Златоустовской гравюры на стали и особенности цветовой палитры металла, учтенной Златоустовскими художниками.

Основная палитра художников-оружейников складывалась из синего, черного, золотого, серого и белого, привлеченного в более поздний период. Однако использовались эти цвета и их производные оттенки максимально выразительно. Характерными для всех исторических периодов стали композиции на клинках, сочетающие сплошные заливки силуэтов, разделанные легким штрихом в окружении ажурного декора. Этот прием, использованный впервые И.Бушуевым, стал устойчивым художественным стилем, присущим Златоустовской гравюре на стали.

Большое внимание Златоустовские мастера уделяли качеству стали, методам формообразования клинков и предметов, технико-технологическому процессу гравирования. Именно соединение этих слагаемых лежало в основе произведений Златоустовской гравюры на стали.

Сталь. Изготовление холодного оружия подразумевает сложный технологический процесс, состоящий из многих этапов. Один из них — изготовление стали с последующей выковкой клинков, соответствующих требованиям, предъявляемых к стали боевого оружия.

В России специализированная клинковая сталь известна с древних времен. Первоначально мечи, выкованные из такой высококачественной стали, назывались «харалужные». Это слово — производное от тюркского «кара-лу[ы]г», составленного из «кара»-«черный» и «луг», «лыг», «лудь» — «сияние», «цветок» — было распространено в качестве слова «сталь» в летописях и литературных произведениях. В «Слове о полку Игореве»: «Ваю храбрая сердца в жестоцемъ харалузь скована», «Гремлеши о шелома мечи харалужными», «Треща копиями харалужными»; в «Сказании о Мамаевом побоище»: «На Немизь снопы стелють головами, молотять чеши харалужные», «Треснуша копия харалужныя». Однако, даже в этих примерах ощущается переносное значение этого слова, ставшего прилагательным к оружию вообще. Часто оно применяется в значении — «крепкий».

Персидское слово «пулад», означавшее в переводе на русский язык — сталь особого качества восточных клинков, созданных по оригинальной технологии, получило распространение с XV века. Несколько позже произошло естественное озвончение первой буквы «п». Так исторически сложился термин «булат». Необходимо отметить, что и сегодня происходит некоторая путаница при употреблении терминов «дамаск» и «булат». Это связано с чисто внешними проявлениями — и дамаск и булат имеют на поверхности узоры. Дамаскские стали весьма разнообразны и получены путем скрывания различных по плотности, скрученных или сложенных простым пакетом полос металла.

Булатом называют литой сплав железа с углеродам. От иных сплавов булат отличается особым поверхностным узором, имеющим природное происхождение. Это связано со специфическим внутренним строением стали, сочетающей неоднородные по плотности участки металла. Именно характеристики строения узора и тон грунта являются теми внешними показателями, по которым можно определить качество булатной стали. Чем темнее грунты, контрастнее, крупнее, сложнее узоры, тем более качественным

является булат. Среди наиболее выдающихся мировых оружейных центров, прославившихся булатным оружием, необходимо упомянуть Индию, Сирию, Персию. Названия некоторых местностей этих стран стали именами нарицательными для булатных марок и вошли в оружейную терминологию.

В современной исследовательской литературе качественные характеристики булатных марок представлены по мере возрастания от низших к высшим категориям следующим образом:

1. «Нейрис» (сирийский) — отличает прямолинейный мелкий узор на серо-бурых грунтах;
2. «Баяз» (египетский) — прямолинейные и струйчатые узоры на светлых грунтах;
3. «Белый» (турецкий) — прямолинейные и струйчатые узоры на светло-серых грунтах;
4. «Гынды» и «кум-гынды» (индийские) — волнистые средние узоры на черно-бурых грунтах;
5. «Табан» и «Кара-табан» (индийский) — крупные узоры на черных и блестящих черных грунтах;
6. «Хоросан» и «Кара-хоросан» (персидские) — крупные сложные системно повторяющиеся узоры на черно-золотых грунтах. (И.Л. Толстой).

Эталонное, индивидуальное качество этих марок высокоуглеродной стали было со временем утрачено, и восточные узорчатые особо прочные клинки стали называть общим термином «булат».

Воссозданием технико-технологического процесса восточного булата на Златоустовской фабрике начал заниматься выдающийся русский металлург, специалист в области оружейного дела Павел Петрович Аносов. Интересно его замечание относительно качества марок булата: «Опыты с различными графитами убедили меня, что в самих булатах углерод находится в различном состоянии, и что в этом отношении прямой указатель есть отлив. По моим замечаниям, соединение собственно углерода с железом можно допу-

стить токмо в булатах, имеющих золотистый отлив, как, например, в табане и хоросане древних, а в тех, которые отливают красноватым цветом, заключается в углероде посторонняя примесь, как, например, в кара-табане, наконец, в тех, которые не имеют отлива, углерод приближается к состоянию обыкновенного угля. Такие булаты при значительном количестве угля бывают хрупки, как, например, многие кара-хоросаны». Классификация, предложенная Аносовым, основанная на традиционной вековой системе оценки булата, несколько разнится с трактовкой XX века и представляет собой конкретное разделение марок стали только по вариациям структуры рисунка, хотя сразу необходимо отметить, что качество булатных клинков определяется не эстетическими категориями, а в уникальном сочетании высокой твердости и пластичности.

1. Полосатый (Шам и Эски-Шам) — структура рисунка состоит из параллельных линий.

2. Струистый (Шам) — сочетание в структуре рисунка волнистых и прямых параллельных линий.

3. Волнистый (Сари-Гынды Куш-Гынды, Кирк-Нардубан, Кара-Табан) — преобладание в структуре рисунка волнистых линий над параллельными прямолинейными.

4. Сетчатый (Хороссан, Кара-Хороссан, Табан, Нердебан, Кермани, Деши) — структура рисунка составлена из коротких прямолинейных и распростирающихся во все стороны волнистых линий.

5. Коленчатый (Баяц-Хороссан, Лагори-Хоросан, Лагори-Нейрис, Эркек-Табан) — ритмично повторяющаяся по всей ширине и длине клинка структура крупного «завитого» узора.

Интересно, что в классификации Аносова нет упоминаний европейских оружейных центров. Очень часто западноевропейское холодное оружие называют «ложные булаты». Именно такую технологию создания клинков принесли в Златоуст мастера из Золингена и Клингентала. Суть технологии — в имитации

внешних признаков булатной стали. Изготавливались «ложные булаты» из привозной английской или шведской простой углеродистой стали. Узоры наносились на предварительно покрытую особым составом поверхность металлического полотна различными способами — кистью или резцом с последующим травлением соляной кислотой. Иногда волнистые линии и узоры просто гравировались. Такие клинки назывались «дамаскированные». Качество стали этих изделий было не очень высоким. Пропорциональное соотношение углерода к железу в таких сплавах колебалось от 0,25 до 0,6%. Такие сплавы называют низко — и среднеуглеродистыми. Для высокоуглеродистой стали необходимо содержание углерода 0,6 — 1,1% от сплава. Тульские оружейники производили высококачественную сталь с содержанием углерода до 1,0%. Однако технология получения булата еще не была освоена.

Сталь с содержанием углерода 1,1-1,3% при 98% железа, 0,2-0,3% алюминия, 0,4-0,6% кремния удалось получить П.П. Аносову. Для этого понадобилась существенная реорганизация технологического процесса, в основу которого было положено тигельное производство. Восемь тигельных печей, конструкция которых была разработана Аносовым, находились в эксплуатации Златоустовского завода более ста лет. Здесь же, в окрестностях Златоуста, Аносовым были изысканы залежи графита, необходимые для создания тиглей высокой огнеупорности. Это позволило отказаться от дорогого английского оборудования и даже получать дополнительный доход от производства карандашей, поставки которых производились не только по всему Уралу, но и в Санкт-Петербург.

Параллельно с модернизацией оборудования, Аносов вел экспериментальные плавки. Этапы совершенствования высокоуглеродистой стали и доведения ее до качества булата отражены им в «Журнале опытов», который ученый вел десятилетиями. Ученый экспериментировал с температурным режимом, составом присадок, однажды даже добавлял в шихту алмаз, который преобразовался в углерод под действием высоких температур. В результате

этой научной деятельности стало возможным получать булатную сталь в заводском масштабе.

С конца XX века Златоустовский металлургический завод использует для создания клинков высококачественную сталь собственного производства марки 40x10C2M и 95x18, а так же закупает дамасскую коррозионнотойкую сталь RWL34 и PMS27 в Швеции. Их сравнительные технические характеристики следующие.

Марка 40x10C2M в соотношении к железу содержит:

углерода — 0,45%, кремния — 1,9-2,6%, магния — 0,5-0,7%, хрома — 10%, молибдена — 0,7-0,9%, серы — 0,025%, фосфора — 0,03%, титана — 0,2%, меди — 0,3%, никеля — 0,6%.

Марка 95x18 в соотношении к железу содержит:

углерода — 0,9-1,1 %, кремния — 0,8%, магния — 0,8%, хрома — 17-19%, практически не содержит молибдена, а процентные показатели серы, фосфора, титана, меди, никеля совпадают с числовыми показателями марки 40x10C2M.

Шведская высокотехнологичная дамасская коррозионнотойкая сталь Марка RWL34 в соотношении к железу содержит :

углерода — 1,05%, кремния — 0,50%, магния — 0,50%, хрома — 14%, молибдена — 4%, вольфрама — 0,2%.

Марка PMS27 в соотношении к железу содержит :

углерода — 0,60%, кремния — 0,50%, магния — 0,50%, хрома — 13,5%.

Клинок. Предваря изложение технико-технологического процесса создания клинков, необходимо остановиться на тех критериях качества, которые предъявлялись к ним.

Холодное оружие в обязательном порядке проходило так называемую «Военную приемку», которая начала действовать на Златоустовском оружейном заводе в 1811 году. Приемщики руководствовались специальной инструкцией, предписывавшей принимать оружие «...совершенно готовое, и освидетельствованное,

выдержавшее установленную пробу, и сходное по наружному виду с Высочайше установленным образцом, а по размеру и весу с установленными допусками». Приемщики сравнивали каждое изделие с чертежами, удостоверялись в отсутствии механических изъянов, соответствии размеров шаблонам. Отдельно проверялось соответствие клинка ножнам — хорошо прилаженные ножны легко сползали под собственной тяжестью. Точно также, под силой собственного веса клинок должен был легко входить в вертикально закрепленные ножны, проверялись эфесы, гнулся клинок, рубилось сухое дерево и мягкое железо. Только после этого определялся точный вес оружия и ставилось клеймо. В 1867 году в штате государственных приемщиков находилось восемь человек. Вместе с приемщиком качество оружия проверяли опытные мастера, не служившие на заводе. Часто эту роль выполняли оружейники Ижевского завода. Они же ставили свои клейма ниже личного клейма приемщика.

Нормативы касались всего, даже количества принимаемого оружия. В летнее время один приемщик осматривал 300 единиц оружия в день, в зимнее — 200 единиц оружия. Инструкции определяли каждое действие по отношению к экспертизе, упаковке и транспортировке оружия. Например, упаковка оружия осуществлялась тем же приемщиком, который гарантировал качество изделия. Этот же приемщик вместе с военизированной охраной, возглавляемой офицером, транспортировал оружие к месту назначения. Во время пути запрещалось останавливаться в населенных пунктах — городах, селениях и т.д.

В «Горном журнале» за 1890 год был опубликован доклад Златоустовского инженера П. Трояна со сравнительными характеристиками технико-технологических процессов и критериев приемки на Златоустовском оружейном заводе и оружейных заводов Льежа, Золингена, Шательро и Вене, которые он мог наблюдать лично. Приведем некоторые выдержки из этого доклада:

— об изготовлении клинков: «Приготовление клинка, даже в деталях, за исключением незначительных отступлений, везде схо-

же на заграничных заводах и производится совершенно одними и теми же приемами и способами, как и на Златоустовской оружейной фабрике»;

— о золингеновских клинках: «...посетив лично Золинген и увидевши там изготовление клинков, я пришел к убеждению, что конечно, единичные экземпляры клинков там могут попадаться прекрасные, но, в общем, сильно сомневаюсь, чтобы они превосходили Златоустовские, уже по одному тому, что там это производство кустарное, и работа не контролируется приемом... тогда как у нас, начиная от кованца и кончая окончательно приготовленной шашкой, все работы находятся под контролем нарочно для сего назначенных приемщиков — артиллерийских офицеров»;

— о соответствии размеров образцу: «...размеры клинков вообще за границей не играют той роли, какая выпадает на долю намиготавливаемых изделий». В России отклонения не должны были превышать 0,5 мм, клинок измерялся в девяти местах;

— о способах испытаний: «...если клинок выдерживал главные пробы на упругость и удар, он, безусловно, принимается на службу». В России, кроме того, была дополнительная проба на упругость, подразумевавшая способность клинка удерживать груз более 20 кг, прогибаясь не более чем на 12,7 см.

Кроме отмеченных недостатков, русский инженер представил также заключение и о достижениях приемки оружия на Западе. Он считал ненужной существовавшую только в России пробу на кокость, аргументируя это тем, что главным назначением клинка является рубка, поэтому «...главное внимание должно быть обращено на это качество». Однако, послабления по западному примеру в России не были введены. Напротив, появились новые пробы на предел упругости, абсолютную крепость, относительного удлинения при разрыве, химический анализ стали.

По этим критериям приемка холодного оружия велась в Златоусте до 1917 года.

Первым этапом технико-технологического процесса создания Златоустовского оружия является отковка клинка. Она начинается с медленного подогревания «...до красного каления слитка стали», по форме похожего на хлебец. Слиток надрубают зубилом и раскалывают молотом пополам. Очищенные от внешней корки бруски подогревают еще раз в горне, кладут разрезанной стороной на наковальню и отковывают специальными приемами по форме клинка.

Отпуск клинка осуществляют в емкостях с расплавленным свинцом. Это необходимо, чтобы избежать внутреннего напряжения, возникающего в момент охлаждения.

Закалку клинка осуществляют в специальных ваннах. Суть закалки состоит в быстром охлаждении металла. Исключительно важным является способ помещения клинка в жидкость. Клинки с изгибом помещают в длинные ванны почти горизонтально, острием вниз, направлением вперед. Прямые симметричные клинки закалывают в длинных высоких емкостях, опуская их в жидкость вертикально, острием вниз, направлением вниз.

Завершающими операциями становятся предварительная шлифовка, полировка, травление декора на поверхности и заточка.

Шлифование производилось механическим способом, на кругах, имеющих деревянные или войлочные основы. Диаметр кругов — максимум 500 мм, толщина их — 50 мм. При шлифовании различных металлов применяются различные скорости. Как правило, изделия из хрома, чугуна, стали шлифуются со скоростью вращения круга до 30 м/с. Чем сложнее профиль изделия, тем меньше скорость шлифования.

На войлочные круги с помощью столярного клея приклеиваются абразивы — мелко раздробленные металлы. Абразивные порошки различаются по величине зерен — «уральский наждак», «корунд» и «люберецкий кварцевый песок». От качества клея зависит расход абразивов и само качество шлифования. Иногда сложные изделия

шлифуют вручную шкуркой и пемзой. Целью шлифования является доводка металлического изделия до нужных размеров, снятие окалины, разрушение неровностей на поверхности металла и уменьшение следов коррозии. Поверхность изделия приводится в ровное гладкое состояние, приближенное к зеркальному.

Следующий этап — полировка, целью которой является перевод шлифованной поверхности до состояния зеркальной чистоты и блеска металла. Критерием качества этого процесса является отображение от поверхности луча света без рассеивания. Полирование производится, как правило, на пяти-шести кругах вдоль структуры металла во избежание «вырывов» мельчайших кусков металла, со скоростью 1300-1500 оборотов в минуту до «девятого» класса чистоты. Сущность полирования металла — изменение структуры поверхности. Происходит «сглаживание» поверхностей при сохранении массы металла.

Первый круг — средние абразивы

Второй круг — мелкие абразивы

Третий круг — порошкообразные

Четвертый круг — войлочные.

Для получения технологической чистоты, изделия полируются кругами, обтянутыми кожей или шерстяной плотной кошмой.

Для технологического процесса полировки необходимы полировочные пасты, в состав которых входят олеиновая, полиметиновая, и стеариновая кислоты. Вторым компонентом являются абразивные зерна — окись хрома, окись железа и, так называемая, «невская известь», представляющая собой эмульсию, как продукт, полученный в виде осадка, реагирующий с H_2SO_4 . Хорошими полировочными свойствами обладает паста «ГОЙЯ», состоящая из окиси хрома, аморфного кремния, стеарина, расщепленного жира олеиновой кислоты, двууглекислой соды и керосина. Кроме того, необходимо отметить, что абразивы бывают искусственными — карбит кремния и карумб с примесями железа.

Высококачественное изделие с обработанной поверхностью после шлифовки и полировки поступает в художественный цех. Поверхность обезжиривают бензином и протирают зубным (или иным микропорошком) порошком для удаления полировочных жиров.

Дальнейший технологический процесс предполагает нанесение рисунка беличьей кистью с помощью лака на поверхность металла.

Рисование несколько различалось для авторских и тиражных изделий. В первом случае «рисовка» производилась с помощью копирки, снятой с авторского рисунка. Второй способ — шелкография. В этом случае, рисунок наносился методом печати через шелкографскую сетку.

После «рисовки» изделие просушивается при t^0 — 200-270°С, в специальных сушильных шкафах, где помещается на специальные подставки. Время сушки зависит от габаритов изделия и определяется мастерами «на глаз» — до момента задымления лака.

Следующим этапом является процесс «травления» рисунка раствором медного купороса. В зависимости от художественной задачи, различают мелкое и глубокое травление.

Мелкое травление — 7-15 мин

Глубокое травление — 20-30 мин.

Процесс осуществляется при температуре от 30 до 70 градусов Цельсия раствором, состоящим из воды, медного купороса, квасцов и поваренной соли. Чем больше в составе раствора содержится соли, тем более рыхлой становится поверхность металла при травлении.

Еще один распространенный способ — травление нержавеющей высоколегированной стали. Поверхность пластины в горячем состоянии покрывается мастикой, состоящей из воска и канифоли. Затем по мастике прочищается рисунок; на пластину насыпается соль и заливают «царской водкой» — 3 части азотной кислоты и 1

часть соляной кислоты. Процесс травления происходит 2-3 минуты, после чего изделие промывается водой.

1. Протравка фона и открытых, не находящихся под лаком, частей клинка кислотой или медным купоросом.

В результате этой операции рисунок, сохраненный под лаковым покрытием, остается блестящим. Фон становится матовым и углубляется. Создается ощущение рельефности рисунка.

Среди произведений, декорированных в технике Златоустовской гравюры, большую долю занимают образцы, украшенные только травленным рисунком, без привнесения цвета. Как правило, это столовые приборы, портсигары, некоторые клинки, письменные принадлежности.

Следующим этапом является никелирование изделия. Никелевые полутона впервые применил в гравюре выдающийся художник А.И. Боронников в 1936 году. Сущность этого гальванического процесса в покрытии одного металла другим слоем до 10 микрон. Никелирование необходимо для того, чтобы предохранить от коррозии изделие. Кроме того, никель является грунтом для золота. Состав электролита для никелирования: сернистый никель, сернокислотный натрий, сернокислотный магний, борная кислота, хлористый натрий.

2. Золочение рисунка. Нанесение золота осуществляется при помощи ртути и обжига. В результате обжига ртуть испаряется, и золото прочно соединяется с поверхностью клинка. Это старая технология, практиковавшаяся еще во времена Ивана Бушуева. Современная технология золочения выглядит как гальванический процесс, протекающий от 5 до 17 минут. Состав электролита — золото — 2-3 гр/литр 999 пробы, цианистый калий — 4-6 гр/литр, плотность тока — 0,5 А/кв.дм.

3. Синение. Это химико-термический процесс, в результате которого поверхность, не покрытая никелем и золотом, покрывается синей оксидной пленкой. В основе этой операции лежит нагрев

до появления «цветов побежалости» — глубокого синего, черного цветов. Технически суть процесса выглядит следующим образом — изделие опускается в ванну с расплавленными до температуры 400 градусов калиевыми селитрами. Быстрота синения зависит от габаритов изделия, температуры и замысла художника.

4. Как правило, синению не подвергаются произведения, выполненные из высоколегированной стали. Их художественный образ составлен с помощью двух цветов: белого цвета полированного металла, или его же матового оттенка; и золотого цвета, так же имеющего глянцевый и матовый тона.

Заключительная стадия — лакирование изделия бесцветным лаком с целью защиты от коррозии и придания выразительного внешнего вида. В последнее время, произведения, выполненные в технике Златоустовской гравюры, успешно дополняются драгоценными и полудрагоценными камнями. Порой, из дополнения такие вставки превращаются в ведущий элемент композиции. Например, известное произведение златоустовских Мастерских декоративно-прикладного искусства «ЛиК» шпага «Парус» 2003 г., представляющая собой образец коллекционного оружия. Авторы — А.И Лохтачев, Н.В Лохтачева, Д.А Лохтачев. (Дамасская сталь, серебро, кожа, аметист, рисовка кистью, гравировка резцом, ручная огранка камня. Общая длина — 117,5). Шляпка ее эфеса украшена большим аметистом.

В заключение, необходимо отметить, что с конца XX века Златоустовская гравюра на стали переживает особенный подъем. Преодолен период ремесленного копирования образцов. Активно создаются уникальные произведения, выполненные в лучших традициях Златоустовской гравюры на стали. Возникли и успешно развиваются художественные мастерские и объединения, работающие в традиционном направлении Златоустовской гравюры на стали и гармонично совмещающие все художественные методы и технические приемы. Среди них, наиболее известные —

художественные мастерские «Булат», ООО «Златоустовская гравюра на стали», художественная мастерская «Практика», художественная мастерская «АРТ-ГРАНИ», ЗАО «Формула ЛТД», ООО «Златоустовская Оружейная Компания», Мастерские декоративно-прикладного искусства «ЛиК», «Грифон».

Произведения, украшенные в лучших традициях Златоустовских мастеров, востребованы на государственном уровне, в музейной и выставочной практике, у коллекционеров и любителей искусства.

С.И. Орлов

кандидат искусствоведения

научный сотрудник

Научно-исследовательского института

теории и истории

изобразительных искусств

Российской академии художеств

Геометрия мифа. Цари и пророки

Авторский миф — явление во многом определившее образ европейской культуры XX столетия. Яркое проявилось оно в изобразительном искусстве. Мастера XX столетия в равной мере основывались на языческой, античной и христианской традициях. Творческий синтез разных культурных пластов, трансформация устойчивых мотивов и символов стали основой для открытия и утверждения индивидуальных художественных миров. Мифотворчество XX столетия — это не иллюстрирование канонических сюжетов. Мастера отстаивали право на собственное мифотворчество, которое, по существу, стало формой художественного видения, «авторской идеологией». Классический сюжет не растворился, но как бы вновь родился в материи неповторимого авторского стиля, в недрах новой пластической системы. Многие художники начала XX века были кровно преданы классическим сюжетам. Но они должны были предстать не отвлеченными аллегориями, а самой плотью окружающих и надвигающихся событий, плотью мыслей, предчувствий, парадоксальных идей автора, наконец, плотью художественных экспериментов. Именно поэтому столь важно было найти свой ракурс художественной интерпретации. Приверженность к мифу проявилась даже в его отрицании, в скептическом к нему отношении. Миф надо было развернуть в соответствии с остротой предложенных жизнью обстоятельств. Миф открывал путь в недра истории.

