Е.И. БУЛЫЧЕВА

Кандидат философских наук, доцент культурологии. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, РФ, профессор кафедры философии и эстетики
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA

Nizhi Novgorod State Conservatoire, Russia, PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy.
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-43-52

АНТИЧНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОПЫТ ОБНОВЛЕНИЯ МИФОПОЭТИКИ

CLASSICAL MYTH PLOTS USED IN RUSSIAN SCULPTURE AT THE TURN OF THE 20TH AND 21st CENTURIES: EXPERIENCE OF MYTHOPOETICS RENEWAL

В силу того, что античные мифы служили для скульпторов источниками вдохновения на протяжении столетий, а традиционные иконографические схемы использовались «в десятитысячный раз», перед мастерами конца XX – начала XXI века, которые обращались к мифологическим мотивам, стояла необходимость значительного обновления пластического языка. В связи с этим в художественной практике русских скульпторов указанного периода можно отметить разнообразные подходы к решению такого рода задачи: от корректного цитирования до свободной игры с античными сюжетами и свободной трансформации укоренных в традиции иконографических схем.

As Classical myth has been a source of inspiration in sculpture for centuries, its iconographic traditions have been used time and again. At the turn of the 20th and 21st centuries a need for a significant renewal of the plastic language became clear. Russian sculptors of this

period came up with a number of approaches to address this problem ranging from direct quotation to free play with Classical plots and free transformation of traditional iconographic schemes.

Ключевые слова: античные мифы, русская скульптура конца XX – начала XXI века, мифопоэтика, иконография.
Keywords: Classical myth, Russian sculpture at the turn of the 20th and 21st centuries, mythopoetics, iconography.

Одна из серьезных проблем мифопоэтики скульптуры указанного периода состоит в том, что образы и устойчивые иконографические схемы их воплощения, которыми широко пользовались мастера на протяжении столетий, к концу двадцатого века воспроизводились «в десятитысячный раз». Косвенно данную ситуацию подтвердил в одном из интервью, данном в сентябре 2008 года, А. Балашов: «В фигуративе, [в] той скульптуре, которой я занимаюсь, ничего активного не происходит. Вещь очень медленно живущая. Не быстрая. Никаких резких перемен не происходит в скульптуре…» [1]. Вероятно, поэтому в рассматриваемый период как одну из особенностей русской скульптуры на античные мифологические сюжеты следует отметить: мифообразы достаточно часто существуют как «воспоминания», а творческий процесс создания скульптурной композиции на мифологический сюжет выливается в свободную обработку такого рода «воспоминаний». При этом в качестве исходного материала могут служить ранее созданные не только скульптурные образцы, но и произведения других видов изобразительного искусства.



Рис. 1. М. Переяславец. Эвтерпа и Терпсихора. Бронза

Таковы, например, «Терпсихора» и «Эвтерпа» М. Переяс-

лавца (рис. 1), которые предстают перед зрителем, скорее, как уцелевшие образцы античной бронзы. Точнее следовало бы сказать: как образцы древнегреческой вазописи, обретшие бронзовую плоть. В таком же ключе решает свою композицию «Похищение» и М. Васильева. В комментарии к этой работе она пишет: «Прообразом скульптуры послужил рисунок на древнегреческой вазе 480-го года до н. э., изображающий Европу с быком. Миф о Похищении Европы — распространенный сюжет. Как правило, Европу изображают сидящей на быке, здесь же Европа следует за быком, слегка придерживая его за рог. Складки туники грациозно развеваются, бык ступает торжественно и спокойно. Мне захотелось выполнить подобную композицию в бронзе» [2]. Среди такого же рода работ можно отметить ряд композиций на мифологические сюжеты Л. Баранова. Его серия так называемых «Посвящений», по сути, является серией скульптурных парафраз на известные живописные произведения прошлого. В одном из «Посвящений Кранаху» — «Венера у источника Молодости» — мастер обращается к кранаховской композиции «Нимфа источника». В другой работе, в скульптурной фантазии на тему картины Ф. Буше «Геркулес и Омфала», Л. Барановым воспроизводится ее основной композиционный узел.

В. Шкловский, анализируя ситуацию в литературе, писал: «... Оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — "ничьи", "божии". Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными» [5]. Но эти размышления, быть может, в еще большей степени относятся к искусству скульптуры. Особенно они актуальны, когда речь заходит о мифологических сюжетах, что во многом подтверждает художественная практика конца XX — начала XXI века. Так, М. Камардина, обращаясь к образу «Сфинкса» и подчеркивая чувственное женское начало этого миксантропического существа, почти повторяет традиционную для греческой архаики композиционную схему — здесь можно вспомнить, в частности, античного «Сфинкса» из Музея Метрополитен (Нью-Йорк). Скульптура А. Балашова «Стимфалийские птицы, миф XXI» (бронза) из цикла «Подвиги Геракла» по общему характеру прочтения античного мифа отсылает к «Гераклу-Лучнику» А. Бурделя. В данной работе А. Балашов, по сути, продолжает повествование и конкретизирует невидимую цель бурделевского героя.