Авторски пересматривались не только отдельные сюжеты, но и многосоставный, блоковый текст Апокалипсиса. Античная мифология была источником идей для мастеров неоклассики — Антуана Бурделя, Аристиды Майоля, Карла Миллеса. Марк Шагал, Наталья Гончарова, Павел Филонов обращались преимущественно к образам Библии.

В скульптурной композиции «Умиравший кентавр» Бурдель изобразил умирающего кентавра Хирона, смертельно пораженного стрелой Геракла. Бурделю казалось, что возникшие в начале XX столетия новые художественные направления оттеснят античные сюжеты как атрибуты академической псевдоклассики. Однако эти новые художественные направления расчистили путь к первоисточникам мифа. Был открыт огромный пласт древних культур Востока, Африки, Центральной и Южной Америки. Радикальные геометрические формы были заимствованы из архаических культур и стали арсеналом нового мифотворчества.

В искусстве XX века свои многочисленные цари и пророки. Пророком и царем ощущает себя сам художник. Недаром Ольга Розанова изобразила себя в виде средневековой принцессы, быть может, легендарной королевы-воительницы Брюнгильды. Тожество художника и пророка было неоспоримым фактом для Поля Гогена. В автопортрете 1889 — 1890 годов он изобразил себя на фоне собственной картины «Желтый Христос».

Когда художник изображал королей и пророков, то часто не называл их по именам. Важно не имя, а предназначение и всеобщность идеи. Одну из скульптур 1922 года Борис Королев назвал «Саломея». Но это совершенно условное название, так как изображена не дева, а кубистический идол, механический деревянный робот с ящичком на груди. В чем-то кубистическая «Саломея» оказалась аналогична механическим фигуркам-обманкам в эллинистических храмах, которые за небольшую плату давали советы и предсказания. Однако лаконичный монументально-геометрический стиль мастера превратил «Саломею» в пророчицу.

Миф стал основой для интерпретаций и эксперимента.

Как экспериментальное, было исполнено одно из первых произведений Марка Шагала на библейский сюжет. Обратившись к «сюжету сюжетов» — «Адам и Ева» (1912), художник решил отказаться от всех возможных художественных аналогий. (Нет мотивов грехопадения и изгнания). Он изобразил не сам сюжет, а то, что скрыто, что из него ассоциативно следует, что может быть возможным развитием мотива. Редко используя кубистические приемы, Шагал решил применить их именно в этом случае. Возникла парадоксальная логическая цепочка Адам — Ева — кубизм. Вместо Адам — Ева — грехопадение — изгнание. Основополагающий в европейском искусстве сюжет трансформировался в образ «мифологического кубизма». Тем самым, Шагал избежал необходимости просто писать обнаженные тела.

Бурдель выше всего ценил искусство греческой архаики. В свою очередь, Шагал создал свой вариант примитивистской, лубочно-гротесковой архаики.

Фигуры превращены в мозаичные конструкции, словно исполняющие архаический, ритуальный танец. Легендарные родоначальники истории человечества предстают карнавальными архитектурными сооружениями. Они не внутри пейзажа, но равновелики природе, конденсируют ее в своих телах. Фигуры не умещаются в формат полотна. Им приходится кубистически изламываться, змеевидно изгибаться. В телах пробудилась механика действия, механика смещений, сдвигов, преобразований. Появилось неограниченное число возможностей, которые можно реализовать.

Фигуры трансформируются в субстанции и становятся знаками первых цивилизаций. Желтый Адам — знак солнца, песка пустыни, посевов злаков, золота и бронзы. Зеленая Ева — торжество растительного мира, плодородных оазисов, магического сияния нефрита... Желтый Адам логически соотносится с «Желтым Христом» Гогена. Позже, в 1942 году Шагал создал свое «Желтое распятие», в котором прочитываются мотивы Апокалипсиса.

Эксперимент Шагала — прочитать вечную тему искусства, всегда решаемую телесно, как кубистическое действо. Выразить событие как судьбоносный рубеж. Скорбь и драма изгнания трансформированы в торжество преображения. Пир и праздник свободно множатся, зеркальных, бликующих, кубических форм.

Далее, геометрия мифа приобретает форму круга, восходящего к канону Леонардо. В полотне «Посвящение Аполлинеру» (1911 — 1912) Шагал избирает круг, ассоциирующийся с циферблатом, гонгом, космическими сферами. Внутри круга, как расходящиеся стрелки, как ударная сердцевина колокола, разделяющиеся тела Адама и Евы. Мощный удар гонга возвещает разделение, размежевание и персонификацию прародителей. Начинается отсчет расширяющейся истории людей. Движение сегментных форм идет из центра вовне. В этот торжественный момент божество отсутствует. Творцом, запускающим вселенский механизм, оказываются безымянные силы природы и сам автор картины. В верхней части полотна художник латинскими буквами дважды пишет свою фамилию. Одна из них дана как авторская подпись, во второй пропущены все гласные буквы, что отсылает к протоалфавиту.

Блэз Сандрар в стихотворной оде Шагалу восклицал: «Корову берет — и коровой рисует. / Церковь берет — и ею рисует. / Руки. / Христос. / Это сам он Христос: / На кресте / Его детство прошло, / Каждый день / Совершает он самоубийство». Можно продолжить список этих авторских методик — художник пишет пророками, царями и самим народом Израиля.

Шагал умел извлекать из канонического текста непредвиденные ассоциативные ходы. В картине 1931 года «Иосиф толкует сны фараону» на месте фараона оказывается чопорный испанский король в золотой короне. Иосиф указывает на воображаемое небесное поле, на котором пасутся тучные золотые коровы. Возникает образ легендарной страны Эльдорадо, а Иосиф уподобляется Колумбу,веряющему монарху свои мысли о сказочно богатых землях. Иосиф и Колумб — это тот случай, когда пропадает барьер между мифом и реальностью.

Когда Иосиф истолковывал сны в темнице, он предсказал виночерпию, что тот получит свободу; а хлебодару, что он будет казнен. Иосиф, фактически, предсказал судьбу себе самому. У него тоже было два пути: служба во дворце или темница. Акт предсказания оказался решающим в его судьбе, ибо благодаря этому он был замечен и представлен фараону. Два пути: темница и пиршественный зал, Апокалипсис и страна обетованная, так или иначе, нашли отражение в искусстве XX столетия.

Для Шагала, как вероятно и для многих других художников, альфой и омегой нового ассоциативно-живописного прочтения Библии стало полотно Гогена «Видение после проповеди, или Борьба Иакова с Ангелом» (1888). В письме к Ван Гогу 1888 года Гоген писал, что в его картине и пейзаж, и борьба Иакова с ангелом существуют лишь в воображении молящихся после проповеди. Отсюда и контраст между реальными людьми и борющимися фигурами на фоне пейзажа, которые нереальны и несоразмерны. Несомненно, под борющимися Иаковом Гоген подразумевал самого себя, постоянно сражающегося с неблагоприятными жизненными обстоятельствами. Молящиеся бретонские женщины — безучастные к его судьбе свидетели-статисты. Эпизод борьбы представлен как воображаемая, сновидческая сцена, что соответствует наклонностям самого Иакова, которому во сне представилась лестница с ангелами.

Картина Шагала «Иосиф толкует сны фараону» построена по тому же принципу, что и полотно Гогена. Крупноплановые реальные персонажи (король-фараон и Иосиф), и, справа вверху, — воображаемое стадо тучных коров, явившееся фараону во сне.

Образы видений и сновидений в изобразительном искусстве тайно друг с другом связаны. Почти одновременно с «Видением после проповеди» (1888) Гогена, создает свое «Видение отроку Варфоломею» Михаил Нестеров (1889 — 1890). Эти стилистически диаметрально противоположные полотна равны в том, что являются знаком авторской веры. Именно эта связь гораздо важ-

нее любых стилистических различий. Гоген и Нестеров едины в том, что видение не приходит случайно. К нему надо стремиться всем существом и концентрацией внутренней энергии. Бретонские женщины Гогена отнюдь не выглядят святыми, переданы, достаточно конкретно, характеры и типажи. Но в них пробуждается состояние самопогруженности. Белые чепцы с крылатыми шлейфами уподобляют их ангелам.

После поездки в Израиль в 1951 году Шагал приступил к большому циклу живописных работ, которому дал название «Библейское послание». Ядро серии составили 17 больших полотен на сюжеты книг Бытия, Исхода и Песни песней. Работа над ними продолжалась более десяти лет с середины 1950-х до второй половины 1960-х годов. Картины этого цикла стали не просто живописными аналогами канонического текста, но итогом фантазмагоричной и кровавой истории XX столетия. Центральное полотно «Библейского послания» — «Авраам и три ангела» (1960 — 1966). Многие здесь восходит к «Борьбе Иакова с ангелом» Гогена. Прежде всего, угадываемый мотив автобиографичности. Шагал персонифицирует себя в фигуре Авраама. Он (Авраам) скромно стоит у края стола, за которым расположились три ангела. Как и у Гогена, действие развивается в двух параллельных сферах. На первом плане — ангелы, Авраам и Сара. Справа вверху, в круглом клейме, пророк провожает божественных гостей, направляющихся к Содому, который они намерены поразить огнем.

Сцена трапезы выглядит как сакральная. Ангелы решают судьбу, но не Содомы, а, скорее, всего мира. Персонажи погружены в экспрессивную среду. Пурпурный атлас пространства изломан большими и малыми треугольными складками. Пейзаж-витраж полон неземного свечения. Внизу угадываются силуэты крыш деревенских домов. Благодаря этому возникает двойной эффект обретения и потери опоры. Ангелы восседают за столом и, одновременно, парят в воздухе. Заливка всего фона пурпуром и кадмием прямо восходит к полотну Гогена. Экспрессивная, драматичная

среда мифа. Шагал ассоциирует красное пространство с заревами мировых катастроф XX столетия. Этот мотив присутствует в большинстве полотен «Библейского послания». Возникает он и в других мифологизированных композициях. В «Падении Икара» (1974 — 1977) деревенская улица, заполненная толпой зрителей, озаряется магическим красным светом. Многочисленные жители деревни ожидают чуда. И оно, вероятно, свершается. В пейзаже передано ощущение сферической трансформации пространства. Икар не столько падает, сколько вращается в пространстве, лишенном законов гравитации.

Авторская интерпретация мифа рельефно прочерчивается в двух картинах «Библейского послания» — «Царь Давид» (1951) и «Моисей, получающий скрижали Завета» (1950 — 1952). Они как-бы образуют символическую пару. Шагал создает свою версию пророка и царя. Но не противопоставляет их. Оба они — искатели вечных истин, познаваемых с помощью магического объекта. У Моисея — золотые скрижали, у Давида — золотая арфа. Внутренняя, внесюжетная тема обоих полотен — баланс жизненных обстоятельств и амплитуда колебаний духа — от манящей светоносности к загадочному сумраку. Идея символической геометрии получает свой ключ в виде изображения космического циркуля в картине «Царь Давид».

Давид представлен как образец мечтательной поэтической природы. Две его руки вырастают из правого плеча. Они играют на инструменте, который почти что срастается с телом музыканта. На голове Давида корона, но если он и царь, то не предводитель народов, не воин, а царь искусств. Не случайно в верхнем правом углу изображен художник с палитрой и космическим циркулем.

Вирсавия символически представляет стихийную, иррациональную, темную сторону души, без которой Давид не был бы Давидом. Ее тело сюрреалистически вытянуто, ноги срастаются и, как млечный путь, уходят в бесконечность. Вирсавия с длинным белым шлейфом-хвостом уподоблена змее-деве, белому облачному духу,

способному ускользать и менять свой облик. Из тела Вирсавии вырастает ее двойник — «темная дева» с горящим светильником в руках. Быть может, пророчица судьбы и возмездия, быть может, аллегория темной стороны души. Она напоминает о подстроенном Давидом убийстве Урии — супруга Вирсавии.

В картине «Моисей перед горящим кустом» (1960 — 1966) встречаются два персонажа — Моисей-пастух и Моисей-предводитель народа, человек только что узнавший о своем предназначении, и пророк, свое предназначение исполнивший. Масса людей образует пирамиду, которая становится телом Моисея-пророка. Как архитектор душ, он выстраивает гипотетическую Вавилонскую башню. На вершине башни — золотая голова пророка, притягивающая людей подобно магниту.

В начале 1930-х годов Шагал был в Испании. Огромное впечатление произвела на него живопись Эль Греко. Высокий мистический дух изображаемых событий, экспрессия обнаженных тел, взмывающих языками пламени, спиритуальная невесомость фигур и предметов, магия пространства, преображенного мистическим светом и бездонными тенями. Впечатления от Эль Греко отразились в ряде картин библейского цикла. Свет и тень, как противостоящие и нераздельные мистические начала, предстали в люминисцирующих космических скрижалях, в ослепительно белой фигуре Вирсавии. Сопоставлены свет телесный и свет духовный (тело Вирсавии и горящий светильник в руках ее магического двойника). Фон большинства библейских картин глубокий и темный (подземный). Именно фон дает возможность выявить магию света.

Начало 1910-х годов ознаменовано вторжением экспрессивной геометрии, нового алфавита форм в классические сюжеты. В образы архаического искусства проникает магия числовых пропорций. Архаика Бурделя преимущественно сюжетна — «Стреляющий Геракл», «Умирающий кентавр». В этих статуях повышенная экспрессия и широкие психологические аллюзии. Однако Бурделю близка и магия числовых пропорций. Она обнаруживается в ком-

позиции «Голова Аполлона». Сзади голова частично срезана, геометризирована. Можно рассматривать это как незначительную деталь или конкретный прием частичного превращения головы в маску. Однако в этом «случайном» проявляется стремление преодолеть сложившийся канонический образ античного божества. Художник намерен открыть свой путь в архаику. Лик Аполлона одухотворен, но, одновременно, он волевой и властный персонаж.

В 1886 — 1887 годах Поль Гоген увлеченно работает в скульптурной керамике и создает во многих отношениях знаковый объект — автопортретную кружку. Кружка-голова сверху горизонтально срезана. Художник представляет себя человеком, принимающим муки за искусство, Христом. Он открывает для искусства XX столетия идею мифологии головы. Этот символический мотив он заимствует в перуанской керамической пластике (срезанные головы-сосуды), которую прекрасно знал с юности.

Мифология головы стала одним из центральных мотивов творчества Амедео Модильяни. Он создал свою архаическую геометрию. В период 1911 — 1913 он высекает каменные скульптурные головы и рисует графические эскизы. Графические и скульптурные композиции логически нерасторжимы и являются составляющими единого авторского канона. Графические головы изображены четко, в фас или профиль, пропорции вытянуты. Художник ищет магическую пропорцию — соотношение ширины фаса и глубины профиля. Графические головы строго линейны, контурны, без фиксации элементов объема. Они кажутся легкими, воздушными видениями и, вместе с тем, чертежом, исполненным твердой рукой бога. Вечный образ передается легкими, ускользящими средствами. Впечатление ускользаемости усилено бумагой, на которой выполнены рисунки. Она желтая, чуть прозрачная (оберточная, упаковочная). По левому краю идет мелковолнистая линия обрыва. Лист оказывается фрагментом, модулем упаковочного свитка. Ускользаемость возникает и потому, что контурный рисунок мысленно преобразуется в прозрачную скульптуру из металлической проволоки.

Магия пропорций переходит в каменные головы. Они вертикально вытянуты и символически представляют всю фигуру. Они напоминают развернутый трехмерный свиток или ритуальный столб. Узкий фас и глубокий профиль. В них есть общая, можно сказать, типическая удлинённость. Это создания одной расы пророков, лишенных взгляда и отрешенных от мира. Благодаря сверхудлинённым пропорциям, головы перестают восприниматься как фрагмент тела и становятся самостоятельными, самодостаточными созданиями. На ликах печать концентрации, покоя, самопогруженности. Это дух, вошедший в бретонок, воочию увидевших борьбу Иакова с ангелом.

На дверной деревянной балке хижины на Маркизских островах Гоген высек надпись «Дом наслаждений». Своей жизнью и творчеством он реализовывал проект рая земного. В картине «Сладостная земля» (1892) он изобразил таитянскую Еву в позе рельефов боробудурских храмов. Рядом с ней на ветке дерева вместо змеи — фантастическая черная ящерица с красными крыльями. Библейский персонаж предстал в экстравагантном языческом облике.

Мотив рая земного требовал геометрического воплощения.

В 1912 году Баранов-Россине создает серию из семи картин «Адам и Ева». В основе трех композиций — концентрические сферы, напоминающие роспись декоративного блюда. Персонажи погружены в идеальную среду прозрачных оболочек. Сферы связаны с универсальной природой Адама. «Глина» или субстанции, из которой он был сделан, Творец взял из семи миров. У Баранова свой аллегорический геометризм. Пространство сфер, в котором находятся персонажи, — одновременно и круглая чаша распустившегося цветка с прозрачными лепестками. В центре мира-цветка — красная сердцевина-Солнце. Солнце постепенно становится двуполусным. Единая универсальная природа Адама готова разделиться надвое. Мотив сфер стал началом придуманной художником гео-

метрической эволюции пространства. Сферы трансформировались в многоцветную змеящуюся спиральную ленту Мебиуса.

Баранов-Россине применил новую живописную геометрию и цветопись к двум диаметрально противоположным источникам — вакхической кентавромахии и Апокалипсису. В обоих случаях он добивается эффекта разрастающейся футуристической энергии мироздания.

Кентавры участвуют в космической вакханалии с похищением женщин. Такую футуристическую вакханалию изобразил Баранов-Россине в двух живописных композициях 1914 года «Нимфы и кентавры». Энергия, свечение и динамика достигают своего апогея. Вакхическая сцена совмещена с цвето-световым пиршеством. Кентавры — необузданная стихийная сила земли. Согласно греческим мифам, они поплатились за свою необузданность, были безжалостно истреблены лапифами, а затем Гераклом. Художника не устраивает такой сюжет. Он заставляет кентавров, отягощенных похищенными женщинами, мчаться в космических пространствах, лавируя среди ярко светящихся дисков. Архаический миф попадает в новую цветовую геометрию пространства. Многочисленные светящиеся круги, эллиптические полосы образуют среду цветовых и линейных ритмов, космического карнавала.

Увлеченный идеей соединения цвета и музыки, художник в период 1915 — 1917 годов сконструировал оптофоническое пианино (оптофон) — в полном смысле слова объект новой мифологии. В 1923 — 1924 в Москве он показал цвето-музыкальные действия. Исполнялась классическая музыка, ее сопровождали проецируемые на экран цветовые композиции. Увлечшись физическими аспектами света, художник изучает спектры Солнца.

В картинах «Нимфы и кентавры» Баранов совмещает изображения фигур и цветоносную геометрию кругов, и эллиптических лент. Сюжет выстроен как пересечение ритмов. Именно ритм, совмещение геометрических орнаментов и силуэтных фигур сближает эти

картины с греческой вазописью. Решение — в плоскостном стиле, как монументальное панно или роспись древнего храма.

В 1912 году Баранов-Россине создал пять живописных этюдов на сюжет Апокалипсиса. Действие Апокалипсиса разворачивается стадийно, последовательным чередованием самостоятельных символических картин. Однако художник не стремится точно следовать тексту. Избирает, с его точки зрения, наиболее эффектную картину полета небесных всадников. Изображает одновременно их всех, но не конкретизирует разность символических атрибутов каждого. Видение Св. Иоанна восхищает художника, но не как все-ленская мистическая драма. В видении Св. Иоанна он видит возможность осуществить свой живописный спектральный анализ активного Солнца. Также, как кентавромахия, этот сюжет рассматривается как эффектное живописно-декоративное зрелище.

Во всех пяти этюдах почти неизменным остается костяк композиции. Фигуры обнаженных женщин на переднем плане, слепящий диск солнца в левом верхнем углу, три летящих всадника в верхнем ярусе. Большая группа обнаженных женщин напоминает сезанновских купальщиц, которым, вероятно, прискучил ландшафт идеального райского леса. Они оказались на огнедышащей кромке конца времен.

Художник ищет пространственную геометрическую структуру, сцену на которой должно разворачиваться действие. Он находит убедительную схему: разноцветные концентрические полосы, уходящие в глубокое пространство, в перспективу солнечного диска. Круговращательная механика этюдов Апокалипсиса входит в ряд кубизированных композиций 1910-х годов, которые можно условно определить как кубизированный сферизм. Истоком этого геометрического архетипа стало творчество Сони и Робера Делоне, с которыми Баранов познакомился в Париже в 1910 году и всю жизнь оставался верен этой дружбе.

Пять этюдов с почти неизменной композицией имеют, тем не менее, ярко выраженную динамику. В трех первых этюдах (№№ 1 — 3) феерия неба, цветоритмика сфер и лучей, парад летящих всадни-

ков создают не апокалиптическую, скорее, вакхическую картину в полях сферической Аркадии. В этюде № 4 и, в особенности, в «Голубом Апокалипсисе» сцена переходит в драматический регистр. Художник формирует цветовой образ сверхактивного Солнца. Предельно контрастными становятся тени, нарастает драматическая патетика фигур. Смятение поз и жестов, ломаются регистры сфер, угрожающими черно-красными демонами становятся всадники... Встает зримый образ свершающейся катастрофы. Сферическая геометрия наполняется барочным пафосом.

В 1910-е годы начал искать свою изобразительную Библию Павел Филонов. Он искал формулы королей. Причем, фольклорный регистр совмещался с апокалиптическим. Его вдохновляла разность и букетная дополняемость им же самим придуманных византийских, африканских, европейских, русских и азиатских королей — царей. Предлогом для объединения королей всех времен и народов стал пир. В двух композициях 1912 и 1913 годов с общим названием «Пир королей» он представил трапезу разных, но равных, правителей. Оба пира изобильны количеством участников, костюмами, яствами. Застолье украшают культовые объекты: чаши с вином, блюда с виноградом и рыбой. Пир мистичен, объединяют Восток и Запад, жизнь и смерть, отдаленно ассоциируются как с Тайной вечерей, так и с престолом королей Апокалипсиса. Кажется, что Филонов открывает шлюз между двумя Библиями: той, в которой запечатлен опыт столетий, и той, которую он видит собственными глазами, прочитывает в лицах, гримасах, голосах, жестах и действиях окружающей его людской массы. В этом сообществе равных, посвященных, присутствуют и гротесковые персонажи — нищие-убогие, просители, отторгнутые. Пир Филонова вечен и ритуален, может длиться до Судного дня, а пирующие короли, похоже, не нуждаются в пище. Все это можно воспринять как антитезу карнавальным и праздничным сценам в полотнах художников-символистов. Напоминание о скоротечности и эфемерности жизни для Филонова слишком очевидно и тривиально.

Наслаждение пиром он зеркально заменяет идеей пира как вечно-го, вневременного ожидания.

Филонов, как никто другой, проникает в стихию библейских ассоциаций. В 1912 — 1913 годах он обращается к теме Адам и Ева (графическая композиция «Мужчина и женщина» (Адам и Ева)). На первый план выходит его, ни с чем не сопоставимая, авторская позиция. При рождении Евы присутствуют фантастические звери и птицы, но сам Творец отсутствует. Адам лежит на земле, он окружен черной овальной тенью. Черное пятно воспринимается как вырытая в земле яма, могила. После рождения Евы Адам оказывается в могиле. Обнаруживается связь с мистическими представлениями, согласно которым после рождения Евы Адам лишился единственности, неделимости своей духовной сущности. После этого произошло символическое раздвоение Адама. Его изначальная духовная сущность осталась в Раю, более низкая, телесная сущность лишилась бессмертия и вступила в земные странствия. Рядом с Адамом в прозрачном потоке плывут три рыбы. Адам соотносится с Иисусом Христом. Адам стал первопричиной рождения Евы, Иисус — первопричиной рождения христианской церкви.

Далее, мотив Адама и Евы почти полностью растворяется в авторском мифотворчестве. В графической композиции «Мужчина и женщина» (1912 — 1913) обнаженные удлиненные фигуры исполняют гротесковый восточный танец. Местом действия и фоном становится город, в котором есть и античные храмы и темницы.

В верхнем регистре появляются излюбленные филоновские персонажи — короли на тронах. Короли — это всегда неопределенность, загадочность и многозначность. Если не назвать короля по имени, то он становится всеобъемлющим персонажем. Именно такие «безымянные» короли более всего привлекали художника. В композиции «Мужчина и женщина» с королями происходит странная метаморфоза. Два короля в правом и левом верхних углах картины темноликие, явно восточного происхождения. Вероятно,

нубийские цари, на какое-то время занявшие престол египетских фараонов. Они возвышаются на роскошных тронах, но ноги их босы. Это короли-нищие. Между ними на красном троне восседает гротесковая худая женщина с мужеподобным ликом. Быть может, это образ вавилонской блудницы, и тогда сам город можно расценить как проклятый богом и обреченный Вавилон. Танцующая женщина вызывает ассоциацию с Саломеей, цари на тронах — с Иродом. Никто из персонажей сюжетно не поименован, но все они имеют мифологические маски и ассоциативно связаны с библейскими прототипами. Это карнавал персонажей-знаков и персонажей-обманок, вводимых в действие, переставляемых и заменяемых по воле автора. Суть карнавала в пересечении и синтезе ассоциативных рядов. Множественность трактовок и толкований равносильна полному отказу от них.

У Филонова затруднительно в открытой форме выявить библейскую и евангельскую символику, но она присутствует в скрытой, зашифрованной форме. Она рождается интуитивно, как подтекст, как одна из смысловых составляющих, встраивается в сложную ткань мозаично-геометрической структуры композиции. Она входит в кристаллическое тело множественности смыслов, определяет набор изобразительных элементов-символов: рыба, всадник, воин, король, корабль, трон, корона, распятие, город... «Колхозник» (1931) выглядит как библейский патриарх, «Ломовые» (1915) с «нубийским» типом лица мало чем отличаются от волхвов, пожалуй только головным убором. Животные наделяются человеческими лицами и мифическими чертами. Совмещается разновременное и разнопространственное (Россия, Восток, Запад), реальное и мифическое. Филонов сплавляет смыслы в самой текстуре больших и малых форм.

Композиция 1915 года «Без названия (Георгий Победоносец)». Традиционный сюжет Святого Георгия зашифрован, становится авторской тайной. Он угадывается, проступает фрагментарно, перекрывается иными смыслами. Плененная Дева предстает как прозрачное световое видение, вертикальное готическое облако. Георгий изображен прекрасным романтическим рыцарем. Плечи,

руки, грудь облачены в латы, на поясе меч. Но фигура воина растворяется в kaleйдоскопе разноцветных граней, уподобляется прекрасному кристаллическому цветку. Метафора воин-цветок живописно-пластическая, рождена самим методом Филонова. Дух рыцаря многоцветен и величественен как яркий букет цветов. Возникает аналогия со средневековой геральдикой. В композициях «Дерево рыцарей Круглого стола» полуфигуры рыцарей изображались вырастающими из фантастических цветков.

Большинство композиций Филонова можно считать живописно-графической геральдикой. Суть ее — в поиске неисчислимых свойств объектов и явлений. Художник утверждал: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуитую, что в любом объекте не два предиката, форма и цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов»...»

Представление о многопредикативности явлений непосредственно проявилось и в отношении к мифологическим сюжетам и мотивам. За каждым из них художник видел и ощущал бездну повторов, вариантов, исторических и современных аналогий.

У Филонова есть «предикаты» царя, волхва (пророка), рабочего, колхозника. Часто они сливаются в единый генотип. В картине начала 1930-х годов «Одиннадцать голов» этот «генотип» повторяется одиннадцать раз, но каждый раз он иной. Художник вновь и вновь подтверждает, что «предикат» неисчерпаем. У Филонова есть еще один нестандартный персонаж, скрыто противостоящий всем вышеназванным — налетчик. Он не всегда показывает свое лицо, часто предстает под маской шпаны или зверя. Но его теневое присутствие очевидно, грозит разрушениями и гибелью людей (композиции «Люди и звери» (1923 — 1924), «Налет» (1938), «После налета» (1938).

Филонов создал внушительную мифологию головы. «Живые головы» представляют целую Вселенную форм. Часто они увенчаны геометрическими коронами и совмещают образ Христа и образ Вселенной.

Наталья Гончарова с юности восприняла образную народную веру, ей была близка традиция лубка (в частности, лубочных картинок на религиозную тему). Библейская, евангельская и языческая мифологии сформировали ее внутренний мир, стали частью ее самосознания. В своих картинах Гончарова пересоздает литературные образы. Она не иллюстратор, но почти что очевидец воображаемых событий. Ее творческий дух выступает в роли первоисточника, она домысливает, дополняет, трансформирует канву текста. Авторское прочтение Библии не является искажением первообраза. Это параллельная, дополняющая и, вместе с тем, самостоятельная версия. Художник утверждает собственное право на мифотворчество.

Из текстов Нового завета наиболее многозначен, мистичен и загадочен Апокалипсис. Его магическая глубина, каскад символических картин и персонажей предполагают множественность, неоднозначность трактовок. Именно это привлекло к нему мастеров XX века.

Желание создать свою авторскую космогонию приводит Наталью Гончарову к теме Апокалипсиса. В 1910 она пишет картину «Старец с семью звездами (Апокалипсис)», которая мыслится как живописная космогония. Присутствует всего один центральный персонаж — черноволосый старец в белом одеянии. В первоисточнике центральным является символический образ Альфы и Омеги — совмещение первой и последней букв греческого алфавита, знак единства начала и конца. Гончарова заменяет мистический объект антропоморфным персонажем. Но что это за персонаж? Одновременно царь и демон, великий маг, пророк, аскет. Одежды его белы, но лик его темен и сумрачен. Левая рука коротка и беспомощна, правая — непомерно велика. Вся его гротесково-экспрессивная фигура выражает неотвратимость свершающегося.

Сверхзадача Гончаровой, как творца, зримо выразить свое представление о начале и конце. В правой руке у старца — семь звезд, перед ним — семь горящих светильников, на небе — семь планет. Магию чисел Гончарова трансформирует в магию живописной геометрии. В композиции, в пейзаже она совмещает стихий-

ное и архитектурно-геометрическое начала. Место действия обозначено пересекающей все небо огромной двойной аркой. На этих двойных кулисах располагаются крылатые ангелы и семь планет. Снизу композицию замыкает дуга, образованная семью горящими светильниками. Сформирован величественный архитектурный Портал Вселенной. Внутри Портала зарождается ураган стихий. В глубине тоннеля — занавес черного грозового неба, низвергающаяся тяжелая масса воды.

В фигуре царя-старца Гончарова персонифицирует идею Апокалипсиса. Однако уже в 1911 году она представляет совершенно иную версию, создает цикл из девяти картин «Жатва» (из девяти частей сохранилось семь).

Общая композиция напоминает раскрытый многостворчатый алтарь или одноярусный иконостас. Картины даны в горизонтальной разверстке, с четко выделенным центром. Драматургия авторского иконостаса значительно отличается от сюжета Апокалипсиса. Центральную часть серии образуют три полотна вертикального формата: «Дева на звере», справа от нее — «Пророк», слева — «Царь». По логике сюжета, центральной в этой серии должна была бы быть композиция «Старец с семью звездами (Апокалипсис)». Однако избраны три другие сюжета, которые соотносимы не столько с Апокалипсисом, сколько с Библией в целом. Фигура пророка (несомненно Моисея) символизирует период кочевой жизни еврейского народа, когда у него еще не было своих городов и государственности. Царь с державой и скипетром в руках ассоциируется одновременно с Давидом и Соломоном, но равным образом выражает универсальную идею древневосточного царя. Пророк и царь зеркально противостоят друг другу. Символически отмечают рубежи исторического цикла — от кочевой жизни, скитаний в пустыне, вооруженных столкновений с другими племенами — к оседлости, городской цивилизации, утверждению Иерусалима, как политической и религиозной столицы. «Царь» и «Вавилонская

блудница» соотносятся с библейской антитезой Иерусалим — Вавилон, город спасения и город гибели.

Гончарова отказывается от устрашающих сцен, представляет персонажей сказочно-декоративными, знаковыми, почти мультипликационными. Моисей, бодро шагающий с посохом, в сопровождении огромного Змия, напоминает доброго сказочного гнома. Сцены намеренно даются как фрагменты и коллажи из разноцветной бумаги. Грозная предначертанность Апокалипсиса отступает на второй план. Инверсия проявляется уже в том, что центральным полотном серии становится «Вавилонская блудница» — самый негативный с библейской точки зрения персонаж. Художница избирает главным героем языческое женское божество. «Вавилонская блудница», скорее, ассоциируется с хранительницей домашнего очага. Она жеманная, полная красавица, управляющая двуглавым драконом.

«Вавилонская блудница» — новая маска таитянской Евы в позе рельефов боробудурских храмов. Открытая Гогеном языческая божественность стала для Гончаровой путеводной звездой. Она создала свой архетип «Девы на Звере. В другом ключе она повторит его в листе № 5 для альбома литографий «Мистические образы войны» (1914). Здесь персонаж уже становится Девой Смерти, Валькирией. В ее простертой руке — чаша с ядовитыми отравляющими веществами, под лапами дракона — павшие на войне солдаты. Образ Апокалипсиса проецируется на события Первой мировой войны.

Гончарова основывается на тексте 15 — 18 глав Апокалипсиса. Появляются семь ангелов. Они изливают содержание своих чаш на землю. Содержимое чаш называется семью последними язвами. Появляется «Вавилонская блудница» украшенная золотом и драгоценными камнями, она восседает на багряном Звере, держит золотую чашу, наполненную ядами.

В цикле «Жатва» темы возмездия, гибели, разрушения предстают почти как бытовые, ассоциируются с повседневным крестьянским бытом. Вместе с тем, художница избирает мотив жатвы как символический и выносит в название всего цикла.

В четырнадцатой главе появляется ангел, провозглашающий падение Вавилона — города беспорядка и обмирщения. Затем возникает ангел с золотым венцом на голове (Персей), восседающий на облаке. В его руке — серп, которым он пожинает землю, символ высвобождения духовного начала из материального мира, ассоциирующегося с созревшим зерном. Другой ангел, тоже с серпом, обрезал виноград на земле (те, кто жил ложным светом) и бросил его в великое точило гнева Божия.

Гончарова отходит от текста, избирает ударный, экспрессивный фрагмент. В картине «Ноги, жмущие вино» изображает деревянную бочку, наполненную спелым виноградом, и срезанные по голень ноги, жмущие сок. Мотив символического «среза» выявлен остротой самого фрагмента воображаемой сцены. Легкости, с которой ангел срезает виноград серпом, противопоставлен земной физической труд. «Жатва», давшая название всему циклу, пластически решена как коллаж. И также коллажен ее смысл, ибо срезаются не колосья, а человеческие жизни. В противоположность светлой звезде Давида, в картине «Царь», в «Жатве» появляется черная звезда. Композиция «Жатва» была повторена в литографии к сборнику А. Крученых и В. Хлебникова «Мирсконца» (1912). Само название «Мирсконца» прямо ассоциируется с идеей Апокалипсиса, ибо мир Града Небесного Иерусалима начинается после конца Града Земного, греховного Вавилона. Однако создатели сборника имели в виду другое. Искусство XX века формирует новый мир, возвращаясь к прообразам архаики. В этом общем движении авторское мифотворчество играет отнюдь не второстепенную роль.

Э.С. Пышновская

кандидат искусствоведения,

ассоциация искусствоведов,

Москва

Эрнст Барлах и Рудольф Беллинг

Герман Бар — один из самых известных немецких искусствоведов начала XX-го века, характеризуя свое время, как время «... борьбы за человека, борьбы души с машиной», напишет, что «... никогда еще мир не был так глух, как могила. Никогда еще человек не был так мал. Никогда еще ему не было так худо. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва... все время — это один единственный крик беды... В унисон со временем кричит и искусство... оно взывает о помощи, оно взывает к Богу, это — экспрессионизм»¹.

«Смена вех» в Германии на рубеже XIX-го и XX-го веков по масштабу мировоззренческих, нравственных, эстетических переоценок ценностей сопоставима лишь со «сменой вех» эпохи Реформации, приведшей к перевороту в умах, в общественно-политическом, религиозном укладе и выдвинувшей на европейскую арену «ученое», «философическое» искусство.

Революция в науке, сумасшедшими темпами развивающаяся техника, «американизация», по выражению Барлаха, меркантилизация, вышедшее на первый план не духовное начало, а утилитарность — на такой почве, во всяком случае, в Германии складывается многоликое искусство, образ которого, как и в эпоху Реформации, определяет мысль. Оно заключает в себе и категорическое неприятие этого горького времени, и попытку найти в нем свое место, найти с ним компромисс.

Под знаком осмысления этого нового времени, порой, как в случае с Эрнстом Барлахом (1870-1938) и Рудольфом Беллингом (1886-1972) — полярными представителями немецкой экспрессионистской скульптуры, диаметрально противоположными друг другу, мы и собираемся обратиться к их творчеству.

Первый, по словам не только Бертольта Брехта, величайший, или один из величайших немецких скульпторов, график и драматург, литератор. Он будет очень избирательно, не каждая модель привлечет его внимание, но твердо и определенно, опираться на натуру. К 1911-му году уже получивший признание Барлах скажет: «Воспринятый с языком матери, мой язык — фигура человека, среда, предмет, с которым человек соприкасается, живет в нем, страдает, радуется, чувствует, думает. За эти границы я не выхожу. Вульгарное, общечеловеческое, первозданное и есть великое, важное. Я ангажирован тем, что человек выстрадал, тем, что он может выстрадать, его величием, его вопросами»².

«Трехзвучие» (1919) второго — Рудольфа Беллинга — сыграло для развития европейской нефигуративной скульптуры не меньшую роль, чем «Импровизации» (1910-1911) В. Кандинского для нефигуративной живописи. Творческое кредо первооткрывателя материально-пространственной диалектики гласило: «Пластика в целом пространственное понятие... Поэтому я обрабатываю воздух — как твердый материал, достигая того, что называвшийся ранее мертвой формой «прорыв» обретает такую же формообразующую значимость, как и подвергавшийся ранее обработке материал, заключавший его ранее в определенные границы. Экспонируя замкнутую в себе в общепринятом понимании пластику на открытом месте, не учитывая последний, как поддерживающий элемент, пластику обрекают быть раздавленной мощью воздушного пространства... Воздух ревнив, его величием пренебрегают, если его не подвергают обработке, тогда он становится грандиознейшим антагонистом гармонического воздействия».³ Таким образом, Р.Беллинг

открывал перед немецкой пластикой новые пути, отмеченные нетрадиционным соединением между собой скульптуры, художественного ремесла и архитектуры.

Обращаясь к немецкой пластике начала XX-го, века нельзя забывать также о том, что одной из форм «борьбы души с машиной» в Германии была реабилитация ручного труда, ремесла, прикладного искусства, художественного ремесла. Живописцы и графики дрезденской группы «Мост», не предназначая их ни для экспозиции, ни для продажи, однако ж, упорно работали над резной мебелью, рельефами и горельефами. Была, по-видимому, какая-то закономерность и в том, что Дрезденской академии художеств (1891-1895), Парижу (1895-1896) у Барлаха будет предшествовать обыкновенная гамбургская ремесленная школа. Р.Беллинг — самоучка, будет заниматься моделированием, мелкой пластикой, прикладным искусством в 1905-1910 гг. В 1911-м г. его пригласит в свой мастер-класс Берлинской Академии художеств П.Брейер. С 1909-го г. и на протяжении ряда лет он будет сотрудничать с знаменитым Максом Рейнхардтом, выполняя его заказы на то или иное конструктивное оформление сцены, для одного или другого спектакля. Из этого сотрудничества родится интерес Беллинга к экспрессионизму, к тому же, весьма подогретый главным художником Рейнхардта Э.Штерном. Конечно, свое слово скажет и сотрудничество с кино-студиями. Это Р.Беллинг выполнил маску «Голема» (1915 г.) для Пауля Вегенера, исполнившего главную роль в одноименном экспрессионистском фильме Генриха Галеена.

Первая станковая скульптура Беллинга появится в 1912-м г., в 1920-м г. он работает над моделью памятника студентам Берлинского университета, не вернувшимся с полей Первой мировой войны, оформляет интерьер дивертисментного кабаре «Скала», в 1922-м г. — фонтан перед домом Гольдштайна... Все его творчество будет своеобразным сплавом канонов ремесла, станковой и монументальной декоративной скульптуры, весьма своеобразно истолкованных.

Уже сам по себе факт обращения к ремеслу, в любой его форме, влечет за собой известную демократичность, свободу и независимость «почерка».

Р.Беллинг — плоть от плоти Берлина, огромного города-мегаполиса. Берлин — нечто данное ему изначально. Здесь к нему пришла известность, здесь он работал до 1937-го года, чтоб покинуть Германию, будучи объявленным «выродившимся» художником.

Для уроженца земли Гольштейн, Берлин слишком сложен, Барлах думает о нем с «отвращением и ненавистью». «Типичный образованный современник» ему чужд. Свое понимание особенностей немецкого искусства, скульптуры в частности, он сформулирует еще находясь в Париже. И, что самое интересное, по существу, программу своих «русских» работ.

С точки зрения Барлаха, «...многие наши скульпторы и живописцы подражают технике французов и добиваются того, что в первую минуту их принимают за последних — в действительности же наше преимущество, наша сила — не красота и миловидность, скорее противоположное — уродство, демоническая страстность и гротесковая гениальность величавого, прежде всего, юмор с его полчищем оригинальных образов»⁴.

Чуть ли не с самого начала Барлах изберет для себя скульптуру — «здоровое искусство». На одной из гамбургских выставок он даже покажет в 1889-м году отлитый в бронзе портрет, но, главным образом, будет рисовать, рисовать, как будущий скульптор, а не живописец, будет искать свою натуру, писать — его литературные таланты рано заявят о себе. Зарабатывать на жизнь будет декоративными работами, опять же рисунками, будет выполнять модели для одного из серебряных дел мастеров. Место действия — Гамбург, Берлин, Париж. Как дурной анекдот воспримет он приглашение брата навестить его в России. «Степи как цель поездки — звучит комично»⁵, — скажет Барлах в 1896-м году. Потребуется чуть более 10 лет, чтобы решиться на подобную авантюру. Побывав

в Киеве, Харькове, Покатиловке, Константиновке, Белгороде, Бахмуте, он пробудет в России чуть более двух месяцев (2 августа-27 сентября 1807), больше он туда не вернется, но и этого срока окажется более чем достаточно. Здесь его обступили со всех сторон полчища своеобразнейших образов, открытых в своей оригинальности, смешных и трагических, величавых и забавных, удивительным образом соединяющих в себе воедино взаимоисключающие друг друга свойства ума и характера. То были крестьяне, бродяги, попрошайки, нищие и нищенки — люмпен.

Конечно, зная о событиях революции 1905-года, Барлах воспринял эту взбаламученную массу людей вне ее контекста. Барлах — наблюдатель, мыслитель, но не борец. Он всего лишь верил в то, что «новые идеалы и золотое будущее честного человечества «должны рано или поздно осуществиться». «Золотое будущее должно наступить, оно живет в нашем сердце»⁶.

Наблюдая за жизнью военнопленных в лагере (Гюстровский дневник, запись от 14 ноября 1914-го) Барлах констатирует, что «только русские остаются народом, другие — «полевые мыши». Полевые мыши — англичане, французы, шотландцы. В 1920-м г. признает, что русские и немцы настолько «...отличны по темпераменту», что он не смог бы жить в окружении первых, но, вспоминая свою единственную туда поездку, напишет, что нашел в России ошеломляющее единство внутреннего с внешним, нечто символическое: «...по сути своей мы люди — все нищие и сомнительные существа. Поэтому я должен был воплотить то, что видел и, конечно, во мне росло братское чувство не только к страдающим, простым, страждущим, но и к громогласно требовательным, а потому обремененным грехами, обреченным на питание, пенью и музыку. Это чувство ко всем тем, кто таков — деградировавший, проклятый, разложившийся...»⁷.

С этим «братским отношением» удивительно согласовывались гротесковость рисунка, смелость ракурсов, выстроенность фигуры по причудливой диагонали, преобладание горизонтали над вертика-

лю — широко раскинутые руки, расставленные ноги, мощь фигур как таковых, толщина весомых широких тулупов, сборчатых юбок. Фигуры небольшие — 60-80 см., выполненные в дереве, позволяющем сохранить как индивидуальность модели, так и индивидуальность скульптора. С 1907-г. Барлах переходит на дерево, мысль о прикосновении рук подсобного рабочего к модели, об отливке в бронзе была ему невыносима. К счастью, модели будущих произведений выполнялись в гипсе, что помогло сохранить для потомков ряд работ Барлаха.

И еще одна удивительная особенность фигурок мастера — они живут в пространстве, на приступочке их не разместишь, оно необходимо им как воздух и вода, они органично с ним связаны. Более того, они вступают с ним во взаимодействие. Тяжесть обрушившегося может расплатать по земле одну из «Нищенок» Барлаха, но и один из его «Свирепых воинов» может вступить в бой с разбушевавшейся стихией. Для немецкого скульптора стали откровением не только люди со всей их разудалостью, бесшабашностью, но в не меньшей степени и бескрайние просторы степей во всей их необъятности. В конечном же счете, небольшие фигурки людей (он их где-то назовет даже «куколками»), поднявшиеся до обобщения, до символа, органически вписавшиеся в бескрайность отведенного им пространства, будут невольно восприниматься не как произведение станковой скульптуры, а какого-то иного ее жанра.

Интересно, что при всем пиетете Барлаха перед Достоевским, он уклонится даже от работы над иллюстрациями к его романам. По-видимому, скульптора увлекала, поражала стихийная первозданность, плод мысли даже гениального писателя был явлением иного порядка, нужна была натура как таковая.