Трудность работы для современного скульптора с материалом античных мифов заключена в том, что «неподвижность» традиционных образов, укоренившаяся в скульптуре к XX веку, привела, в конечном итоге, к тому, что чаще всего при их восприятии включается «процесс обавтоматизации» — процесс, при котором происходит почти механистическое «узнавание», оставляющее ощущение очевидного и даже банального. Чтобы преодолеть инертность восприятия, чтобы вернуть переживание первозданности увиденного, для многих мастеров скульптуры одним из основных принципов, определяющих творческий процесс создания скульптурной композиции на мифологический сюжет, становится принцип «мерцающей эстетики», построенной на несовпадении изначальной сущности образа и его формального воплощения. «Скульптура ...должна подманивать к себе человека, сначала издалека интересной видимой формой, а когда он приближается, более сложными пластическими ходами, чтобы ему было интересно рассматривать» [1]. Другими словами, для авторов в данном случае чрезвычайно важна художественно-эстетическая составляющая мифа, которая позволяет не только отдать дань уважения мастерству античных скульпторов, но и открывает возможности интерпретировать античные мифы в контексте новой социокультурной ситуации. На этом особо останавливает внимание Георгий Смирнов, председатель Объединения московских скульпторов, который пишет: «...Диалог нынешних московских скульпторов с Античностью вышел на новый уровень. От прямого восхищения и повторения ее приемов в своих работах они перешли к пластическому и содержательному ее переосмыслению, созданию новых неожиданных композиционных решений, поиску параллелей в современном нам мире» [2]. Этот поиск приводит к тому, что во многих работах, в которых скульпторы обращаются к мифологическим сюжетам, в свои права вступает прием «затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» [5], благодаря чему происходит актуализация того, что воспринимающий уже знает: парадоксально развернутое «знакомое» становится первооткрытием. Достигается эффект подобного восприятия разными путями.

Вариант первый. Прямое воплощение хорошо знакомого мифологического образа при отказе от традиционной иконографии.

Следуя этому принципу, автор использует свободную игру с античными мифами, подвергает свободной трансформации устойчивые, укорененные в культурном сознании иконографические схемы. Их реин-

терпретация и призвана вывести условно привычные представления из автоматизма восприятия. Например, Л. Баранов избирает для своей композиции «Аполлон и Дафна» (1995, бронза) сюжет, ставший уже каноническим. Эталонным признан шедевр Л. Бернини, в котором автор воплотил образ прекрасного бога в идеализированной поэтической версии любовного порыва. Нарушая традицию идеализации в трактовке этого сюжета, Л. Баранов архаизирует изображение и использует композиционное решение, характерное, скорее, для иконографии сатира. Более того, в интерпретации образа Аполлона скульптор отказывается от легко узнаваемых современным зрителем атрибутов бога и использует в своей работе маску петуха — древнейший символ, связанный с солнцем и также относящийся к Аполлону. В данном конкретном сюжете редко употребляемый в связи с Аполлоном солнечный символ оказывается уместным еще и потому, что в архаических культурах петух является также «одним из ключевых символов сексуальной потенции» [4, с. 310].



Рис. 2. А. Бурганов. Сфинкс. Бронза

Так же радикально изменяет не менее устойчивую иконографию Сфинкса А. Бурганов. Первоначально его композиция «Сфинкс» (2000, бронза) (рис. 2) воспринимается как поясное изображение женщины с изящными руками и гордо поставленной головой — и только потом, после более внимательного и глубокого погружения в пластическое решение, в женском изображении, в покатых плечах его героини начинают угадываться геральдически расположенные тела львов. Противопоставленные друг другу фигуры почти повторяют иконографический тип древнегреческой Сфинги, знакомый, в частности, по «Сфинксу наксийцев» (ок. 560 г. до н. э.). Дважды воспроизведенные, они и образуют полуфигуру девы. При такой радикальной трансформации иконографической схемы актуализируется именно женское начало в образе, в то время как в древнегреческом варианте считывается, прежде всего, пластическая тема крылатой львицы.

Вариант второй. Прием фрагментации как основы композиции.

В данном случае мастера, обращаясь к хорошо известным иконографическим схемам, воспроизводят фрагменты, которые, с одной

стороны, являются определяющими для образа, а с другой — ставят зрителя перед необходимостью активизировать процесс восприятия, уводя его от почти автоматического «узнавания». С использованием этого приема под ярким впечатлением от древнегреческой скульптуры из собрания Мюнхенской глиптотеки М. Аксеновым был создан «Герой древних мифов» (бронза). Скульптор прибегает к фрагментации для того, чтобы «пропустить через себя то, что увидел и почувствовал», оказавшись перед музейной экспозицией фрагментов архаического фриза храма Афины Афайи. «Сочетание обобщения большой формы и максимальной проработки деталей» [2], которое его так поразило, позволило ему выйти за пределы конкретного сюжета и создать собирательный образ, в котором угадываются черты и героического воина, и покровительствующей ему Афины, и образ античной Греции, рождающийся в сознании человека Новейшего времени.

Композиция А. Балашова «Гибель амазонки» (бронза, гранит, 2004), также решена с применением фрагментации. Ее основу составляет почти классически идеализированный женский образ всадницы, слетевшей с умчавшегося коня. Падающее тело со вскинутой правой рукой, детально проработанная голова, данная в повороте, драпировка, отнесенная сильным движением — всё предстает перед зрителем лишь фрагментарно: уцелели торс, нижняя часть лица, правое плечо с фрагментом предплечья, часть отлетевшей драпировки. Но при этом скульптору удалось передать драматизм и напряженность битвы. Перед зрителем как бы разворачивается драма двойной гибели — гибели героини сюжета и гибели прекрасной статуи, падающей в пропасть и на короткий миг застывшей на кромке гранитной скалы.

Часто авторы применяют прием фрагментации в более сложном композиционном решении, сочетая в свободной комбинаторике разнородные фрагменты, как бы погружая зрителя в повествование, заставляя его вспомнить, что «миф» — это “слово” о богах и героях» [3, с. 7]. Подобный прием фрагментации активно использует в своих работах А. Бурганов. Например, скульптурный триптих «Античные сновидения» (2013, композитный материал, металл) полностью скомпонован из фрагментов. Их расположение напоминает музейную реконструкцию некогда целостной композиции античной эпохи. Отдельные части триптиха имеют свой самостоятельный сюжет: «Нимфа Аретуза», «Битва амазонок», «Марафон». Каждая из частей заключена в раму. Скуль-





Рис. 3. А. Бурганов. Марафон. Правая часть триптиха «Античные сновидения». Композитный материал, металл
Рис. 4. А. Бурганов. Рождение Пегаса. Бронза

птор назвал свою композицию «сновидениями», именно это и открывает путь к свободному сопоставлению фрагментов и в сфере сюжетов, и в сфере их пластической реализации. Фрагменты выполнены по принципу «случайно уцелевших», и в первом приближении кажется, что в них нет концептуальной заданности. Между тем, в композиции затаенно присутствует целостность, запрограммированная автором на уровне «генетического кода». Так, в «Нимфе Аретузе» все фрагменты: широко раскрытый глаз, лоб и прядь волос, отнесенная ветром, — работают на создание образа испуганной, стремительно убегающей героини, равно как и изящная кисть руки, вскинутая в мольбе. Не менее выразительны фрагментарно данные лошадиные головы в «Битве амазонок»: одна — победно наступающая, другая — поверженная. В «Марафоне» (рис. 3), третьей части триптиха, скульптор в качестве основы композиции использует трискелис, или трискелион (одна из версий свастики) — символ движения и символ вечно возрождающейся жизни, известный во многих архаических культурах. В древнегреческой архаике трискелис представлял собой сочетание трех фрагментарно представленных, согнутых в колене ног. В традиционную древнегреческую иконографическую схему скульптор включил разрозненную пару крыльев и уносимую ветром драпировку, тем самым усиливая ощущение динамизма композиции. Свободное сочетание разрозненных фрагментов позволяет А. Бурганову запечатлеть процессуальность рождения или становления, столь харак-

терных для мифологических сюжетов. Такова, например, его композиция «Рождение Пегаса» (1989, композитный материал) (рис. 4). Частично опираясь на традиционную иконографию горгонеойна, автор прибегает к необычному композиционному решению. Исходная схема восходит к изображению Медузы, из отсеченной головы которой и родился Пегас. К V веку в древнегреческом искусстве формируется особая иконографическая модель Медузы: прекрасное женское лицо обрамлено вместо змей вьющимися волосами. Именно эту версию иконографии Медузы использует скульптор, запечатлевая в своей композиции процесс трансформации-рождения: голова Медузы, поданной в анфас, наполовину превратилась в профильно показанную голову Пегаса.