По возвращении в Берлин Барлах покажет рисунки, пластику на одной из выставок, организованных Сецессионом (1907). Пора безвестности для него закончится. Затем последует поездка в Италию, и с 1910 г. Барлах оседет в Гюстрове, лишь изредка его покидая. Тихий провинциальный город усложнит ему процесс зара-

батьвания денег, лишит личного общения с друзьями (оно было нужно, иначе не остался бы двухтомник переписки с родными и близкими людьми). В 1922-м г. Барлаху предложат занять мастерскую недавно скончавшегося А.Гауля — известного немецкого скульптора. Барлах будет очень долго колебаться, но отдаст предпочтение Гюстрову. Гюстров привлекал уединенностью, тишиной, возможностью спокойно работать, размышлять, бродить, порой бездельничать. Совершенно закономерно здесь настигнет Барлаха и второе в его жизни «откровение». Ему крайне необходимо было и духовное начало. Здания собора и приходской церкви в Гюстрове будут для него куда привлекательнее мраморных тосканских, и вторым «откровением» послужат деревянные готические фигуры собора, церкви. Это будут фигуры святых, апостолов, великомучеников, первосвященников. Немецкий средневековый скульптор, при всем его глубочайшем преклонении перед ними, видел в них нечто ему непосредственно близкое, светская феодальная иерархия не находила тут своего выражения. Сравнительно с ними язык, Барлаха будет отличаться еще большей лапидарностью, еще большей демократичностью. Отныне он будет обращаться к своему зрителю, используя церковную нишу, плоскость церковной стены, пространство алтаря. Его герои, вытянутые по вертикали; глубокие ниспадающие складки одежды, еще более подчеркивающие их бесплотность; красноречив поворот головы, мимика лица, необычайно выразительные кисти рук — вот обобщенный портрет новой модели Барлаха. И кем бы ни были его герои, но они — простолюдины, и он будет взывать к высшей справедливости, обращаясь к простому, а не к элитному зрителю.

Работы, обязанные своим появлением российскому «откровению», будут появляться у Барлаха до конца его дней, как в эпоху Первой мировой войны («Мститель»), так и особенно в период захвата власти в Германии фашистами. Запрещенный, опозоренный, он будет наперекор всем силам зла работать над «Путником на ветру» (1934), «Дурным годом», «Злобной старухой» (1937)...

Декоративно-орнаментальное начало, чисто внешняя монументальность, Барлаха никогда не привлекали. Над мемориальной скульптурой он будет работать для интерьеров гюстровского, магдебургского соборов, оставшиеся невыполненными заказы (с каждым днем усиливались национал-социалистские нападки), как правило, поступали не из больших городов, исключение составил лишь Гамбург — там на рыночной площади, перед старинным зданием ратуши, в дали от современной застройки, высится каменный столп с высеченной на нем двухфигурной композицией «Мать и дитя» (1931). Пространство большого современного города, его архитектура были, Барлаху чужими.

Как известно, художники-экспрессионисты полагали, что пройдя через горнило Первой мировой войны, Европа выйдет из него очищенной и прекрасной. Барлах был куда скромнее, он всего лишь полагал, что с началом войны «...люди должны думать о чем-то всеобщем, великом и освободиться от своих повседневных забот». Но в тот же самый день он увидел (дневниковая запись) и «...другое, простых женщин...для них нет смысла, времени постичь торжественность момента...для них это тяжкая ноша и великая боль».⁸

И его памятник в Гамбурге посвящен не павшим на полях сражений, а этим «другим, простым женщинам» — олицетворению труда и заботы, терпения и выносливости. Опять мы будем иметь дело с двумя фигурами, вытянутыми по вертикали, с непропорционально большими головами, ступнями ног и кистями рук, опять будут закрыты глаза. Говорить будет фигурка девочки, прижавшаяся к матери.

Война для Барлаха ограничилась десятидневным пребыванием в запасной части, из которой, он вынес память о вечной мучительнейшей промозглости, продроглости, сырости, сравнений с которыми у него не нашлось, пули не казались ему страшнее.

Принадлежавшему скорее к поколению отцов, ему была ближе не трагедия погибших, а вечная скорбь матерей по ушедшим сыновьям. Эта скорбь матерей будет воплощена Барлахом в лице рас-

пластавшегося под северным сводом гюстровского собора (1927) ангела с лицом Кете Кольвиц, потерявшей на войне единственного сына. Распластавшаяся фигура будет столь неподвижна, что даже ее создатель поверит в то, что она висит в своде не одну сотню лет.

Выполняя заказ для Киля, Любека (Барлах должен был выполнить 16 фигур «Прислушивающихся» для портала церкви Св. Екатерины) заботился об органичности связи с экстерьером старинных соборов — образный язык, форма, материал. Применительно же к Гюстрову он утверждал, что «...как по форме, так и по своему предназначению последний не имеет общего ни с декором собора, ни с его историей. Полнейшее отключение от того, что было, от того, что будет и полнейшее погружение в сосредоточенность на одном единственном»⁹, — великой скорби.

К «...величайшему смыслу сумасшедшего спектакля» (Ф.Марк) Э. Барлах пробиваться не будет, впрочем, как и другие немецкие скульпторы. Мал был срок, отведенный им историей. Но Барлах не будет, подобно В.Лембруку вкладывает весь свой немалый талант в образ «Поверженного» (1915-1916), никого ни в чем не обвиняющего, но и не готового смириться с фактом так рано оборвавшейся жизни. Не вырежет, подобно Р.Беллингу, на гипсовой модели (1920) памятника студентам берлинского университета, так и не установленном, — «За что?». За что и во имя чего ушли и не вернулись тысячи молодых? Стихия Барлаха — великая скорбь оставшихся в живых и конечные результаты «сумасшедшего спектакля». Последние нашли свое воплощение в многофигурной композиции, выполненной им в дереве для магдебургского собора (1929). По словам Э.Барлаха, он распределил роли между «типами» и «символами» — одни герои, другие их осмысление. Символы складывались в процессе работы, их содержание он не «прокомментировал», предоставив каждому прочитывать их по своему.

Композиция заключена в рамку одной из ниш собора. «Типы» и «символы» — верхний и нижний ряд; первые даны в рост, вторые, словно возникнув из подземелья, расположились тут у подножья,

они даны погрудно. Рассматривая первый ряд, невольно вспоминаешь и о промозглости и продроглости, так поразившей Барлаха своей мучительностью и о «Новой вещественности», точнее, о «Новом прагматизме», с его будничностью видения заурадных, таких ничем не примечательных, кроме их продроглости, людей. Герои второго ряда заставляют вновь вспомнить о своеобразном осмыслении Барлахом традиций немецкой поздней готики, а в данном случае — и об осмыслении романтизма — это отсюда пришел Г.Гейне. Пусть у «Матери» лицо будет закрыто покрывалом, а у солдата — полузакрыто шлемом. У Г.Гейне, застывшее, но саркастическое лицо, (для него Барлах использовал посмертную маску), но от того — выразительнее плотно сжатые сильные руки женщины, зловеющий оскал недоброй улыбки не лица, а черепа солдат, глубокие провалы глазниц, трагические складки, пролеглие от углов рта, навеки умолкшего поэта. Некогда он был убежден, что «...устроить небесное царство нам на земле уже надо» («Германия» 1844). Поэт ныне глух, слеп и нем, а небесного Царства у Германии как не было, так и нет. По-видимому, есть только злейшая пародия на нее — промокшие, продрогшие смешные и жалкие солдаты — «типы».

Всю эту сложную композицию, по замыслу скульптора, связывают воедино вертикаль креста с долгим перечнем военных лет, вертикаль фигуры солдата с крестом в руках. Крест связывает воедино и такое жалкое сегодня, с исполненным достоинства, прошлым.

Экскурс в творчество замечательного скульптора хотелось бы завершить памятником, установленным им в Киле символом победы силы духа над силами зла (1928) в нише старинной церкви Св.Николая. Относительно невысокая фигура (4,5м.) ангела на высоком цоколе. У ангела чуть склоненная набок голова, выражение долгого раздумья на лице, вертикаль меча, воспринимаемого как безобидного, ступни ног на спине безропотно покоровшегося ему хищника — пантеры — все исполнено покоя и гармонии, никакой патетики, громогласия, легкий налет грустного раздумья. Такой близкий и родной Барлаху мир духовного, мир готики, вторгшийся

в чуждый ему современный мир. Фигура ангела невольно пробуждает ассоциацию с личностью самого Барлаха — одинокой, своеобразной, раз и навсегда избравшей для себя определенные ценности, которым он никогда не изменит. Конечно, не силой меча, не силой духа Барлах не мог ниспровергнуть национал-социализм. Он остался стоек, патриот, — покинуть родину он не мог, идти на компромисс с фашистами не мог и не хотел. Оставалось лишь потаенно вершить свой суд над врагом, подвластными ему средствами.

Выше уже говорилось о том, что искусство экспрессионизма — это «...выражение борьбы души с машиной, оно взывает о помощи, оно взывает богу», но оно никогда не было однородным. Кто-то опирался в своих поисках на традиции немецкого средневекового искусства, искал опоры в почти утраченных традициях художественного ремесла, кто-то уходил в мир абстрактного искусства, если и связанного с наукой, то только с чистой, мир прикладной науки уже априорно для них не существовал. Конечно, в этот мир врывались и чужеродные влияния — кубофутуризм, конструктивизм. Естественно, в процессе творческого становления что-то подвергалось переоценке. Не случайно говорят о том, что экспрессионизм отличает многоликость. Пожалуй, Барлах и Лембрук с их верностью натуре были, скорее, исключением из правила. У подавляющего большинства скульпторов-экспрессионистов на первый план то выходила натура, то предмет, форма и стоявшие за ним, в конце концов, приятие или неприятие окружающего «механизованного» мира. Кто-то до конца будет воспринимать цивилизацию как величайшую катастрофу, отказ от ручного труда, не как достижение, а как горькую утрату. Кого-то из немецких скульпторов привлечет появление на свет новых форм, обусловленных техническим освоением мира. Наконец, в экспрессионистское искусство кто-то вступал раньше, кто-то позже.

В начале века в Германии начал складываться не только экспрессионизм, там заговорило о себе так называемое «искусство

стиля», стремившееся к созданию единого, в трех лицах, произведения — архитектуры, ремесла и искусства. Естественно, в этих условиях возникал вопрос и об органической значимости материала как такового, его соотношения с пространством, с светотенью. Экспрессионизм — экспрессионизмом, зрелищные искусства — зрелищными, несколько лет занятий художественными ремеслами и, совершенно очевидно, что «искусство стиля», ультрасовременное, не могло обойти стороной Р.Беллинга с его интересом к форме, цвету, материалу.

Как скульптор Р.Беллинг заявил о себе, экспонировав свою «Танцовщицу» (1916) и двухфигурную композицию «Танец» (1917). Первая — легкая, зигзагообразная, вытянутая по вертикали, кубоэкспрессионистическая, подвижная.

Впрочем, еще более подвижна вторая, только характер этой подвижности принципиально иной. Смело, по горизонтали выстроенные, мужские фигуры — грубоватые, сильные, тяжеловесные и неожиданно динамичные. Ощущение динамичности усиливается и неожиданностью смелых ракурсов тел, ног, рук, неожиданностью их соотношения между собой. Отсутствие интереса скульптора к индивидуальности его героев не удивляет, крайне удивляет другое — почему драка называется танцем?

В начале XX-го века в Германии получил широкое распространение и экспрессионистский «танец выразительности», наверное, точнее переводить «танец выражения», физического состояния естественного человека, о котором тогда так много говорилось. Этим танцем были отвергнуты все многовековые традиции балетной школы, отвергнута принадлежность к театру, опере, само по себе понятие красоты, все внимание было сосредоточено на движении как таковом — весьма разнохарактерном, в том числе движении в поединке, драке.

Вспомнив о том, что в 1922-м г. Р.Беллинг в содружестве с Вальтером Вюрцбеком будет оформлять интерьер известного берлинского кабаре «Скала», все встанет на свои места. Кстати,

столь же необычно будет и оформление этого кабаре, выполненное Беллингом. Современников оно будет поражать полнейшим отказом от орнаментальности. Акцент будет поставлен на такие формы, как ромб, цилиндр, круг или овал.

Однако ж, первоисточником «Танца» Беллинга будет не только зрелищное искусство как таковое. Его «Раненые»(1915) — он кажется первым из скульпторов, что откликнулся на события Первой мировой войны, его «Танец», его «Человек»(1918) будут звеньями одной цепи, приведшими к «Трехзвучью», сделавшими повсеместно известным имя Беллинга.

Безжалостно раскручены и изогнуты «Раненые», их образы, подобно взрыву, врываются в пространство. «Человек» Беллинга — совсем не олицетворение гуманистических, цивилизованных начал. Два сросшихся между собой торса воспринимаются то ли как символ бессмысленности, жестокости войны, то ли революции, механизированного мира. Схватившиеся в брутальнейшей схватке два торса, стремительно разлетаются в разные стороны, сжатые в кулаки руки, нечто, отдаленно напоминающее головы, неожиданны ракурсы, пропорции. Вне пространства подобные сцены разыграться не могут. От этих работ, возможно, не без влияния работ А.Архипенко (последние стали известны в Германии с 1910-го г.) начинался путь Р.Беллинга к синтезу материального с пространством, к абстрактным работам.

Пока же, в 1918-г. скульптор приступит к работе над самым известным своим произведением — «Трехзвучием» (красное дерево). Беллинг был одним из организаторов «Ноябрьской группы» (1918-1932), выступившей от имени революционеров духа («экспрессионистов, кубистов, футуристов»). Работая над «Трехзвучием», он, по сути, выполнял «заказ» единомышленников.

Кредо «Ноябрьской группы», кредо Р.Беллинга, — признание приоритета архитектуры над всеми прочими искусствами, знак равенства между просто ремесленниками и художниками. Члены «Ноябрьской группы» не признавали за академиями искусств

права на существование, не признавали никаких Сецессионов, художественных салонов, критиков, существующей системы образования. Они требовали — прочь с выставок, к народу, к анонимному, монументальному публичному искусству, и никакого вмешательства государства в дела культуры. Прозвучало и требование взорвать здание Берлинского собора, взорвать, разрушить здания ряда музеев, связанных с проклятым традиционным представлением об искусстве, создать в городе — Берлине пространства для общественных собраний людей — единомышленников, людей — братьев.

Характерно, Беллинг активнейший поборник, пропагандист всех этих мероприятий. Барлах отклонит все дошедшие до него требования принять участие в организации по-новому делу, связанных с искусством. Его долг думать о том, чтобы его произведения становились лучше. Для Барлаха «...искусство дело исполненное глубочайшей гуманности, проба на тонкость духовного и душевного склада, права и свободы не послужат искусству и не будут востребованы... Я опасаясь угрозы гигантской пролетаризации, широкой дезиндивидуализации, массовости штамповки так называемой цивилизации а la Америка»¹⁰, — выскажет свое суждение художник издателю Райнхарду Пиперу (Письмо от 19.XII.1918 г.).

Р.Беллинга же будет заботить не только реализация скульптуры как пространственного представления, но и ее общественной функции.

В начале 20-х гг. в Германии за обращением к народу, за привлечением его на свою сторону последовало и появление новых образных форм, и обращение к старым, проверенным столетиями, но модифицированным в ответ на запросы времени, мистериальным рыночным действиям с их шутовством и гротесковостью. Композиция из трех абстрагированных фигур — трех танцовщиц, олицетворяющих архитектуру, скульптуру и, чуть меньше объемом, чуть поодаль — живопись, осталась, на уровне модели. Фигуры танцовщиц, приближаясь друг к другу, отдаляясь формировали простран-

ство — оркестровую яму (композиция должна была быть увеличена в 6 раз). Оттуда должна была доноситься музыка Хиндемита, Стравинского, Шенберга. Вряд ли ее понял бы и принял широкий слушатель, но факт обращения к друзьям-братьям был налицо.

«Трехзвучие», в котором, кстати, должен был быть использован и цвет, получило столь полное одобрение со стороны его соратников по «Ноябрьской группе», что последняя хотела выпускать и журнал под названием «Трехзвучие, архитектура, скульптура и живопись», что, впрочем, также осталось лишь пожеланием.

Предельно лаконичным обещал стать и памятник работы Р.Беллинга студентам берлинского университета, не вернувшимся с войны. По его словам, модель памятника представляла собой «...позолоченный, кроваво-красный шар (пушечное ядро). То была «...парабола напрасно пролитой крови и одновременно земного шара, угрожавшего провалиться в преисподнюю»¹¹.

По свидетельству же современников, в 1921-м г. фурор произведет на большой берлинской выставке «Жест свободы!» Беллинга — ручная кашировка из проволоки, материи и гипса. «Это было одно из изысканнейших произведений Беллинга, к сожалению, как и множество его работ, уничтоженных национал-социалистами или разрушенных во время последней войны...Этот единственный в своем роде, выполненный в технике кашировки, освоенной в театре, символ предостережения от злоупотребления словом свобода в послевоенной Германии 1920-1921гг. «Жест свободы — нечто среднее между экспрессионистским конструктивизмом и даже может без колебаний рассматриваться как инкунабула антифигуративного, чисто жестикуляционного, политически ангажированного искусства»¹². Конечно, сохранившийся рисунок пером не может дать представления о сложном, рассчитанном на четырехсторонний обзор произведения.

Свой вклад внес Беллинг и в историю немецкого скульптурного портрета 1920-х г. Редкий справочник не приведет длинного списка выполненных им в различных техниках портретов, Мы

остановимся лишь на двух — «Голове» (красное дерево, 1922) и портрет Альфреда Флехтхайма (Бронза. 1927) — владельца одного из самых известных художественных салонов в Берлине. Чрезвычайно ярко выраженная индивидуальность образа дает право рассматривать «Голову» как изображение конкретного человека. И действительно, этот «...живописец, противный парень способный нести лишь какую-то чушь об искусстве»¹³, — как скажет сам скульптор в 1967-м году. Его другая модель, по роду своих занятий, не имела на то право.

«Голова» — последняя из работ Беллинга, выполненная в экспрессионистической манере, портрет Флехтхайма — в конструктивистской; одна выполнена в дереве, другая — в бронзе. Дерево позволило придать предельно четкий, острый контур большим и малым объемам, расставить и стилистические, и смысловые акценты на необходимых деталях. Бронза позволила придать некую обтекаемость чрезвычайно скупо отобранным элементам портрета.

«Голова» решена скульптором как противостояние объемного — плоскостному, округлого — изогнутому. Мощная колонна шеи несет на себе, сравнительно с ней, небольшую головку, удлиненную стрельчатым «хохолком» волос, масса длинного плоского носа перекликается с «мостиком» надбровных дуг и возникает гротесковый, крикливый и незабываемый в своей дурашливой крикливости образ.

Портрет Флехтхайма предельно лаконичен — диагональ длинного носа с горбинкой, расширяющегося к низу, толща широко раскрытого рта, лента надбровных дуг и глубокие провалы глазниц «Головы» уступают место «лепешкам» глаз — «зеркалу души», и колонка шеи, несущей на себе все это сооружение, кажется лишенной прямых линий. И в том, и в другом случае возникает ощущение карикатуры, шаржа, ощущение гротесковости маски, использовавшейся ярмарочным балаганом, близости к маскам первобытных африканских народов.

Как известно, 20-ые годы прошлого века были отмечены в Германии появлением множества безликих конструкций «героев» и «героинь» общества, отлично обходящегося без индивидуаль-

ностей. Каким бы «словарным запасом» не пользовался Беллинг, он будет наделять своих «героев» мыслью, настроением... миловидную, гармонично решенную «Женскую голову» (латунь, 1925) будет отличать какая-то сосредоточенность. «Мужскую голову» (1923 г., ныне находится в Нью-Йоркском музее современного искусства), построенную на соотношении геометрических форм, технических деталей, выполненную в металле, будет отличать какая-то немая, но оттого еще более злобная и агрессивная, сила.

Современные немецкие исследователи творчества Р.Беллинга назовут его радикальным новатором, экспериментатором, революционером, не забудут о том, что он был одним из организаторов «Ноябрьской группы», постоянным членом ее правления на протяжении всей ее истории, что он «...устно и письменно выступал с достойными внимания формулировками новых взаимосвязей между художником, обществом и государством. Своевольный адепт абстрактного пластического искусства, включив в него полое пространство и архитектуру, он был призван внести немецкий вклад в процесс международного преобразования современной скульптуры»¹⁴.

Но, если Барлах оставался верен до конца избранным им для себя как мировоззренческому, так и эстетическому кредо, то «революционная фаза» творчества Р.Беллинга — «конструктивистского экспрессиониста» — насчитывает всего навсего 9-10 лет, с 1918-го г. (исходное «Трехзвучие») до 1927-го г. (завершает фазу «Шахтер» 1930-31 гг.), далее последует возвращение к неоклассицизму. Под знаком последнего пройдет «турецкий период» (1937-1965 гг.) творчества Р.Беллинга. В Турцию он будет приглашен в качестве заведующего кафедрой Истанбульской академии художеств, будет преподавать в Истанбульском техническом университете, выполнять государственные заказы, в частности и столь почетные, как заказ на конную статую Кемаля Ататюрка для Анкары.

Характерно, что и исходное и завершение этапа-работы — не только потребность выполнить определенную эстетическую задачу, но и общественную. «Революционер духа», конечно, полагал,

что, свершая революцию в искусстве, он свершает и революцию в сознании очень широкого круга людей. Не случайно, в его творчестве заняло такое большое место декоративно-монументальное искусство, не случайно уже в 1924-м г. в Берлине прошла персональная выставка его работ под названием «Скульптура и архитектура». Как уже говорилось выше, его работа в Скала-казино поражала современников не только непривычностью форм, но и динамичностью пространственного решения, за ней последовало конструктивистское сооружение (в 1926-м г. разрушено) для виллы Гольдштайна пятиметровой высоты, из ассиметрично расположенных бетонных плит и столбов, пирамидально установленных, металлических спиралей. Беллинг стремится связать между собой воедино пространство и время, динамичное и статичное, использовать кинетические элементы, усвоенные во время работы на Рейнхардта, игру света с тенью.

С середины 1920-х годов он активно сотрудничает с Бруно и Максом Таутом, выполняет заказы берлинских профсоюзов. По-видимому, уже характер заказчика обусловил поиск своеобразного компромисса между техническим экспериментом, стремлением к символу-стилизации и близостью к природе. Между тем, «Ноябрьская группа» превратилась в заурядную, занятую организацией выставок, все ее требования обернулись утопией, с каждым днем все громче заявляли о себе социал-демократы, коммунисты, нацисты.

Многолетний кризис, переживаемый страной, достигал своего апогея.

И, если «Шахтер» Беллинга, по существу, парафраз знаменитой работы К. Менье, поражает, то не традиционностью решения формального, а нетрадиционностью смыслового.

Сильный, крепкий, казалось бы, уверенный в себе, никуда не зовет за собой, ничего не возвещает, не призывает, — «Шахтер» пребывает в глубоком раздумье, опершись на рукоять кирки, чуть выдвинув вперед правое колено. Речь идет всего лишь о статуэтке

(железо, 1930 год, находится в музее изобразительных искусств Лейпцига). Оригинал (в рост), как бы смонтированный из стилизованных уплощенных объемов, по-видимому, поражал контрастом между мощью фигуры как таковой и пассивностью осанки, погруженностью в тяжкие раздумья, не сулящие радости. Выставлялся он 1931 г. на выставке работ Союза художников в Эссене.

Чисто экспрессионистский период творчества был краток, но свой отпечаток он наложит на все творчество Беллинга, в том числе и на нео«классицистского» «Шахтера». Скорее всего за последней работой скульптора, за обращением к каким-то канонам традиционного искусства — ощущение угрозы, нависшей над страной, желание говорить на общеизвестном языке, обратиться к, елико возможно, более широкому кругу людей.

«Шахтер» (железо) предназначенный для государственного профсоюза горняков, как и подавляющее большинство работ Беллинга, декоративных и не декоративных, были уничтожены фашистами, погибли во время воздушных бомбардировок Берлина, рассеялись по белому свету. В 1966 г. он вернулся в Мюнхен.

Изначально, возможность сопоставления между собой таких антиподов как Барлах и Беллинг была исключена, но их полярность, несхожесть их пути, дает возможность судить о масштабности экспрессионизма как явления, не столько формы, сколь мировоззрения, наложившего свой отпечаток на всю весьма непростую историю немецкого искусства XX-го века, а порой и за его пределами. В Германии экспрессионизм будут отвергать в 1920-е гг., одновременно признавая его единственно революционным, в 1930-е гг. объявят вне закона, после 1945-го, в ФРГ и ГДР, он заговорит о себе в отличных друг от друга личинах, в различной последовательности, но заговорит. По остроте восприятия происходящего, по глубине осмысления, по заложенному в нем чувству протеста против всего злонамеренного, равных экспрессионизму найти не легко, это относится как к графике, так живописи и скульптуре.

Примечания

1. Bahr H. Expressionismus Delphin Verlag . München. 1920. S. 10, 11.
2. Barlach E. Briefe VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1972. S.150.
3. Belling R. Was ich unter plastik verstehe zit nach «Expressionismus» . Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft. B. 1986. S. 383.
4. Barlach E. Briefe VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1972. S.89.
5. Barlach E. Briefe VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1972. S.106.
6. Barlach E. Briefe VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1972. S.91.
7. Barlach E. Briefe VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1972. S.222.
8. Barlach E. Güstrower Tagebuch. Hrsg und kommentiert von E. Jansen . Union Verlag B. 1978. S 7.
9. Barlach E. Aus einem Brief an H.Schwisnger. Zit. Nach «Wirkliche und Wahrhaftige. Hrsg. Von VEB Hinstorff Verlag. Rostock. 1970. S. 149.
10. Barlach E. Briefe. S. 197-198.
11. Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Hrsg. Von H. Olbrich E.A.Seemann Verlag Leipzig. 1990. S. 137.
12. Revolution und Realismns. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933. Staatliche Museen zu Berlin. 1978. S.194.
13. Kunst in Berlin 1648 -1987. Staatliche Museen zu Berlin. Henschel Verlag B. 1987. S. 370.
14. Deutsche Bildhauer 1900-1933. Eine Ausstellung der Bundesrepublik Deutschland. Wilhelm – Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg 1976. Planung, Organisation und Katalog. S. Salzman. S. 84.

Пётр Черёмушкин,
искусствовед,
Москва

Карл Эльдт, Кай Нильсен и Герхард Хеннинг —
выдающиеся представители скандинавской скульптуры
первой половины XX века

В первой половине XX века скандинавские страны подарили миру целый ряд выдающихся мастеров скульптуры, среди которых наиболее известны Карл Миллес (Швеция) и Густав Вигеланн (Норвегия). Менее известны, но не менее достойны признания и изучения, такие ваятели как швед Карл Эльдт и датчане Кай Нильсен и Герхард Хеннинг, чьи произведения украшают улицы и площади соответственно шведских и датских городов, находятся в частных коллекциях и музеях. Они, однако, не удостоивались внимания нашей критики, потому что считались эпигонами Родена и Майоля. Впрочем, сегодня можно признать — прекрасными эпигонами. В 1920-е гг. они были не менее известны, чем сегодня Миллес и Вигеланн.

Вообще, скандинавские города поражают разнообразием и причудливостью скульптурных произведений, которые украшают не только архитектурные сооружения прошлых лет, в виде, например, декоративных элементов городских домов, но и современных скульптурных композиций, ныне называемых инсталляциями. Создававшаяся в начале и середине XX века скандинавская круглая скульптура отличается тонким пониманием пространства

и формы и великолепно дополняет свойственное этому региону ощущение уюта и прелести жизни. И в Швеции, и в Дании, и в Норвегии сложилась необыкновенно тонкая скульптурная среда, которая с первого взгляда понятна тонкому наблюдателю и ценителю культуры многомерного изображения.

Многие произведения Нильсена и Хеннинга экспонируются в музее Глиптотека Карлсберг в Копенгагене, где собрана одна из интереснейших коллекций скульптуры XIX и XX веков. Основные труды Эльдта представлены в его бывшей мастерской на окраине Стокгольма. В настоящей статье предпринимается попытка сделать краткий обзор творческих биографий всех трёх скульпторов и провести некоторое сравнение между ними в контексте общеэстетической и стилевой ситуации в европейской скульптуре первой половины XX века. Поскольку у нас долгое время считалось, будто бы Скандинавия является периферией Европы и не имеет значительных художественных достижений, в отечественном искусствоведении образовался некоторый пробел в понимании процессов, происходивших в этом регионе. Одним из искусствоведов, пытавшихся восполнить этот пробел ещё в советские времена, была замечательная исследовательница Мирослава Безрукова-Долматовская, написавшая ряд работ о скульптуре северных стран для скандинавских сборников, регулярно печатавшихся в советские времена в Таллинне (Безрукова М. И. Карл Миллес — скульптор-монументалист — XII (1967); Безрукова М. И. Скульптурно-парковый комплекс Вигеланна в Осло — XXI (1976); Безрукова М. И. Советско-скандинавские художественные связи (По материалам выставок изобразительного искусства). — XXVI (1981)). Но её работы охватывали далеко не всех скульпторов этого региона и упускали серьезные имена, которые представляется важным затронуть в данной работе. Особенно в наши дни, когда возникла такая возможность, ее нельзя упустить.

Начнем с Карла Эльдта (1873-1954), который получил классическую академическую подготовку и в период, проведенный в

Париже на рубеже веков, оказался под сильным влиянием творчества Огюста Родена и, особенно, импрессионистических исканий гения французской скульптуры. Но ранние годы скульптора прошли в деревне Сёдерскоген, к северу от Стокгольма, где он начал заниматься резьбой по дереву. В 16 лет он помогал создавать орнаменты в церкви в Уппсале, реставрировавшейся под руководством архитектора Хельго Зеттервальса. В задачу Эльдта входило декоративное оформление в неоготическом стиле дверей, капителей и скамей в церкви. В 1892 г. он перебирается в Стокгольм для продолжения учебы в Технической вечерней воскресной школе. В январе 1893 г. Эльдт начинает работать в мастерской скульптора Меллина, где впервые ему удается исполнить фигуры в мраморе. Нетрудно понять, что человек его дарования был быстро замечен просвещенными богатыми людьми.

С 1897 г. по 1904 г. Эльдт пребывает в Париже, в то время, как известно, это был центр мирового искусства, куда стекались молодые художники со всего мира. Эльдт жил и работал в спартанских условиях в ателье на Монпарнасе. Его основным руководителем был французский скульптор Жан-Антуан Инжалбер. Именно он познакомил Эльдта с Огюстом Роденом. В первые парижские годы Эльдт жил на небольшую стипендию, получаемую из Швеции, но одновременно помогал старшим коллегам как исполнитель, в первую очередь, переводя их произведения в мрамор. Одна из первых работ, исполненных им самостоятельно, называлась «Маленькая Анна», и за неё он получил 15 франков.

Настоящий успех пришел Эльдту на парижском салоне 1902 г., на котором он был удостоен Золотой медали за две работы — «Линнеа» и «Скорбящая мать». Последняя работа чрезвычайно пластична и изображает обнаженную лежащую женщину, склонившуюся над мертвым ребенком. В ней, несомненно, видны следы европейского романтизма. Вскоре к нему приходит финансовое благосостояние — датский пивовар Карл Якобсен, основатель Глиптотеки Карлсберг, приобретает исполненную в

мраморе «Скорбящую мать» за 6 тысяч крон для своей коллекции скульптуры в Копенгагене. Вскоре в Стокгольме во время одной из выставок шведского искусства её посещает король Швеции и приобретает одну из работ Эльдта. Именно от королевской семьи Эльдт получает наибольшую поддержку после возвращения из Франции.

С течением времени Эльдт выработал собственный лаконичный и обобщенный стиль, который, с одной стороны, был очень национальным по сути и содержанию, а с другой, существовал в русле реалистической европейской традиции. Эльдт создал множество обнаженных женских фигур, отличающихся плавностью линий и обобщенностью форм. Эти статуи установлены в шведских парках, а наиболее известны те, что стоят перед зданием ратуши в Стокгольме. Легкие, изящные и, одновременно, монументальные, они органично вписались в пейзажи и перспективы города, который часто называют «чудом на воде». По сути дела, статуи Эльдта стали символами шведской столицы наравне с произведениями Карла Миллеса, которого шведы считают «более раскрученным», чем Эльдт, просто потому, что Миллес, долгое время живший и работавший в Америке, гораздо лучше понимал значение самовыдвижения для художника и занимался этим на протяжении всей своей жизни.

Надо сказать, что с Америкой была связана, в определенном смысле, личная трагедия Эльдта, потому что в 1921 г. его жена Элиза Персон и дочь Брита переехали в США и поселились недалеко от Лос-Анджелеса. В 1923 году они посещают Швецию снова, а двумя годами позже Эльдт едет в США. Однако после этого члены семьи больше не встречались. Впервые после этого Элиза и Брита приезжают в Швецию только через 30 лет — на похороны Эльдта в 1954 году.

Наиболее известными работами Эльдта, установленными в шведской столице являются монумент Стриндбергу в Тегнерлундене, «Олимпийские бегуны» перед комплексом стадиона в Стокгольме (кстати, это произведение заставляет вспом-

нить стилистику скульптур Арно Брекера, а само здание, хотя и значительно меньшее по размеру, чем аналогичные сооружения в Германии, напоминает немецкую олимпийскую архитектуру). И третьим в этом ряду следует назвать так называемый фонтан Эльдта на улице Биргер Ярлсгатан — одно из красивейших произведений скульптуры, установленное в центре столицы Швеции. Оно декоративно и монументально одновременно, и своими декоративными элементами заставляет вспомнить рунические орнаменты викингов. Струи воды стекают по граниту, придавая камню причудливую прозрачность и сияние на солнце.

За исключением многофигурных памятников, которые Эльдт создавал движимый заказами политиков, его работы, прежде всего портреты, отличает пристальное внимание к личности, интерес к человеку. И эта особенность творчества мастера наглядно проявляется при посещении музея-мастерской Карла Эльдта, красиво расположенной в парке Бельвью в Стокгольме. Со времени кончины скульптора экспозиция мастерской оставалась в значительной степени нетронутой. Она содержит большинство произведений, исполненных Эльдтом, и моделей к ним, а также его инструменты и личные вещи. Представлены более 400 вещей из гипса, пластилина, камня и бронзы. Мастерская, построенная в 1919 г. по проекту архитектора Рагнера Остберга, того самого, что проектировал здание Стокгольмской ратуши, заботливо сохранялась вдовой и дочерью Карла Эльдта, в данный момент временно закрыта из-за строительства скоростной автомагистрали, проходящей через этот район. Справедливости ради следует отметить, что и дочь и вдова скульптора сделали очень многое для сохранения музея-мастерской и поддержания её в состоянии привлекательном для посетителей.

Когда Карл Эльдт начал работать в этой мастерской, ему было 46 лет и у него за плечами было множество достижений. Он получил заказ на создание трех мраморных статуй — Августа Стринберга, Густава Фродинга и Эрнста Йозефсона для здания государствен-

ного совета и скульптурной группы «Иллюзия, трагедия, комедия». Он был женат на Элизе, которая, по мнению биографов Эльдта, часто служила ему моделью, и у них была дочь — Брита. Семья не жила в мастерской, а в квартире на Биргер Ярлсгатан. Однако, как уже отмечалось, вскоре и Брита и Элиза перебираются в США.

В 1927 г. скульптор создает в граните бюст премьер-министра Швеции Ялмара Брантинга, который устанавливается в здании парламента — риксдага. Тогда же создана изящная бронзовая статуя «Принц Густав», впоследствии установленная в городе Уппсала. Задуманный мастером в 30-е годы монумент Брантингу напоминает подобные мемориальные комплексы с многофигурными рельефам и развернутыми знаменами, присущими искусству скульптуры того времени как в Советской России, так и в нацистской Германии. С той лишь разницей, что Брантинг был социал-демократом, а эта партия в то время была основной правящей партией Скандинавских стран, а её гуманистическая модель общественного устройства просуществовала практически до наших дней. Монумент Брантинга, законченный в 1952 г., стал последней крупной работой Эльдта, установленной на Норра Банторгет в Стокгольме.

Блестящий мастер портрета, Эльдт, тем не менее, вошел в историю скульптуры как виртуозный мастер создания обнаженной женской скульптуры. Конечно, в стилистике, позах, и даже прическах, этих фигур угадывается влияние Аристиды Майоля, но кто из скульпторов-реалистов XX века обошелся без него? Конечно, модели Эльдта не столь пышнотелы, как майолевские девушки, но пластичностью и наполненностью формы очень напоминают последних. Одну из таких фигур, исполненных в гипсе, — «Ева» можно увидеть в музее- мастерской скульптора. Поворот головы, посадка фигуры, проработанность деталей, — всё говорит о том, что перед нами работа одного из крупнейших ваятелей XX века, в наши дни незаслуженно забытого.

Многие из принципов, исповедуемых Эльдтом, были присущи и другим скандинавским скульпторам, среди которых в Дании осо-

бенно выделялись Герхард Хеннинг (1880-1967), проживший долгую жизнь, и его друг — Кай Нильсен (1882-1924), чей жизненный путь оборвался в 42 года. Знаменитая мраморная статуя работы Кая Нильсена «Водная мать», установленная в центральном зале Глиптотеки Карлсберг над бассейном, стала символом Дании. Она изображает величественную полулежащую обнаженную женскую фигуру, окруженную младенцами, ползущими по её телу словно зверьки. Эта скульптурная группа была заказана в 1918 г. судовладельцем Клавенессом для парка в его вилле Лагаасен неподалеку от Осло. Фонд Нью Карлсберг заказал Нильсену эту вещь в 1920 г. для Зимнего сада Глиптотеки, а через год она была установлена в мраморе. Норвежский магниезовый мрамор, из которого исполнена эта скульптурная композиция, обладает особой прозрачностью и даже напоминает алебастр.

«Орхусская девушка» — другая знаменитая статуя работы Кая Нильсена была создана в 1921 г. и установлена во втором по величине городе Дании, в Орхусе, в самом центре, хотя иной раз её можно и не заметить, если у вас нет специального интереса к скульптуре. По своему повороту, эта фигура, безусловно, напоминает женские образы Родена, которые не раз повторялись европейскими ваятелями в XX веке. (Наиболее запоминающаяся реплика этой работы была выполнена югославским скульптором Антуном Августинчием и установлена не только в его мастерской, но и на даче лидера Югославии Йосипа Броз Тито — «Белая вила» на острове Большой Бриони). По манере, в которой фигура стоит в полубороте с закрытым лицом, с поднятыми над головой руками, в беззащитной женственной позе, усиливает впечатление обнаженности. Эту беззащитность невозможно скрыть, отмечал поэт и писатель Йоханес Йенсен — друг Кая Нильсена.

Три наиболее запоминающиеся работы Нильсена, экспонированные в настоящее время в Глиптотеке Карлсберг называются: 1) «Две буржуазные дамы, занимающиеся утренней гимнастикой», 2) «Просьпающаяся Ева» и 3) Портрет судовладельца

Вилли Жильберта. Первая из упомянутых работ отражает юмористическое отношение скульптора к окружающему миру и его желание отражать человеческие отношения в юмористическом свете. (В принципе, юмористический взгляд на жизнь отличает датское искусство от других скандинавских стран). Вторая двуфигурная композиция, несомненно, отражает взаимное влечение мужчины и женщины. Исполненный в 1923 г. портрет Вилли Жильберта, где он изображен в тоге древнеримского сенатора, относится к числу произведений Нильсена, в которых он могу в полную силу проявить свой талант на склоне жизни. Точная проработка анатомических подробностей, портретное сходство, великолепная отточенность форм характеризует этот портрет, как и другие произведения датского скульптора.

Одна из последних работ Кая Нильсена проект — памятника морякам, погибшим в Первую мировую войну. Несмотря на болезнь, он принял участие в конкурсе. В октябре 1924 г. конкурсная комиссия приняла решение присудить Нильсену вторую премию. Он скончался 2 ноября того же года. Несмотря на короткую жизнь Нильсен создал много великолепных произведений скульптуры — портретов, рельефов, статуй. Один из часто повторявшихся сюжетов у Нильсена — «Леда и лебедь». Одна из таких фигур, выполненная в специальном металлизированном цементе и изображающая полулежащую обнаженную женщину — «Леда без лебедя», была создана в 1920 г.

И Кай Нильсен, и Герхард Хеннинг одновременно работали над крупными скульптурами лежащих обнаженных женщин. Историки искусства отмечают взаимные импульсы, существовавшие между двумя художниками. Хеннинг создал свою первую статую размером в натуральную величину в 1909 г. Однако он был неудовлетворен этой работой и уничтожил её незадолго до своего переезда из шведского Гётеборга, где он родился, в Копенгаген. Из сохранившихся набросков, изображающих хрупкую стоящую фигуру, мы можем представить эволюцию творческого развития художни-

ка. Начиная с 1914 года, основным сюжетом в работах Хеннинга была обнаженная женская модель. Безусловно, после переезда в Копенгаген его интерес к изучению модели усилился, поскольку он смог посещать коллекцию древнегреческих и римских гипсовых отливок в Королевском музее изящных искусств, а также наблюдать скульптурные вещи Родена, Дега и Майоля в Глиптотеке Карлсберга.

Впечатления от этих наблюдений проявились в индивидуальных качествах некоторых последующих скульптурных работ Герхарда Хеннинга. Одной из первых работ такого рода стала «Отдыхающая женщина» (1914), выражающая расслабленность и напряженность одновременно. Этот эффект достигается одновременно — композиционными контрастами, при которых расслабленная диагональ тела, мягкие формы и ленивое положение левой руки противопоставляется стабильности и вертикальной линии головы, треугольнике руки над головой и завершенного положения крепких ног.

Хеннинг создает множество маленьких и огромных женских статуй, наиболее заметными, можно сказать, этапными из которых становятся «Современная девушка» (1930), «Стоящая девушка с цветами» (1933), «Сидящая девушка» (1936), «Стоящая в балетных тапочках» (1937), «Отдыхающая девушка» (1950). Все эти произведения демонстрируют прекрасное владение материалом и понимание распределения формы и весовых соотношений, линии и пластики скульптуры. Безусловно «Сидящая девушка» 1938 г. вызывает аллюзии со статуей Майоля «Средиземноморье», но отличается от неё легкостью и свободой. Фигура работы Хеннинга более расслаблена и человечна. Однако в повороте головы, обращенным в сторону от зрительского взгляда, нетрудно прочесть дистанцирование женщины от зрителя. Это одна из наиболее совершенных и законченных работ Хеннинга, ставшая символом женской раскрепощенности и индивидуализма в Скандинавских странах.

Именно в это время в Скандинавии сложилась новая, интереснейшая скульптурная трактовка женского обнаженного тела, кото-

рая, с одной стороны, привела к широкому воплощению обнаженной натуры, а с другой, раскрепостила женщин и открыла дорогу феминистским ценностям, укрепила женскую индивидуальность и самостоятельность. В российской скульптуре одним из первых, кто понял и подхватил этот подход в скандинавском обществе, был ученик Александра Николаевича Бурганова — Виктор Корнеев, продолжающий работать в направлении создания прекрасных и современных, можно сказать, модернизированных женских образов.

В тоже время, следует отметить, что интерес скандинавских скульпторов начала XX века к работе с обнаженными женскими образами, полностью соответствовал общеевропейской и художественной струе того времени. И вполне сопоставим с тем, что происходило в то время в реалистической скульптуре Германии, России или Франции.

Н.Ю. Красносельская
кандидат искусствоведения

Тема страданий в русской и немецкой скульптуре XX века

Драматическая история XX столетия вмещает в себя грандиозные войны, беспощадную вражду, массовый геноцид, жестокость тоталитарных режимов, борьбу и противостояние на всех уровнях социальной и политической жизни. Страдания человечества перешли в разряд массовой стихии. Трагедия всеобъемлющая, а в глазах художника она приобретает еще более пронзительную остроту. Эта трагическая тема заявлена в творчестве А.Н. Бурганова также ярко, как и в произведениях немецких скульпторов XX в.: Лембрука, Барлаха, Кольвиц, Маркса и других.

Александр Бурганов пишет: «Сегодня слово «художник» означает нечто большее, чем название профессии. Это даже не обозначение особого дара, творящего таинства искусства. Художник — тот, кто своей жизнью взялся проверить, что есть человек, каковы высоты его красоты и низости, какую меру правды он может выдержать в этой короткой жизни. Какова прочность души? Сколько радости и страданий способна она вместить?»¹.

Тема страданий заявлена в творчестве Александра Бурганова достаточно широко, но особенно остро она показана в его произведениях, связанных с историей Христа. Евангельские сюжеты как вечные, неизменные истины вставали на пути многих творческих людей. Именно они были одним из главных источников вдохнове-

ния и глубокого осмысления художниками прошлого и настоящего в жизни. Среди разных сюжетов из земной жизни Христа выделяется одна из самых трагических и страшных для человеческого понимания тем — страдания и «крестные муки Христа». «Умение страдать, не жалуясь — вот единственная и подлинная наука, урок, который надо усвоить, вот решение всех жизненных проблем», — писал Винсент Ван Гог. Художник призван увидеть красоту и передать глубину человеческих страданий. Он должен показать сильное эмоциональное состояние, которое приводит к душевному нравственному очищению человека.

Яркую, эмоциональную окраску и широкое распространение сюжет страданий, в частности страстей Христовых, приобрел еще в Средние века. Появился образ страдающего бога, немощного плотью, но сильного духом, противостоящего земным скорбям своей нравственной силой. Скульптура во все времена раскрывала эту тему со своих позиций.

Монументальная готическая скульптура пережила расцвет в Германии во второй трети XIII века. Среди традиционных сюжетов, посвященных страданиям Христа, прежде всего, на себя обращают внимание распятия на кресте. Не меньшим трагизмом отмечены группы «Оплакивания». Они изображают Марию с мертвым Христом на коленях. Драматическую напряженность группы подчеркивает диссонанс горизонтально и вертикально расположенных тел. Страдания Христа велики, но какими невыносимыми были страдания его матери.