Вариант третий. Замещение традиционных античных персонажей иными, произвольно введенными автором в сюжетную ситуацию мифа.

Такова, например, композиция Т. Левко «Амазонки» (бронза). Стремясь передать состояние внутреннего напряжения и динамики, скульптор не только отказывается от атрибутов и характерных элементов иконографии амазонок, но и, предельно обобщая формы, возводит изображение в статус символа женственности как таковой, вне рамок конкретного мифа. В силу этого представленная композиция из трех фигур, по признанию самого скульптора, может быть прочитана и как «современная интерпретация темы трех граций…» [2]. Подобную стратегию «замещения» часто избирает Л. Баранов. В частности, одна из композиций мастера, посвященных Пушкину, носит название «Вакх и вакханка» (1985, бронза). Традиционный для античного искусства сюжет проявлен в названии. Но композиция, решенная в духе классицизма, отмечена, скорее, аполлонической ясностью и спокойствием, отчего скульптурная группа воспринимается как воплощение сакрального момента рождения стиха. В ней нет вакхической вольности, но есть сокровенный диалог Поэта и Музы — так показана та, что в названии обозначена как вакханка. Божественно обнаженный (а именно так интерпретирует наготу скульптор в одном из интервью), поэт вслушивается в диктуемые спутницей ритмы и вторит им. Прибегая к этому же приему «замещения», скульптор еще более усложняет задачу восприятия другой своей композиции — «Суд Париса», также посвященной Пушкину. В ней мастер придал всем персонажам, в том числе и женским, портретное сходство с поэтом.

Вариант четвертый. Использование традиционных элементов, характерных для иконографии того или иного круга мифологиче-

ских персонажей, в композициях, сюжетно не связанных с мифологией.

П. Тураев назвал свою работу «День» (бронза), но в композиции сразу узнается иконография амазонки. Это подтверждает и сам автор: «Существовали ли амазонки на самом деле? Верю, что да. Моя "Амазонка" — посвящение и оммаж хрупкой, ранимой, исчезающей красоте античности в реалиях сегодняшнего дня, когда сильная женщина отвоевала себе равные права…» [2]. В таком же ключе решены и некоторые работы Л. Баранова, например, скульптурная группа «Не покидающее нас тревожное беспокойство» (1992, бронза). Основу этой композиции составляют три фигуры, пытающиеся балансировать на шарах, которые, в свою очередь, зависают на кромке круглой надтреснутой конструкции. Изображение фигуры на шаре отсылает зрителя к образу античной Фортуны — такова одна из версий ее иконографии. Да и круглая конструкция, на которой укреплены фигуры на шарах, заставляет вспомнить колесо Фортуны. Чувство тревоги, неуверенности в собственной судьбе подчеркивается не только неустойчивым положением фигур на шаре, но и глубокой трещиной на базовом «колесе».

Безусловно, можно было бы привести еще немало примеров разнообразных приемов интерпретации мифологических сюжетов и образов в работах русских скульпторов конца XX — начала XXI века. В целом же можно отметить, что для преодоления процесса механистического «узнавания» и «инвентаризации» увиденного, творческий импульс, как правило, направляется авторами на формирование непредсказуемого перепада эмоционального и интеллектуального напряжения в раскрытии хорошо знакомого сюжета. Напряжение это создается каждым мастером по-своему, но достаточно часто моделируется ситуация, когда зритель первоначально отторгает предлагаемое, но затем открывает для себя, что за внешними нарушениями традиций лежит серьезный ряд смыслов. При этом во всех вариантах мифопоэтических моделей, к которым прибегают мастера, избранные мифологемы, даже при соблюдении традиционной иконографии, не сохраняют первичного мифологического смысла, а приобретают характер метафоры или символа, то есть выполняют функцию риторических фигур.

Список литературы:

1. *Ермошин Ф.* Отец Одинца. — URI: https://fedor-ermoshin.livejournal.com/28694.html (дата обращения: 14.06.2021).

2. Онлайн-выставка «Античность и мы. Диалог». — URI: https://oms.ru/onlajn-vystavka-antichnost-i-my-dialog (дата обращения: 02.06.2021).

3. *Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. — Москва: Искусство, 1989. — 304 с.

4. *Топоров В.Н.* Петух // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). — М.: «Советская Энциклопедия», 1988.— Том 2. К–Я. — 719 с., с илл. — С. 309–310.

5. *Шкловский В.* Искусство как прием. — URI: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (дата обращения: 23.05.2021).