Сюжет «Оплакивания» матерью своего сына был увековечен великими скульпторами Средних веков, Ренессанса, эпохи барокко и оказался очень близким художникам XX века. Европейские скульпторы XX века осмыслили тему человеческих страданий крайне индивидуально.

«Фигуры Лембрука, Кольбе и Барлаха с середины 1910-х годов делают немецкую школу очень заметной в Европе, безоговорочно приверженной к главной теме искусства — к Человеку — и раз-

рабатовывавшей ее с невиданной глубиной. Эту позицию немецкая скульптура продолжала сохранять вплоть до прихода к власти фашизма, представленная уже именами Г.Маркса, Э.Шарфа, Г.Блюментала, К.Альбикера, которые сохраняли тот же серьезный настрой в своих работах»².

Драматический XX век, в котором жили и творили такие замечательные немецкие скульпторы как Лембрук, Барлах, Колльвиц, Маркс, впервые в истории, после «Апокалипсиса», поставил вопрос о жизни и смерти всего человечества на лоне мудрой и совершенной природы.

Лембрук поставил эту проблему одним из первых в своем творчестве, за двадцать лет до «Герники» Пикассо, и даже раньше Барлаха, предчувствовавшего природу фашизма на исходе 1920-х гг.

«Пьета» — вечная тема, зазвучавшая у Лембрука с особой силой в графике, живописи и скульптуре. Христос оказывается уже мертвым, принесенным в жертву. В его скульптуре этот сюжет появляется незадолго до смерти художника и выглядит достаточно зашифрованным. Работа под названием «Пьета» имеет и другой вариант «Головы влюбленных» (1918). Две головы плотно прижаты друг к другу. Нет сомнения, что один из них умерший. Тему любви здесь нужно понимать лишь в религиозном, или максимально обобщенном смысле. Скульптура рассчитана на восприятие только спереди. Пластическое чутье подсказало Лембруку необходимость большей слитности персонажей за счет объединения голов и активного жеста руки женщины, охватывающей голову умершего. Женщина прижимается к мертвым губам щекой, и в этом поцелуе скрыт глубокий священный смысл. Движение это позволяет, однако, почувствовать, что художник перешел какой-то рубеж, меру допустимого в трагической трактовке.

Александр Бурганов видит трагедию героя на фоне вечной и неизбежной природы, которая равнодушна к человеческим страданиям. «Пьета» Александра Бурганова, хранящейся в собрании Третьяковской галереи в Москве, — это скульптура, демон-

стрирующая сугубо личную, авторскую интерпретацию сюжета «Оплакивания» современным скульптором. Произведение пропитано страданием, слезами, печалью, но все эти чувства — лишь ниспадающие скорбные складки, формирующие фигуру Марии. А на коленях скорбящей матери нет никого. Пустота. Такая же, как и в душе матери потерявшей сына. Традиционная композиция кардинально изменяется. Здесь нет противостояния вертикали — фигуры Марии, и горизонтали — лежащего Христа на ее руках. Пустота и молчание, потухла жизнь, исчез сын, а невыносимые страдания матери остались в скорбно застывших драпировках одежды. Складки пустые, они облегают фигуру, это полая форма, лишённая телесной субстанции в скульптуре «Пьета», это фигура сидящей женщины, точнее бронзовый след от исчезнувшей фигуры. Ещё одно мгновение — и вслед за Христом растворится и образ Марии. Но в душе живет надежда, что воскресение грядет.

Еще в начале XX века творчество Лембрука совпало с развитием в Германии экспрессионизма. Корни этого стиля следует искать именно в Германии. В один год с созданием «Коленопреклоненной» (1911) возникло мюнхенское объединение экспрессионистов «Синий всадник». Как и Барлах, Лембрук интуитивно ухватил сущность экспрессии средневековья и ушел в это ощущение очень глубоко. Средневековье, по всей вероятности, оставалось для Лембрука отправной духовной основой содержания его работ, в трактовке же содержания мастер был гораздо шире. В одной из первых работ парижского периода, в «Коленопреклоненной», можно без труда уловить присутствие мотива Благовещения, но в оригинальном его варианте. «Образ девы с ее целомудренным жестом очень естественно накладывался на образ Марии, постановка же фигуры и силуэт ее уводили к другому стереотипу евангельского сюжета — коленопреклоненному вестнику Гавриилу с полотен и фресок зрелого кватроченто (Пизанелло, Бальдовинетти или Боттичелли, например)»³.

Продолжая вечную Евангельскую тему, Александр Бурганов ухватил идею образной интерпретации сюжетов, чувственного, эмоционального их прочтения. «Благовещение» Бурганова входит в круг экспрессионистических скульптурных произведений. Неожиданная трактовка традиционного сюжета поражает.

Перед зрителем выступает весьма заманчивая трактовка вечно-го библейского сюжета «Благовещения». По традиции, главными героями композиции выступают Мария и Архангел Гавриил, принеший Благуя вестъ о рождении Христа, человеку предстоящему перенести невыносимые страдания и смерть на кресте. Здесь мы видим более широкое и чрезвычайно самостоятельное прочтение этой темы скульптором. Сцена «Благовещения» раскрывается художником необычайно ново. Он находит поразительно точные по силе воздействия на зрителя ракурсы и точки. Архангел Гавриил как энергичная вертикаль устремляется вверх, отрываясь от земли. Его нога уже застыла в воздухе. Вытянутая вперед рука Гавриила энергично направлена в благословляющем жесте на зрителя. Складки ткани и ангельское крыло уравнивают композицию. Гавриил остается со зрителем один на один, именно ему Архангел несет благуя вестъ. Примечательно и то, что в композиции отсутствует образ Марии, будто первый благовест о рождении Спасителя должен быть адресован всем людям. В этом сюжете можно ухватить и еще одну смысловую нить. По задумке автора, Архангел благословляет человечество, а также искусство, выступает как средство Спасения мира.

Язык символов и метафор оживает в этом удивительном по своему композиционному и пластическому решению произведении. Автор уходит далеко за рамки скульптуры в ее классическом понимании. В этой удивительной композиции раскрывается пластический образ, с точки зрения работы с пространством, его глубиной, самостоятельными объемами. Кроме того, что создается необычная игра с пространством, в этой объемно-пространственной структуре ощущается выразительная цельность общего художественного

замысла. Пространство вокруг Архангела Гавриила, таким образом, представляет собой особую среду, заряженную божественной энергией, невидимой человеком, но воспринимаемой зрителем благодаря созданному пластическому языку. Структура клетки, созданной из стальных труб, ограничивает сакральное пространство, в котором пребывает Архангел. Эта божественная реальность пока не доступна людям, живущим на земле в мире полном искушений и страданий. Стальная клетка, с точки зрения автора, разграничивает свободный космос, ставит препятствия, разъединяет, является символом смерти. Таким образом, каждая деталь работы подчиняется глубокой философии.

А.Н. Бурганов обращается к христианским темам достаточно неожиданно и экспрессивно. Скульптуры Бурганова «Пьета», «Благовещение», как и произведения Лембрука, наделены чувством внутреннего беспокойства; еще более они заострены в пропорциях — невероятно вытянутые и монументальные, когда они высятся перед вами, и образуют геометризованную конструкцию.

Для произведений Александра Бурганова жизнь и страдания Христа стали одной из главных тем. Его творческие поиски в этом направлении очень схожи с работами немецких скульпторов XX века, работавших под влиянием экспрессионистических тенденций в традициях немецкой готической скульптуры.

Другой мотив, встречающийся в искусстве и отражающий тему «страстей Христовых» — Христос в темнице. «Образ Спасителя в русской сакральной пластике представлен целым рядом иконографических вариаций. Большинство из них изображают Иисуса распятым на кресте. Мы знаем Христа в грозном образе Вседержителя, строгом лике Нерукотворного образа, кротком ангеле Ветхозаветной троицы, нежном и серьезном Младенце на руках Богородицы. Тематика религиозного искусства, при кажущемся каноническом ограничении, обширна, но в скульптуре сформировались свои любимые композиции. Так, из большого драматического цикла «Страсти Господни» был выбран сюжет «Размышление Христа в преддверии казни»⁴.

Традиционный религиозный сюжет был положен в основу произведения Александра Бурганова «Христос в темнице» («Спас Полунощный»), которое в индивидуальной манере раскрывает тему страданий Христа. Христос заключен в темницу. Он погружен в тяжкие раздумья. Фигура решена условно, силуэты бронзовых дуг согнуты так, что формируют образ сидящего человека. Скульптура очень аскетична и упрощена. Изобразительные и повествовательные средства сведены до минимума. Таким образом, раскрывается огромная духовная сила образа и глубина человеческих страданий.

У Лембрука есть стихи:

*Рукою нервно за бороду схватился ты, Моисей,
Но недвижим и ты. —
Мария с мертвым сыном, — плачешь,
Но не струятся слезы. —
Вы, искусно изображающие страдания.
Вы, дети мои, — без страданий! —
Так видит свободный Дух жизни скорбную муку,
И то, что ранит живую грудь,
Восторгает и забавляет в камне...*

Он посвятил их творчеству Микеланджело. Возможно, эти слова можно отнести и к огромному трагическому театру скульптуры Александра Бурганова, развернувшегося в скульптурной композиции «Расстрел». Скульптур много, они поставлены рядом с главным героем, мучительно переживают его страдания и трагическую кончину. Но, в конечном счете, это только скульптура, она не оживет.

Возвращаясь к творчеству немецких скульпторов XX в., нужно отметить, что политическая ситуация в Германии в начале XX века была очень непростой — постоянные волнения рабочих, появление фашизма. Именно в этой ситуации тема страданий, в частности

страданий простых людей, послужила созданию весьма трагических скульптурных произведений и графических листов. Кольвиц выполнила много графических работ и пластических образов, в которых тема материнства приобретает особенно трагическое звучание. Традиционный христианский сюжет «Оплакивание» приобрел иной характер в творчестве Кольвиц.

«Пьета» Кэты Кольвиц, выполненная в 1938 г., решена очень реалистично. Она показывает зрителю сцену из жизни немецкого народа, сына, умершего на коленях матери. Мать бережно закрывает тело сына, склоняясь над ним. Страдания матери невыносимы, ее скорбь переходит в глубокое раздумье, как будто погружается в вечный сон. Работы Кольвиц характеризует суровая простота и жизненная правда. Сложно сказать, что перед нами — Мария и Христос. Скорее всего, это сцена из реальной жизни, увиденная художницей. При внешней сдержанности и предельной простоте, скульптура наполнена глубокой эмоциональностью. Обобщенность трактовки, простота, и вместе с тем, сильные внутренние страдания души, роднит скульптуры Кольвиц с готическими произведениями.

В отличие от скульптурных произведений Александра Бурганова, Кольвиц представляет человеческие страдания в реалистических образах, Бурганов же, напротив, ищет какую-то фантастическую обостренность темы, добавляет экспрессию, выбирая аскетическую условность, показывает мучительность и невыносимость человеческих страданий. Скульптура «Скорбящая», «Оплакивание» и «Пьета» Александра Бурганова выполнены в едином стиле, где работает лишь оболочка скульптурной формы, лишенная внутреннего наполнения. Внутренняя пустота и внешняя видимость. Тем более трагичен и печален образ женщин, скорбящих о своих сыновьях. Их страдания доходят до обезумевшей пустоты и отрешенности. Тематика скульптурных произведений Кольвиц и Бурганова одинакова — в основе смерть и невыносимые человеческие страдания, которые обусловлены общечеловеческой трагедией.

Тема страданий проходит красной нитью и через творчество еще одного знаменитого немецкого скульптора XX в. Эрнст Барлах пытается переосмыслить пластический язык немецкой готики в духе экспрессионизма. Во многих работах Барлаха присутствует внутренняя динамика, которой полны приземистые, обобщенные фигуры. Скульптора отличает обостренная интуиция, помогавшая верно чувствовать внутренние закономерности, которыми определялось готическое искусство, и строжайший отбор его иконографических принципов. «Распятие» в Магдебурге, маска Христа, «Пьета» — наиболее интересные поиски каноничного образа в контексте «Христос — Мученик», традиционном для немецкой готики. Барлах показал человеческие страдания в произведениях «Человек в рогатке», «Жизнь и смерть», «Измученное человечество». Видимо, ощущение сложности образа заставляло Барлаха не раз обращаться к теме Христа. «Пьета» Барлаха сохраняет традиционную композиционную схему. На коленях матери лежит, вытянувшийся в полный рост, сын. Голова и ноги его застыли над землей, складывается ощущение парения фигуры. Весьма индивидуальная, неожиданная трактовка трагического сюжета.

Нет сомнения, что идея изобразить человеческую сущность, измученную страданиями, всегда крайне сложно. Немецкий скульптор Герхард Маркс находился под влиянием немецкого экспрессионизма. «Творческое сознание Маркса, окончательно сложившееся в 1920-30-е годы, вращалось в кругу нескольких гениальных категорий немецкого художественного сознания периода экспрессионизма. Это представление о противоположности искусства впечатлений и искусства выражения, это идея о «готической», то есть активно выразительной, религиозной и духовной природе немецкой традиции; это также противопоставление латинского и греческого, внешне дисциплинирующего и лирического духа и поиск переключек между готическим и эллинским; это, наконец, понятие о наивном, повествовательном и благоговейном натурализме, не противоречащим ни готике, ни эллинизму»⁵. Тема страданий и

страстей Христовых заявлена в творчестве Маркса скульптурами для Любека (1947) «Пророк», «Христос-страдалец» и другие.

Таким образом, немецкое искусство XX в. во многом переключается с современным искусством. Статуи Лембрука и Барлаха не только великолепно вписываются и органично живут в современных пространственных интерьерах, созданных из бетона, стекла и металлических связей. Каждая из этих скульптурных форм заключает в себе ту или иную формулу современного архитектурного мышления, впечатляя логикой объемных и пространственных связей, внутреннего равновесия, целостностью. Поэтому немецкая скульптура того времени остается актуальной, и всегда открывает все новые и новые грани к ее пониманию. Страдания, не только Христа, но и человечества в целом — вот тема, которой посвящены работы художников XX в. Такая тематическая направленность, часто трагическая сущность немецкой скульптуры XX в., находит свое отражение в творчестве современных русских художников, в частности в произведениях Александра Бурганова. Созвучность мироощущений у художников разного времени, понимание темы страданий — индивидуально, раскрытие этой темы в скульптуре — многогранно, говорит о неподдельном чувстве сопереживания страданиям во все времена.

Александр Бурганов создает емкие по содержанию образы, пропитанные ужасом и страхом, погруженные в пучину страданий. Они имеют огромную силу воздействия. Страдающий Христос и Мария в работах «Христос в темнице», «Пьета», «Скорбящая». Образ-стон в «Расстреле», где противостояние смерти мучительно-страшно для человека. Образ-боль в «Икаре», где страдание юного героя заканчивается одним — неминуемой смертью. Человечество остается беззащитным перед смертью, оно будет страдать, как и много веков назад страдал и умер Христос, оно будет отвечать за свои поступки. Искусство лишь отобразит смятение наших душ.

Сегодня, в самом начале XXI в., трагические предчувствия немецких скульпторов XX в. оказываются той исторической реаль-

ностью, в которой заложен смысл и актуальность их произведений. Современное искусство, в свою очередь, видит тему человеческих страданий всегда актуальной, и находит все новые и новые пути для ее раскрытия в скульптуре.

Искусство А.Н. Бурганова, его монолог художника на тему противоречий жизни, полны душевной боли и не содержат утешительных выводов. Его произведения очень часто изображают страдания духовные и телесные. Но в монологе этом, обычно, наряду с мучительным надрывом, криком, всегда проступал какой-то внутренний свет — свет истины и красоты.

Примечания:

1. Александр Бурганов. Скульптура. Графика. Каталог выставки. — М., 1982. С. 63.
2. Ю.П. Маркин, Ю.В. Бугуева. Вильгельм Лембрук. Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. — М.: «Искусство». 1989. С. 14.
3. Ю.П. Маркин, Ю.В. Бугуева. Вильгельм Лембрук. Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. — М.: «Искусство». 1989. С. 15.
4. Мария Бурганова. Спас Полунощный. Русский Христос. — М.: «Дом Бурганова». 2002. С. 7.
5. Иван Чечот. «Герхард маркс и античность» (скульптура и графические произведения Г. Маркса из Бремена и памятники античного искусства из Павловска). — Спб., 1993 г.

О.В. Марьяновская
Научно-исследовательский институт
теории и истории
изобразительных искусств
Российской академии художеств

«Художник на все времена».
К 90-летию скульптора Вл.Е.Цигаля

Владимир Ефимович Цигаль — выдающийся российский скульптор. Наибольший творческий расцвет этого мастера пришёлся на 50-ые — 80-ые годы XX века, благоприятные для развития монументальной скульптуры. Но и сегодня, в начале нового столетия, он продолжает плодотворную творческую и педагогическую работу.

Вторая половина XX века — время, когда в СССР официально признанное искусство отражало советскую идеологию, служило прославлению героев и подвигов. Но, несмотря на жесткие рамки, художники работали по-разному. Одни, формально следовали по определенному пути и делали холодные, безразличные работы. Другие, благодаря силе своего таланта, искренней вере и собственному жизненному опыту создавали подлинные произведения искусства. Именно такой скульптор Вл.Е.Цигаль. Живя в ногу со временем, он сумел отразить его в искусстве. В работах мастера нашли воплощение героизм и мужество людей, проявленные в годы Великой Отечественной войны, трагедия узников концентрационных лагерей, благородные, сильные человеческие чувства, образы простых и выдающихся современников автора.

Вл.Е.Цигаль родился 17 сентября 1917 года в семье инженера в Одессе. В 1937 году он поступил в Московский художественный

институт. Годы учебы стали временем профессионального становления скульптора. Владимир Ефимович с благодарностью и уважением вспоминает своих учителей. А.Т.Матвеев — выдающийся скульптор, был и прекрасным педагогом. В.Н.Домогацкий так же много сил отдал педагогической деятельности, был деканом факультета скульптуры Московского художественного института. Оба эти мастера учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у С.М.Волнухина и П.П.Трубецкого и сохранили их основные педагогические принципы. Заключаются эти принципы в том, что, наряду с уважением и интересом к художественному наследию прошлого, у студентов воспитывается самостоятельность мышления, свободный и заинтересованный взгляд на окружающий художника современный мир. А так же исключительно строгое отношение к себе и своему делу, внимание к общему интеллектуальному развитию творческой личности. Помимо учебы в институте большое значение в формировании взглядов Цигалы сыграла дружба и работа со скульптором И.Д.Шадром, художником-графиком Д.Моором, скульпторами И.А.Менделевичем и Н.В.Томским.

Когда Владимир Ефимович уже был дипломником, началась Великая Отечественная война. Несмотря на то, что студентов последних курсов гуманитарных вузов не брали в ополчение, и он имел полное право остаться в тылу, Цигаль бросил учебу и добровольцем ушел на фронт. Он воевал на флоте. Как рядовой боец участвовал в десантных операциях на Черноморском и Балтийском флотах, был на Малой Земле, награжден Орденом Отечественной войны II степени, медалями «За отвагу» и «За оборону Кавказа». Как военный художник, он запечатлел в своих рисунках лица молодых матросов, солдат и картинку, фронтовых будней.

Война оставила большой след в судьбе и душе Владимира Ефимовича, повлияла на все его творчество. Каждый день видевший смерть ровесников, товарищей, он считал своим долгом увековечить память всех тех, кто не дожил до победы. Военной теме, героизму посвящены многие его произведения. В работах, сюжет

которых не связан с войной, он все равно всегда стремится подчеркнуть силу человеческого характера, большие и благородные чувства. И это понятно: художник прошедший такую страшную школу как война, знает истинную цену жизни.

Сразу после победы, в 1945 году В.Е.Цигаль в соавторстве с другом, тоже фронтовиком, Львом Ефимовичем Кербелем создает памятники советским войнам в Западном Берлине, Кюстрине и Зеелове. Все три монумента сохранились до наших дней. Вернувшись в Москву, Цигаль в 1948 году защитил дипломную работу «Николай Островский» в мастерской профессора Р.Р.Йодко, и сразу после окончания института начал творческую работу. Для выставки он создал композицию «Юный десантник» — (1948, бронза. В.58), изображающую двух мальчишек-подростков. Это одна из первых композиций, сделанных Владимиром Ефимовичем в мирное время по фронтовым рисункам. Работа обратила на себя внимание, была приобретена Третьяковской галереей. В мемуарах В.Е.Цигаль пишет: «С этой выставки, по существу, началась моя художественная биография, а маленькая композиция «Юный десантник», как писали некоторые критики, начала жанр в станковой скульптуре послевоенного времени...».

В 1954 году В.Е.Цигаль сделал памятник на могилу писателя А.Н. Островского на Новодевичьем кладбище (Бронза, гранит. 160x200x240). Барельеф с портретом писателя выполнен из бронзы и установлен на лаконичный постамент из чёрного камня. Хрупкий, изможденный тяжелой болезнью облик Островского, его осунувшееся лицо и худые руки излучают неистощимую волю, жажду жизни и творчества. Торжество силы духа здесь сильнее физической немощи человека. Работа сделана с тонким отбором и обобщением деталей.

Наряду с работой над памятниками и композициями, В.Е.Цигаль много времени посвящал портрету. Его герои — простые люди, сельские жители, рабочие, дети, близкие и друзья, а так же известные и выдающиеся деятели науки и культуры, военные. В зависимости от

характера личности изображаемого, Цигаль использует и разные пластические приемы. Детские портреты всегда очень бережные, трепетные, передают очарование нежных черт. Портрет молдавской девочки цыганки (1964, бронза. 1.1/4 н.в.) сделан как будто на одном дыхании. В бронзе — ощущение восковой прозрачности кажется нереальным. Огромные живые глаза пытливо и немного грустно смотрят на зрителя. Любовно исполнены портреты собственных детей художника: «Портрет сына» (1960, бронза. 1.1/4 н.в.), «Таня» (1960, бронза. 1.1/4 н.в.), «Цигалята» (1966, мрамор. 1.1./4 н.в.). В головках молодых женщин восхищает уверенная, смелая моделировка объемов, лихость в передаче портретного сходства юных, красивых лиц. По портретам известных, выдающихся людей, созданных Вл.Е.Цигалем, можно судить не только об их характере и внешнем облике, но и об их жизни и профессиональной деятельности. Не прибегая к помощи каких-либо атрибутов, одним только языком пластики повествует нам автор о своих героях. В портрете композитора Д.Б.Кабалевского (1967, бронза. 1.1/4 н.в. ГТГ) остро чувствуется внутренний нерв импульсивной творческой личности, он весь как натянутая струна. Породистое, немного надменное лицо, пронзительный взгляд. Румынский художник Корнелиу Баба (1967, бронза. 1.1/4 н.в.) сама страстность, порывистость. Его портрет и слепок очень энергично, живо, но вместе с тем ощущается цельность этого человека. На первом плане у Цигалы — красота души, а не внешняя, значительность духовного мира человека, не его социального статуса. Скульптор никогда не старается приукрасить свои портреты, сделать их приглаженными и спокойными, а наоборот подчеркивает те следы, что оставляет на лицах время и жизнь. Ведь именно эти следы раздумий и страстей могут рассказать о человеке многое, они — отражение его сущности. В студенческие годы Вл.Е.Цигаль был поражен, когда В.Н.Домогацкий показывал студентам, как надо лепить портрет. Учитель увидел то, чего, казалось бы, не было в натуре, но отражало сущность человека. В мемуарах Цигаль пишет: «Теперь я

думаю, что в тот день впервые встретился с великолепным умением мастера интерпретировать увиденное, переводить свои зрительные впечатления на язык пластической формы и создавать свой образ, озирая натуру глубиной и богатством своей души». Следуя принципам своих учителей А.Т.Матвеева и В.Н.Домогацкого, Владимир Ефимович сосредоточен на внутреннем содержании личности, а не только на внешнем сходстве, его портреты — это всегда взволнованный, искренний и честный рассказ художника о своем герое. Это целостный пластический, глубоко индивидуальный образ.

Во второй половине 1950-ых и начале 1960-ых годов скульптор работал над памятником «Жертвам фашизма» (1955-1960 годы, бронза, гранит. Архитектор — Л.Голубовский) и Герою СССР генерал-лейтенанту Д.М.Карбышеву (1962, мрамор. В 385. Архитектор — Н.Ковальчук), для Маутенхаузена, Австрия. Профессор, известный ученый, генерал Карбышев попал в немецкий плен в конце войны. После жестоких пыток он был зверски казнен фашистами в концентрационном лагере Маутенхаузен. Его вывели раздетым на мороз и облили холодной водой, под струями которой он превратился в ледяную глыбу. В жизни Карбышев не отличался атлетическим телосложением, а был небольшого роста и худощавым. К моменту гибели ему исполнилось 65 лет. Но художник, изобразив героя, придал его фигуре красоту, мужественность и силу атлета, тем самым, выразил величие и мощь его несломленного духа и воли. Вырубленная из цельной глыбы фигура генерала обращена лицом к зрителю и рассчитана, преимущественно, на фронтальное восприятие. Это усиливает впечатление величия. Очертания её сливаются с камнем, как бы вырастая из него. Карбышев твердо стоит на ногах, скрестив руки на груди и высоко подняв голову. Лицо прекрасно и драматично в своей сосредоточенности. Этот памятник стал олицетворением героизма сотен и тысяч людей, которые боролись и безвестно погибли.

В это же время Вл.Е.Цигаль работал над другим замечательным памятником — детскому врачу Н.Ф.Филатову (1960, брон-

за, гранит. В. 600. Архитекторы — Е.Кутырев, Г.Гаврилов) для Москвы. Решение монумента гармонично и спокойно. Врач стоит в медицинском халате и со стетоскопом в руке, другой рукой он бережно придерживает сидящего голенького малыша. Особое внимание автор уделил лицу Филатова, оно серьезно и красиво. Памятник установлен в уютном сквере и дальний обзор его издали невозможен, таково его расположение. Поэтому скульптор, рассчитывал на то, что зритель будет воспринимать его с достаточно близкого расстояния. Постамент невысок и приближает скульптуру к зрителю, позволяя хорошо её рассмотреть. Он возвышает памятник доктору, но вместе с тем выражает его близость к людям и их уважение к профессии врача. Памятник удивительно искренний и теплый, воплотил лучшие качества русской классической скульптуры.

Совершенно другим было решение памятника татарскому поэту, герою Советского Союза Мусе Джалилю для Казани 1966 г. (архитектор — Л.Голубовский). Здесь Цигаль избрал условный язык выражения, отразив героизм поэта, его несломленный в неволе дух и неистребимую жажду творчества. В годы Великой Отечественной войны Джалиль ушел на фронт. В июне 1942г. он был тяжело ранен, попал в плен, в концлагерь. Будучи узником Маутенхаузена, поэт продолжал писать стихи, призывавшие к борьбе и стойкости. В августе 1943г. Джалиль был заключен в тюрьму Моабит и в 1944 г. казнен. В тех чудовищных условиях он написал знаменитую «Моабитскую тетрадь». Условна поза скульптуры, колючая проволока, связывающая ноги героя и постамент в виде каменной глыбы. И, тем не менее, памятник необычайно убедителен, символичен. Жизнь, смерть и творчество поэта продиктовали Цигалю такое решение. Место, где установлен памятник, очень красивое, возвышенное, на площади перед Казанским Кремлем. Он стал визитной карточкой города.

В годы работы над памятниками для Маутенхаузена, и Мусе Джалилю для Казани, скульптор много раз бывал на территории

бывшего концентрационного лагеря, делал зарисовки, изучал документальные материалы. В Париже Цигаль увидел рисунки художника Бориса Таслицкого, сделанные им в концлагере Бухенвальд. Страшные фашистские застенки, где были замучены и погибли тысячи людей разных национальностей, страдания, смерть. Как изобразить все это в произведении искусства? Цигаль обращался за ответом к классике мирового искусства. В одной из книг Владимир Ефимович потом напишет: «В памяти возникали волнующие гравюры Доре, титанические фигуры «Страшного суда», «Ладья Данте» и «Плот Медузы». Во всех этих творениях художники изобразили человека, проходящего сквозь безмерные страдания, средствами, не переходящими грань красоты, грань искусства. А ведь возможно было именно здесь оперировать уродливыми скелетами, и это, несомненно, действовало бы на зрителя определенным образом, вызывало бы в нем физическое содрогание. Но этот путь — за пределами искусства». Цигаль искал решение, способное передать мужество людей, боровшихся даже в лагерях смерти. Он вылепил ряд небольших композиций и рельефы, посвященные узникам концентрационных лагерей. Рельефы объединены в одно станковое произведение — «Блок смерти» (1965, бронза. В.110). Это монолит, по четырём боковым сторонам которого помещены разные композиции. Живая, трепетная лепка, смелые композиционные решения и исключительная искренность автора отличают эти работы. Чувствуется, что художник жил этой темой, пропустил её через своё сердце.

Очередной большой работой Вл.Е.Цигалья стал Мемориал Советско-Польскому боевому содружеству (в честь 25-летия рождения Войска Польского, 1967 год, архитекторы — Я.Б.Белопольский, В.И.Хавин, конструктор — А.Судаков) в Белоруссии. Это — уже скульптурно — архитектурный мемориал из нескольких составляющих частей. Сложное, организующее пространство решение. Главный монумент у здания музея изображает две мощные руки, сжатые в кулак, держащие ствол автомата, и

древко знамени символизируют боевое единство. Это — монументальный и лаконичный символ борьбы и дружбы. Кроме главного монумента, в комплекс входит несколько небольших памятников.

Нужно сказать о том, что большое значение для творчества В.Е. Цигалы сыграло то, что он много путешествовал по миру. Поездки способствовали расширению кругозора художника, знанию и пониманию современного искусства других стран. Цигаль встречался с художниками, посещал мастерские, музеи, рисовал на улицах городов и деревушек. Знакомясь с произведениями Родена, Бурделя, Майоля, Манцу и других выдающихся мастеров скульптуры, он размышлял о судьбах искусства, о традициях и новаторстве, и сам все время развивался как художник. Сохраняя верность реалистическим традициям, Цигаль становился свободнее в композиции и лепке, искал смелые и необычные решения, созвучные духу времени. Его не могли оставить равнодушными шедевры Бранкузи (Бранкуши), Цадкина и Мура. Цигаль всегда понимал, что главное не форма, а её содержание, подлинная выразительность произведения, воздействие на зрителя. На первый взгляд, совершенно отвлеченная форма, может волей художника стать выражением лучших человеческих чувств. Так, «Колонна без конца» Бранкузи стала символом бесконечного стремления человека к идеалу, духовной борьбы, преодоления. Мотив преодоления пространства перешел в философскую категорию. О работах Бранкузи Цигаль писал: «Несмотря на различие мотивов и степени выразительности, их роднит единая концепция художника — стремление к выяснению сущности, а не видимости явления или предмета и желание найти абсолютное его выражение». И сам Владимир Ефимович всегда искал и точно находил нужную форму для максимально емкого раскрытия идей и образов своих героев. Ему была свойственна счастливая способность — оставаться самим собой, искренне творить и независимо мыслить в условиях ограничивавших творческую свободу художника. Открытый новому в искусстве, он ничего не отрицает. А, наоборот, стремится осмыслить, понять и научиться тому, что видится важным ему самому.

Большое впечатление произвело на Цигалья посещение мастерской Генри Мура. Творчество Мура стало известно в СССР еще в период «оттепели» — после 1956 года, и сразу привлекло внимание своей яркой индивидуальностью, сочетанием абстракции и сюрреализма. Оно было далеко от привычного для СССР в то время реализма, но было неразрывно связано с природой, с пространством. И поэтому — близко и понятно самым разным художникам. Многие стали ему подражать. Цигаль не развивал идеи Мура, подобно Эрнсту Неизвестному или Вадиму Сидуру, но впечатления от его искусства очень пригодились ему в дальнейшем. Владимир Ефимович никогда не пытался подражать кому-либо, буквально использовать чьи-то приёмы, но ставил и продолжает ставить себе новые задачи, искать свои решения, вдохновленный творчеством великих мастеров. Так, Цигаль рассказал, что при работе над памятником Рихарду Зорге для Москвы (1985г., бронза, гранит. В.580. Архитектор — Л.Павлов) он использовал принципы Генри Мура, пластический ход включения природы, окружающей городской застройки в произведение. На невысоком постаменте стоит фигура, а рядом, в вертикально стоящей плите, вырезана насквозь его тень. Таким образом, мастеру удалось включить окружающую среду в композицию памятника и найти оригинальное решение образа разведчика. «Человек, умеющий проходить сквозь стены», презирающий опасность, смелый и решительный — таким предстает здесь перед зрителем Р.Зорге. В памятнике Зорге для Баку (1981г. Бронза, гранит. В.460, Архитекторы — Р.Алиев, Л.Павлов, Ю.Дубов) Вл.Е.Цигаль также нашел неожиданный ход. Он изобразил часть лица героя, на котором насквозь прорезаны глаза, но радужные оболочки поставлены точно посередине. Здесь автор опять же пользовался известным в искусстве приемом — все Спасы в церквях делались по этому принципу. Создается зрительный эффект, куда бы не пошёл зритель, памятник смотрит на него, следит за ним. Это отразило смысл и характер деятельности Зорге. Скульптор понимал, какой это был неординарный

человек. Какой яркой, необычной, и вместе с тем, закрытой была его жизнь. И поэтому памятник ему так же должен быть нестандартным. И такое решение было найдено. И сейчас, по прошествии многих лет, этот памятник смотрится современно и необычно. Работая над военной темой, близкой и понятной людям разных национальностей, Цигаль был неудовлетворен традиционными выразительными средствами. Ему хотелось сделать свои произведения более емкими, символичными, отразить всю гамму чувств.

Изучая творчество мастера, понимаешь, какое важное место в нем занимает рисунок. Владимир Ефимович рисует всю жизнь, используя для этого любой удобный момент. В минуты затишья между боями на фронте, в годы Великой Отечественной войны. Во время своих поездок и путешествий по разным странам, на заседаниях различных советов и комиссий, на отдыхе. Рисунки Цигалы рассказывают о времени, о переживаниях и поисках автора, о зарождении и развитии его замыслов. Очевидно, что для него — это гармоничный способ осмысления окружающего мира, возможность накопления впечатлений для того, чтобы в дальнейшем превратить их в скульптуру. Хотя сам скульптор считает свои рисунки скорее подсобным материалом, они, безусловно, имеют большую самостоятельную художественную и историческую ценность. Помимо мастерски схваченного портретного сходства, характерности, живости, виртуозности линий, рисунки Цигалы отличаются и особой хлесткостью, остротой. При этом его взгляд на мир всегда позитивен, жизнерадостен. Чувствуется, что он с симпатией относиться к тем, кого рисует. И главное, конечно, то, что рисунок — всегда верный помощник скульптора в работе над памятниками. Прежде чем приступить к трудоемкой работе в объеме Цигаль всегда делает множество набросков будущего произведения.

В ряду героических, военных памятников Вл.Е.Цигалы удивляет своей лиричностью и камерностью памятник великому русскому поэту Сергею Есенину в Москве. (1972 год, бронза. В. 350. Архитекторы — С.Вахтангов, Ю.Юров). В те далекие годы рай-

он Кузьминок был новостройкой, вокруг не было ни одного деревца. Теперь же памятник окружают стройные березки, клены, и, кажется, что юный поэт идет среди зелени по дороге из своей родной деревни Константиново в Москву, навстречу будущему. Здесь действительно проходила старая рязанская дорога, и это факт еще больше увеличивает доверие к созданному Цигалем образу. Есенин одет в деревенскую рубаху, сапоги, как на юношеских фото. Поза памятника естественна, все объемы и детали слеплены мягко, пластично, внимание привлекает портрет. Усталость и разочарования еще не коснулись молодого лица поэта, он полон надежд и планов. Памятник предельно прост, но именно это и отражает дух поэзии Есенина, такой искренней, лиричной, любимой и близкой людям.

Работая над образом Сергея Есенина, Цигаль вдохновлялся его строками из поэмы «Анна Снегина»:

«Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень...»

И мысль об организации сквера у памятника принадлежала скульптору. Он хотел создать «есенинский микромир». Так, в условиях безликой городской застройки конца 1960-ых, начала 1970-ых годов появился небольшой, интимный памятник, со своей средой, как бы живущий среди людей. Это было одно из первых подобных решений. Поскольку только в середине 1970-ых годов идея камерного памятника деятелям культуры и искусства получила дальнейшее развитие у О.К.Комова, Ю.Л.Чернова, а позднее в 1980-ых, 1990-ых, в наши дни у А.Н.Бурганова, А.Н.Ковальчука, А.Н.Рукавишникова. Кроме того, это был первый памятник замечательному поэту, и он положил начало созданию многих других монументальных произведений, посвященных Сергею Есенину.

Главной темой для Вл.Е.Цигалья по-прежнему была Великая Отечественная война. Конкурс на создание мемориального комплекса, посвященного героям Гражданской и Великой

Отечественной войн в Новороссийске, был объявлен в начале 1970-ых годов. Цигаль с архитекторами Я.Белопольским, Р.Кананиным и В.Хавиным победил в нем. Эта победа была закономерна. Владимир Ефимович сам участвовал в сражениях под Новороссийском, на Малой Земле, он — автор уникальных документально-художественных материалов, созданных на фронте в качестве военного художника. Наряду с богатым опытом скульптора — монументалиста, это позволило ему создать замечательный мемориал. Здесь были объединены многие творческие находки, сделанные им ранее в других работах. Это был поистине звездный час художника. Цель, к которой он шел долгие годы — увековечить подвиг своих боевых товарищей, наконец, осуществилась. На создание этого мемориального комплекса у Цигалы ушло 10 лет, с 1972 по 1982 год. Мемориал состоит из нескольких самостоятельных частей, посвященных разным военным событиям, но все они связаны друг с другом единой идеей, общим пространственным решением и образным языком. Монумент «Морякам революции» посвящен драматическим событиям 1918 года, когда, по приказу В.И. Ленина, военные корабли черноморской эскадры были затоплены в Цемесской бухте, что бы они ни достались белой армии. На высоком морском берегу стоит огромная фигура коленапоклонённого матроса, прижавшего к сердцу бескозырку. Он смотрит на море, туда, где покоятся погибшие суда, и прощается с ними. Впечатляющая скульптура из гранитных блоков видна изда- лека, и с моря и на суше.

Мемориал «Рубеж обороны» установлен на месте, где проходила линия фронта обороны города, через которую враг не смог про- рваться. Над шоссе переброшена сорокаметровая балка. По одной её стороне, обращённой к городу, находятся рельефы с символиче- ским изображением линии обороны и наград города. С другой сто- роны, с которой когда-то подошли фашисты, из балки выступает ряд гигантских рук, сжимающих автоматы — символ борьбы. Третья часть мемориального комплекса — монумент «Малая Земля» нахо-

дится на берегу моря. Это было место высадки легендарного десанта под командованием майора Цезаря Куникова в ночь с 3 на 4 февраля 1943 года на клочок побережья на окраине Новороссийска. Памятник посвящен защитникам «Малой Земли». Удачно соединились в нем скульптура и архитектура. Прямо от моря на берег выступает, подобно мысу корабля, памятник из гранита. На одной его стороне расположен рельеф, а на другой — скульптурная группа. Динамичная конструкция вместе со скульптурой создают стремительный образ моряков, идущих в атаку. Как мощный клин врывается в пространство эта композиция. На фоне сурового и прекрасного вида бухты она смотрится исключительно выразительно. Передано то колоссальное напряжение и единый порыв, когда десантники высаживались на захваченную врагом территорию. Суровые лица матросов и солдат на рельефе «Эпопея Малой Земли», их руки, сжимающие оружие, вылеплены, а затем высечены из камня условными и лаконичными, выразительными объемами. С другой стороны памятника — круглая скульптурная композиция «Десантники» изображает группу десантников, сходящих с корабля на берег. Фигуры слиты в единый объем, но вместе с тем, выявлен яркий образ каждого. Бесстрашного моряка, идущего впереди, мужественного волевого командира, юной медсестры. Их лица освещены особой красотой. Кажется, что в этот решительный момент перед боем они вдруг застыли на пороге бессмертия. Создавая эту работу Вл.Е.Цигаль не изображал кого-то конкретного из героев «Малой Земли», но все образы носят собирательный характер. Скульптор рассказывает: «Там несколько фигур: матрос, девушка-медсестра, командир. Это всё были мои товарищи. Я их всех перерисовал в доску, знал по имени отчеству, а они меня. Но для памятника я создал обобщенные образы. Мне говорили: «Это ты Федю сделал?» Нет, я сделал не Федю, я сделал матроса. «А это вот Оля такая то — медсестричка?» Нет, это медсестра. Меня спрашивали: «Это Вася Ботылев или Цезарь Куников?» Нет, это командир. Была задача показать тех, кто воевал: командир, политработник, матрос, медсестра, солдат. Я не

мог сделать Василия Андреевича Ботылева, он был командир, герой Советского Союза, потому что Цезарь Львович Куников тоже был командиром и Героем Советского Союза, а тот, кто не получил звезды героя, он, может быть, в десять раз больше был героем. Поэтому я должен был сделать обобщенный образ. Хотя ещё раз подчеркиваю, что я их всех лично знал. И тех, кто погиб и тех, кто остался жив».

Во внутреннем пространстве памятника находится музей. Здесь висят 30 бронзовых барельефов с портретами Героев Советского Союза: генерала К.Н.Леселидзе, майора Ц.Л.Куникова, адмирала Г.Н.Холостякова, Н.В.Старшинова, В.А.Ботылева, С.Н.Каданчика и других. Эти портреты также выполнены Вл.Е.Цигалем и передают точное портретное сходство, характер каждого из героев. Вокруг памятника существует особая, подлинная историческая среда — заповедная зона, где бережно сохраняются оставшиеся после боев окопы, рвы, траншеи, наблюдательные командные пункты. Монумент производит очень сильное воздействие на зрителя. В процессе работы Вл.Е. Цигаль анализировал опыт многих художников, создававших произведения скульптуры и живописи на военную тему в разных странах. Будучи очень восприимчивым, он смог синтезировать весь собственный опыт и многие впечатления. Успеху этой работы способствовал и тот уникальный в истории искусства факт, что скульптор увековечил те военные события, участником которых был сам.

Несмотря на десятилетнюю напряженную работу над мемориальным комплексом для Новороссийска, Цигаль в эти годы занимался и другими проектами. В 1980 году в Москве был открыт памятник Герою Советского Союза генерал-лейтенанту Д.М.Карбышеву, работы Вл.Е.Цигалы (1980, бронза. В.800. Архитектор — А.Половников). Созданный за двадцать лет до этого памятник Карбышеву для Маутхаузена стал поистине хрестоматийным произведением, утвердился в сознании людей как неразрывно связанный с именем героя. Многие советовали автору просто повторить его для Москвы, но Цигаль нашел новое реше-

ние. Ему хотелось показать, что мужество и воля Карбышева сродни крепости фортификационных сооружений, созданных под его руководством и преграждавшим путь врагу. Поэтому в московском памятнике его портрет композиционно объединен с символическим изображением надолб, вырастающих из земли.

В 1970-е — 1980-е годы Цигаль создал так же много портретов и станковых композиций. Широко известна работа «Анна Франк» (1969, бронза. В.69). Трогательный, хрупкий и трагичный образ девочки, прижавшей к губам свой дневник. Её фигурка похожа на прозрачный росток, выросший без солнечного света, и, кажется, что в глазах застыли слезы, хотя скульптор не изобразил их. Для автопортрета (1984, мрамор. 1.1/4 н.в.) Вл.Е.Цигаль нашел совершенно необычное решение. Одна половина его — портрет автора в молодые годы. Лицо гладкое, нетронутое морщинами, обрамленное густыми волосами. Взгляд дерзкий и решительный. Другая же половина — это уже зрелый человек, на лице лежит печать прожитых лет, трудов, раздумий, разочарований, радостей и горестей. Велика галерея портретов созданная Цигалем в эти годы. Его внимание привлекали люди с незаурядным характером, необычной судьбой, и он всегда лепил тех, чей внутренний мир был ему близок и интересен.

В конце 1980-ых годов В.Е.Цигаль побывал во Вьетнаме. Целью поездки была работа над памятником первому Президенту Вьетнама Хо Ши Мину для Москвы (1990, бронза, гранит. В. 900). Бедная, но красивая страна, её люди произвели на скульптора большое впечатление, и он создал памятник не только Президенту, но и его народу в лице молодого вьетнамца, поднимающегося с колен. В 1995 году Владимир Ефимович в соавторстве с сыном — скульптором Александром Владимировичем Цигалем выполнил скульптурную композицию «Святой Георгий Победоносец» (Бронза, в. 350) для купола здания Сената в Московском Кремле. Стремительный образ древнерусского воина на коне, поражающего зло в виде дра-

кона. Композиция пространственная, декоративная, сделана с учетом её местоположения на большой высоте. В конце 1990-ых годов Вл.Е.Цигалы работал над рельефом для Храма Христа Спасителя. Это композиция «Два Ангела» с наклонными знаменами, на которых изображен крест, над левой аркой малых врат на западном фасаде храма. Новая работа в очередной раз показала, что пластические возможности мастера не ограничены. Цигалю доступен и условный язык аллегорий и символов; и обобщенные образы; и детально проработанные, классические произведения в русле традиций XIX века.

2000-е годы принесли новые творческие достижения признанному корифею отечественной скульптуры. С начала 1990-ых годов и по сей день, он работает над большой серией рельефов, посвященных раздумьям художника о жизни, о событиях современности, воспоминаниям о войне. Всего создано 42 рельефа (Бронза. 50x60): «Два поколения» (1992, бронза), «Милосердие» (1991, бронза), «Изысканные игры» (1992, бронза) и многие другие. Они отличаются свойственной Цигалю живой, свободной лепкой, неожиданными композиционными решениями, запоминающимися образами. Некоторые рельефы объединены автором в серии: «Фрагменты истории», «Победители», «Поколения». Эта работа — попытка осмыслить свою эпоху в исторических, мифологических и религиозных образах. Цигалы создает эмоционально насыщенные произведения, решает проблемы пространства и динамики находящейся в нем фигуры человека.

В 2000 году около здания Художественного академического лицея на Крымском валу в Москве установили памятник скульптору Народному художнику СССР, академику Н.В.Томскому (2000, бронза. В 450), работы Вл.Е.Цигалы. Владимир Ефимович хорошо знал Томского и сумел отразить многогранную личность этого крупного скульптора. Это — образ вдохновенного творца. Но вместе с тем, многое говорит и о том, что Томский был видным государственным и общественным деятелем.

Скульптурную композицию «Фемида» (2002, бронза. В.4 м.) Владимир Ефимович делал вместе с сыном А.В.Цигалем. Она установлена на фасаде здания Верховного Суда РФ на Поварской улице в Москве. Внешний облик Фемиды несколько отличается от привычного канона её изображения. Глаза богини не завязаны, а открыты, а в руках, помимо весов, она держит щит, вместо меча. Но таковы были пожелания заказчиков. Вл.Е. Цигаль рассказывал, что пытался переубедить их, объясняя, что глаза должны быть завязаны потому, что свой суд она вершит, невзирая на лица, и богиня должна карать мечом, а не защищаться с помощью щита. Но возражения не были приняты. Что же, это созвучно духу времени. Статуя стала известна под названием «Богиня российского правосудия».

В 2002 году у здания Российского Красного Креста в Москве, был установлен памятник выдающемуся норвежскому полярнику и общественному деятелю Фритьофу Нансену. Замечательно вылеплена стройная фигура Нансена в элегантном костюме и шляпе, его мудрое и грустное лицо полно сострадания. Рядом с ним стоит маленькая девочка, прижимающая к себе буханку хлеба. Прекрасны её худые ручки, сжимающие хлеб, и испуганное личико с большими глазами. Цигаль отказался, от каких-то внешних атрибутов и пошел по пути глубокого психологического и эмоционального раскрытия образа. Владимир Ефимович рассказал: «Когда впервые взялся за эту работу, перед глазами стоял мужественный полярник в комбинезоне из собачьих шкур. Но подумал, что так нельзя представить великого гуманиста, сделавшего людям столько добра. Сколько он помог России в трудные годы, приезжая в Москву! Я решил отказаться от полярных атрибутов».

И сегодня Вл.Е.Цигаль продолжает творческую работу, хотя за спиной народного художника СССР, действительного члена Российской академии художеств, огромный, нелегкий, но счастливый, творческий путь. Его искусство убедительный пример того, что настоящий большой талант, высокое мастерство — современ-

ны и актуальны во все времена. Написать обо всех произведениях Вл.Е.Цигалы в рамках одной статьи невозможно. Но каждому, кто внимательно познакомится с его искусством, станет понятно, что мастеру такого масштаба доступно передать в искусстве все человеческие чувства. Ему одинаково удавались и грандиозные монументы, воспевающие героизм солдат Великой Отечественной войны, и тонкий лиричный образ молодого поэта Сергея Есенина, и загадочного, мужественного разведчика Рихарда Зорге. В портретах современников, деятелей науки, искусства, военных, рабочих, спортсменов он отразил свое время, и сохранил его для будущих поколений. Динамичная, бурная жизнь XX века запечатлелась на этих лицах, лучших людей эпохи. Все искусство Цигалы такое разное и многогранное, меняющееся вместе с автором и окружающей его жизнью, тем не менее, на редкость цельное. Цельное оно потому, что всегда отражало искренние и возвышенные стремления, переживания художника и его героев. А так же потому, что Владимир Ефимович никогда не изменяет идеям гуманизма, высокому художественному вкусу и пластической культуре, унаследованным от выдающихся предшественников и учителей.

Примечания

1. Вл.Е. Цигаль. Не переставая удивляться. М.: Советский художник 1986. с.49.
2. Вл.Е.Цигаль. Не переставая удивляться. М.: Советский художник 1986. с.15
3. Ю. Осмоловский. Владимир Цигаль. Л.: Художник РСФСР. 1989.
4. В октябре 1943 года в боях под деревней Ленино получила боевое крещение Первая польская дивизия имени Тадеуша Костюшко, сформированная на территории СССР. Оттуда польские солдаты вместе с Советской армией прошли путь до победы в Берлине.
5. Вл.Е. Цигаль. Не переставая удивляться. М.: Советский художник 1986. с. 233.
6. Надолбы, противотанковые и противотранспортные заграждения из металлических, железобетонных балок или камней, врытых в грунт и прочно заделанных в нём с наклоном 75° в сторону противника и выступающих над поверхностью земли на 0,5—1,1 м.

Л.Н. Доронина

кандидат искусствоведения

доцент

Дмитрий Филиппович Цаплин

(1890-1967)

Дмитрий Филиппович Цаплин — скульптор-станковист удивительно-го и самобытного таланта, проявивший себя в многочисленных композициях, в портретном и анималистическом жанрах. «Всю жизнь он долбил камни — фанатично, исступленно, не замечая бытовой неустроенности, бедности, недоедания. Выбирая тот или иной камень-валун, и, вцепившись в него, долбил с утра до вечера, добираясь до тайны, сокрытой в нем»¹.

Цаплин родился 8 (20) февраля 1890 года в деревне Малый Мелик Саратовской губернии в бедной крестьянской семье, где кроме него были старшие братья. Чтобы как-то выжить и кормить свою семью, отец постоянно батрачил. Когда Дмитрию исполнилось три года, умерла его мать, и отец женится вторично. Мальчику приходилось нянчиться со своими сводными братьями и сестрами, испытывая постоянные побои от суровой мачехи. Однако на всю жизнь у скульптора останется теплое отношение к своему отцу, который в молодости был видным собою, имел хороший голос и отличался сметливым умом и отзывчивостью. Будучи за границей, Цаплин по памяти вырубил в песчанике «Портрет отца» (1934, ГТГ, Москва), который будет одним из лучших его портретных работ.

Из-за ужасающей бедности у детей не было одежды, и в школу мальчик ходил лишь одну зиму. Грамоте он научился самостоятель-

но, читая священное писание и обрывки газет. С раннего детства Цаплин любил вырезать из бумаги фигурки домашних животных, чаще всего лошадей и собак. С семи лет ему пришлось трудиться вместе со взрослыми по найму, выполнять плотницкие, столярные, слесарные и сельскохозяйственные работы.

В 1912 году Цаплина, по возрасту, забрали в солдаты, и впервые в казарме он начал рисовать, делая наброски со своих сослуживцев. Попав на турецкий фронт в 1915 году, будущий скульптор увидел на местном кладбище древний памятник, изображающий барана, который произвел на него сильное впечатление. Первым творческим произведением Цаплина был вырезанный из мыльного камня перочинным ножом миниатюрный «Автопортрет» (1915, местонахождение неизвестно), о котором он говорил: «Я был счастлив за этой работой. Для меня открылся мир, и я стал жить, а до этого я не чувствовал жизни»². В этом же материале им были выполнены портреты многих сослуживцев саперного батальона 2-го Туркестанского полка. Сделав небольшую портретную фигуру корпусного начальника — генерала и бюст его адъютанта, Моргунова, (местонахождение не известно), он привлек к себе внимание военного начальства.

В 1917 году Цаплин возвратился в Саратов и стал работать в привычном с детства материале — дереве, создал «Голову отца» (АГКГ им. Б.М. Кустодиева), затонировав ее под черный цвет, и, чуть позднее, — большую фигуру «Волжского грузчика» (1918-1920, собственность Объединения московских скульпторов). Желая получить систематическое профессиональное образование, он в 1919 году стал заниматься в классе ваяния в Саратовских Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ), где также посещал лекции по истории искусства и много читал книг по искусству. Не имея денежной поддержки, Цаплин через два года прервал обучение, и с этого времени началась его самостоятельная творческая жизнь, так и не принеся ему материального благополучия.

Живя впроголодь, он много сил отдавал своему любимому делу, находил на Волге большие стволы деревьев и делал из них большие скульптуры. В 1925 году в Саратовской консерватории с успехом про-

шла его первая персональная выставка, на которой молодой скульптор представил романтически-символистские композиции: «Песнь весны», «Гамма», «Танец», «Ноктюрн», «Порыв», в которых также проявились элементы ушедшего модерна (все местонахождение неизвестно).

Вырезанная им из березы «Песнь весны» отличалась сложным пластическим решением, состоящим из переплетенных в едином целом фигур матери и двух детей, с плавными линиями тел, устремленных ввысь, к небу и солнечному свету. Также к первой половине 1920-х годов относится крупная по размерам (около 2,5 метров) пятифигурная композиция в дереве «Семья» (собственность Объединения московских скульпторов), символизирующая три человеческих возраста: детство, молодость и старость. Она представляет собой компактную скульптурную группу, включающую обнаженные стройные фигуры мужчины и женщины, слившихся в любовном объятии, стоящих к ним спиной, и, значительно меньших по размеру, старика и старухи, одетых в длинные одежды, и, лежащего у их ног, пухлого и резвого младенца. Все эти образы отмечены музыкально-ритмической выразительностью и динамичностью, при внутренней сосредоточенности и самоуглубленности.

В 1925 году Цаплин уезжает в Москву, забрав с собой все свои произведения, которые привлекли внимание столичных скульпторов и знатоков искусства оригинальностью композиций, мастерством исполнения и абсолютным чувством материала. В столице он активно включился в художественную жизнь, экспонируя свои работы на выставках: Современной скульптуры, Ассоциации художников революционной России, Общества русских скульпторов и других, при этом не примыкая ни к одной из существующих тогда группировок.

Состоявшаяся в 1927 году персональная выставка Цаплина в Москве, принесла ему известность и изменила всю его судьбу. На ней, кроме произведений отвлеченно-символического плана, были представлены работы на сюжетно-бытовую и революционную тематику, такие как «Красноармеец» (местонахождение неизвестно), «Волжский грузчик» и другие. Его выставку посетили А.В.

Луначарский, М.В. Фрунзе, К.Е. Ворошилов, а также известные художники и искусствоведы, среди которых были И.Э. Грабарь, Я.А. Тугендхольд, А.В. Бакушинский. О ней была снята кинохроника, которую впоследствии показывали во многих городах страны.

В этом же году по командировке Совнаркома, подписанной Луначарским, Цаплин уезжает в зарубежную поездку с целью изучения классического искусства и совершенствования мастерства. Вместе с ним были отправлены и его скульптуры. Вначале он жил в Париже, где летом 1930 года познакомился с Т.И. Лещенко-Сухомлиной, ставшей его подругой, а затем и женой. Они вместе посещали Лувр и художественные галереи, где выставлялись произведения современных художников.

На дверях его съемной мастерской, являющейся одновременно и его жильем, на улице Буссенго (на Монпарнасе) висела табличка «Советский скульптор Д.Ф. Цаплин». Во Франции он серьезно изучает каменную скульптуру средневековых соборов, привлекающую его архитектурной и аскетизмом своих образов и близко сходится с известными художниками Ш. Деспю, О.А. Цадкиным, П. Пикассо и Ф. Леже. Здесь Цаплин создает в дереве ряд больших работ, избегая в них характерного для его саратовского периода сложного многофигурного решения. Под влиянием О. Родена в 1930-1931 годах он исполнил в камне «Мыслителя» (местонахождение неизвестно) и в дереве — «Встающего человека» (палиандр, собственность Объединения московских скульпторов). По поводу первого произведения в испанской газете «Эль Дебате» в 1934 году было написано: «Вдохновение этого скульптора легко и чисто... Мыслитель Цаплина смотрит вверх, в поисках того, чего не умел искать усталый мыслитель Родена»³. Медленно освобождается от задумчивого состояния его «Встающий человек», сидящий с вытянутыми ногами и со склоненной вниз головой. Гладкая отполированная поверхность темно-коричневого по тону дерева передает атлетически сложенное и полное жизненной энергии обнаженное тело молодого мужчины и правильные черты его

мужественного лица. Также безупречно гладко молодое и нежное тело обнаженной девушки (высота 2,5 метров), олицетворяющей собой Сонату (1930-1931, тополь, собственность Объединения московских скульпторов). Маленький рот девушки приоткрыт в пении, и, в такт ему правая, рука высоко поднята над головой, а левая опущена вдоль стройных длинных ног. Возможно, в Париже также была создана аллегорическая группа, олицетворяющая собой Мать, а, возможно, Родину (дерево, собственность Объединения московских скульпторов). Монументальная, с огромной грудью женщина, положив свои руки на плечи стоящего к ней спиной мальчика, лицо которого отмечено портретными чертами самого скульптора, как бы напутствует и направляет его в дальний и тернистый путь взрослой жизни.

В 1930-1931 годах в Париже Цаплин часто посещает зверинец, расположенный в Венсенском лесу и, не пользуясь набросками в парижской мастерской, высекает из камня удивительно емкие и лаконичные по своим формам и точные по образно-психологической характеристике анималистические скульптуры: «Нахохлившаяся птица», «Голова пантеры», и «Львица» (все местонахождение неизвестно). Там же им был создан портрет Федора Ивановича Шаляпина, (1929-1953, дерево, Государственная Третьяковская галерея), который великий русский бас хотел приобрести, но скульптор не захотел его продавать. Постоянным посетителем его мастерской был сын певца — художник Борис Федорович Шаляпин.

Много и самозабвенно работая, Цаплин создает большое количество произведений и выставляет их в парижском Осеннем салоне и салоне Тюильри. Осенью 1930 года в галерее Слодена состоялась его персональная выставка, на открытие которой пришли многие известные люди, знатоки и любители искусства, журналисты и коллекционеры. Сразу несколько газет напечатали восторженные статьи о его творчестве, а некоторые французские критики назвали его «...гениальным русским мужиком с Волги». Однако из-за огромной цены, запрашиваемой за свои работы автором, превышающей

стоимость произведений знаменитых Э.А. Бурделя и А. Майоля, ни одна из них не была продана. Как пишет в своих воспоминаниях Лещенко-Сухомлина, названные суммы были своеобразной уловкой для ее мужа, мечтавшего вывезти свои скульптуры на родину, в Советскую Россию. Равнодушный к большим деньгам, он всегда довольствовался малым и предпочитал зарабатывать на жизнь обучением учеников, которые ему хорошо платили.

В августе 1930 и весной 1932 годов Цаплин отдыхал в рыбацьем местечке Кассис-сюр-мер, где летом обычно жили художники и органично совмещал морской отдых с творческой работой, создав целый ряд замечательных анималистических произведений. Надо сказать, что анималистический жанр был всегда привлекателен для скульптора. Еще до отъезда за границу, в 1927 году появился его необычный и загадочный «Гриф» (местонахождение неизвестно). Любовь к животным была свойственна Цаплину с детства, и он был всегда против жестокого отношения к ним. По свидетельству Лещенко-Сухомлиной, скульптор был в ярости от увиденного им боя быков на испанском острове Майорка, куда в 1932 году приехал отдыхать и работать в камне.

Живя с семьей в местечке Польенза Пуэрто (Майорка), Цаплин мог часами наблюдать за животными, изучал их жизнь, характер и повадки. Сидя на берегу, долго думал, всматривался в каменный кусок или глыбу, а затем, без предварительных набросков и эскизов, вырубал из них задуманные образы. Так появились его работы: «Орел» (1932-1934, диорит), «Рыба» (1932-1934, красный камень, ГТГ, Москва), «Рыба» (1934, камень), «Голова тигра» (1933, камень), «Львица» (1932-1934, мрамор), «Кошка» (1932-1934, песчаник, все — Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Кобыла» (начало 1930-х годов, местонахождение неизвестно) и многие другие, судьба которых сейчас остается не выясненной.

Равнодушный к деталям, Цаплин стремился к цельной и обобщенной трактовке формы, подмечая в своих животных не портретно-индивидуальное, а непреходящее и вечное, как сама природа. Его

животные живут своей, не зависимой от человека жизнью. Плавают в глубинных просторах моря («Рыба»), отдыхают на вершине скалы («Сокол», 1936, песчаник, Государственная Третьяковская галерея, Москва), обитают на больших пространствах («Бык», 1948-1952, известняк, Государственная Третьяковская галерея, Москва), прячутся в лесных массивах (Мандрил, камень, местонахождение неизвестно), или, почувствовав голод, выходят на охоту («Львица», «Крадущийся тигр», обе — камень, местонахождение неизвестно).

На Майорке им также был написан живописный портрет дочери Аленушки (Веры) и портрет жены (собственность семьи). В мастерской, устроенной в сарае перед домом, Цаплин на специальных подставках делал экспозицию своих произведений для посетителей, которые могли их видеть по четвергам и воскресеньям. Кроме многочисленных анималистических работ, скульптор здесь создал: «Портрет жены» (мрамор, местонахождение неизвестно), «Голову Аленушки» (дерево, местонахождение неизвестно), стоящую статую «Оборона и труд» (1933-1934, камень, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Автопортрет» (1932-1934, гипс тонированный, собственность Объединения московских скульпторов; песчаник, ГТГ, Москва), «Буденовец» (камень, местонахождение неизвестно) и барельефы: «Симфония», «Коррида», «Мать с ребенком» (местонахождение неизвестно, а также загадочно улыбающуюся голову «Фавна», проданную им в Лондоне коллекционеру Освальду Фальку. О творчестве Цаплина писали английские и испанские газеты, выходящие на Майорке. Получив приглашение, он открывает персональную выставку в столице острова — Пальме де Майорка. Как и в Париже, она имела большой успех, и скульптор вновь отказался продавать свои работы.

С 1933 по 1934 годы Цаплин с женой и дочерью жили в Испании, где состоялись четыре его персональные выставки. Одна из них проходила весной 1934 года в мадридском Музее современного искусства и на ней экспонировалось 33 его произведения. Газета «Ла Насьон» писала 9 марта 1934 года о его творчестве «...Эти скульптуры — прекрасные произведения истинного художника. Главные его черты — сила

и жизненность. Сила, которая нас просто потрясает, а также его монументальность. Как сама эпическая скульптура, скульптура Цаплина, несмотря на небольшой размер, кажется грандиозной... его лиризм выражается в сильной форме, он и грациозен, он и динамичен»⁴.

В газете «Эль деbate» также была опубликована доброжелательная рецензия, где говорилось о том, что: «Русский скульптор начинает свою работу с основания: не какой-либо иной, а именно ствол миндального дерева должен петь его Симфонию. Именно этот пористый камень должен говорить нам о его Родине решительными линиями Стража СССР и Рабочего. Его скульптуры производят впечатление, будто они рождены самой природой, а не высечены руками человека»⁵.

В 1935 году, после посещения Лондона, где также с успехом прошла его персональная выставка, Цаплин вместе с семьей вернулся в Россию и привез с собой почти все свои работы, выполненные еще в первые годы советской власти, а также созданные им во Франции и Испании. На Родине творческая деятельность скульптора была сопряжена со многими трудностями, связанными с арестом жены и заключением ее на несколько лет в тюрьму, не устроенностью быта и официальным непризнанием его таланта. В своей уютной мастерской на Никольской улице в Москве, в помещении бывших торговых складов, он продолжал, как и раньше, много и самозабвенно работать, выполнив целый ряд больших фигур в дереве. Среди них — ушедший в гармоничный мир музыки «Скрипач», устремивший свое вдохновенное лицо к небу, к звездам «Мечтатель», склонивший голову к земле и поглощенный думой о земном бытии «Мыслитель» (все — конец 1930-х годов, собственность объединения московских скульпторов). В 1937-1938 годах он создает в известняке обобщенный и цельный Портрет Л.Н. Толстого, придав его облику со строгим лицом, обрамленным длинными волосами и большой окладистой бородой, вид библейского пророка (Объединение московских скульпторов). К этому же времени относятся портреты: Неизвестного, А.Н. Некрасова и И.В. Сталина (все — собственность Объединения московских скульпторов).

В годы Великой Отечественной войны Цаплин вместе со своей дочерью находился в эвакуации в Барнауле, где выполнил несколько портретных бюстов, которые были затем выставлены в местном художественном музее. Через некоторое время эти работы были признаны формалистическими и, чтобы спасти их от уничтожения, сотрудница музея закопала их в землю. Скульптор после войны специально приезжал в Барнаул, чтобы выкопать свои работы и увезти их в Москву.

За более чем тридцатилетний период пребывания на Родине Цаплин не получил и малой доли той былой известности, которую он имел в Париже, Мадриде и Лондоне. Он был лишен возможности устроить свою персональную выставку и показать на ней привезенные из-за рубежа и созданные в России произведения. Обделенный званиями, наградами и государственными премиями, этот замечательный мастер продолжал упорно работать, видя смысл своей жизни только в скульптуре.

Чувствуя к себе отношение как к скульптору-формалисту, Цаплин стал работать в требуемой тогда реалистической манере. Он много лет потратил на создание шести огромных деревянных бюстов В.И. Ленина (1950-1960-е годы, собственность Объединения московских скульпторов), которые не были у него куплены, и трудился над неосуществленными проектами различных памятников и монументально-декоративных композиций.

Умер Дмитрий Филиппович Цаплин на 77 году жизни, 25 февраля 1967 года в Москве, так и не дожив до своей персональной выставки. После смерти скульптора его бывшая жена и дочь Вера иногда проводили экскурсии в мастерской, показывая желающим находящиеся там многочисленные произведения, а затем на долгие годы помещение было закрыто на замок.

В 2004 году дом, где находилась мастерская, оказался в ведении одного из акционерных обществ, которое развернуло на этом месте строительство торгового комплекса, а все имеющиеся там работы были перемещены в близлежащий, с про-

текающими трубами, подвал. Бесхозные скульптуры большей частью были расхищены и сломаны. Оставшиеся произведения были спасены от уничтожения скульптором Буйначевым, который вместе со своими коллегами Д.Н. Тугариновым, Г.И. Красношлыковым, П. Тураевым и Р. Шерифзяновым в марте 2005 года перевезли около 40 работ Цаплина (в дереве, камне и гипсе) в мастерские Объединения московских скульпторов, расположенные на территории бывшего скульптурного комбината в Бабушкине (Москва).

В 2006 году в Московском музее современного искусства на Петровке в небольшом помещении была открыта выставка Буйначева под названием «Трагедия скульптора», где экспонировались шесть портретов В.И. Ленина работы Цаплина, наглядно отражающих его желание участвовать в художественной жизни страны, добиться официального признания и получать государственные заказы, дающие средства к существованию. Здесь же, с определенным интервалом, показывали снятый на кинокамеру А. Ливановой озвученный фильм, запечатлевший весь процесс спасения московскими скульпторами в затопленном и не освещенном подвале оставшегося наследия большого русского мастера.

Примечания

1. Цигаль В.Е. Художники. М., «МСС», 2002, с.117;
2. Панорама искусств-6, М., 1983, — с. 215. Т.И. Лещенко-Сухомлина. Записки о скульпторе Д.Ф. Цаплине;
3. Панорама искусства, М., 1983, — с. 225;
4. Панорама искусств-6, М., 1983, — с. 224;
5. Панорама искусств-6, М., 1983, —с.225.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Формат 60x88/16. Тираж 500 экз. Зак. №