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_4_1_86_94

АНТИМИФ КАК ОСНОВА СКУЛЬПТУРНЫХ ПРОЕКТОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

ANTI-MYTH AS THE BASIS OF SCULPTURAL PROJECTS OF THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

На рубеже XX–XXI веков в контексте мифологических реминисценций в искусстве скульптуры формируется специфическая модель мифопоэтики на основе антимифа. Благодаря использованию структур-перевертышей как архаического мифа, так и неомифов двадцатого века, авторам открывается возможность в иронично-гротесковой форме раскрыть кризисные явления современной культуры.

At the turn of the XX–XXI centuries, in the context of mythological reminiscences in the art of sculpture, a specific model of mythopoetics based on anti-myth is formed. Thanks to the use of shapeshifting structures of both archaic myth and neo-myths of the twentieth century, the authors have the opportunity to reveal the crisis phenomena of modern culture in an ironic and grotesque form.

Ключевые слова: антимиф, скульптура, мифопоэтика, Т. Шютте, Гр. Брускин, Л. Буржуа, Д. Хёрст.
Keywords: anti-myth, sculpture, mythopoetics, T. Schütte, Gr. Bruskin, L. Bourgeois, D. Hirst.



Рис. 1. Томас Шютте. «Отец государства». Сталь. 2010

Мифологизм искусства XX века рассматривается «и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» [4]. Когда речь заходит об антимифе, хотелось бы выделить особо именно эту позицию — «художественный прием», сущность которого состоит в демифологизации средствами искусства сакрализированных массовым сознанием объектов или явлений. В качестве исходных мифологических структур скульпторы могут использовать как традиционные мифы, так и неомифы XX века.

Достаточно часто авторы обращаются к данному приему, когда работают над воплощением кризисных явлений социального характера. Тогда основой скульптурного проекта становится демифологизация социальных мифологизированных структур. Именно в таком ключе, например, была представлена публике скульптурная композиция Томаса Шютте «Отец государства» (сталь, 2010) (рис. 1). Шютте работал над этим образом на протяжении достаточно длительного времени. Первоначальные варианты композиции 1994 года носили эскизный характер и были небольших размеров, но, по мере вызревания замысла, «Отец государства», олицетворяющий власть, становился фигурой все более масштабной, гипертрофированно крупной. В окончательном варианте композиции гротескная громада фигуры без рук, полностью скрытая под халатом, рукава которого накрепко связаны на талии, производила впечатление фантома, одновременно торжественного, устрашающего и беспомощного. «Отец» как воплощение верховной власти — мифологема, которая встречается практически во всех мифологиях мира. Тем более впечатляющей выглядит призрачность власти «Отца государства» в интерпретации Шютте.

Несколько по-иному, раскрывая кризис власти, использовали потенциал социального антимифа в своих проектах художники Группы Raqs Media (Дж. Багчи, Моника Нарула и Шадхабрата Сенгупта). В одном из самых масштабных из них — в «Парке коронации» (2015) — они представили цикл псевдопамятников безымянным правителям разных эпох. Псевдопамятники были имитацией величия не только по содержанию, но и по материалу: обращаясь к пластическому языку и приемам работы с формой, характерным для стиля ампир, художники использовали стекловолокно. Кроме того, решенные в помпезном стиле официальных монументов, «памятники» были установлены на высоких «постаментах» — деревянных конструкциях, покрытых битумом. На них, как это принято в монументальной скульптуре, располагались надписи, служившие своеобразным продолжением образа. Например, такие: «Можно было бы представить его тысячу лет назад, его воспроизвели снова в том же месте»; «Он стал своего рода пустотой, позируя фиктивно. Носил маску — и его лицо стало соответствовать этому»; «Он осознал свою бесполезность»; «Он был ненавистен большинству народа» [1] и т. п. Композиционное решение каждого из этих так называемых «памятников» вполне соответствовало поэтике антимифа: во всем величии монументальной скульптуры на пьедесталах возвышались фрагменты. Перед зрителем представали отдельные «атрибуты» власти: то пустая мантия, то сапоги правителя, покинувшего пьедестал, иногда — и обезличенный правитель, на которого можно было водрузить любую маску (рис. 2).



Рис. 2. Группа Raqs Media. Правитель без лица. Из цикла «Парк коронаций». Стекловолокно, дерево, битум. 2015

Одна из сквозных тем творчества Гриши Брускина — реинтерпретация социальной мифологии советского периода — тоже может быть рассмотрена как версия антимифа постсоветского времени. Показательны названия некоторых его выставочных проектов: «Мифические образы» (1995), «Рождение героя» (1997), «Коллекция археолога» (2005), «Мифология и мистицизм» (2006) и др. Используя образы, первоначально созданные в живописи, Гриша Брускин экспериментирует с ними в разных техниках, в том числе, и в скульптуре. Одна из первых его

работ такого плана — «Фундаментальный лексикон» (1986) — послужила началом формирования своеобразного «словаря» неомифологем советского периода, которые составили основу многих проектов Брускина. Грандиозная эпопея строительства социализма представлена в них в музеефицированном, но «сниженном» варианте.



Рис. 3. Гриша Брускин. «Смена декораций». 2017

Например, в композиции «Смена декораций» (2017) (рис. 3) художник использует стилистику игрушек-марионеток: мелкие обезличенные фигурки собраны в группы или в «корпуса», правильной формы, напоминающие детали некоего фантасмагорического механизма. Механистичность общей композиции усиливается наличием в ней антропоморфных технических установок, младенцев-ползунков с механическими деталями и т. п. Среди персонажей, включенных в общую схему, соблюдается определенная иерархия: между отдельными группами возвышаются более крупные фигуры «наблюдателей» с оптическими приборами. Смоделировано не только то, что внизу, но и то, что в «воздушном пространстве»: в верхнем ярусе композиции парят подвешенные к потолку самолетики и другие летательные аппараты.

Образы, к которым обращается Гриша Брускин, в контексте искусства социалистического реализма были воплощением общественно-значимого, системообразующего начала нового мира и существовали по законам идеализированной утопической модели. В проекте Брускина вся эта целостная система пронизана импульсами антиутопии, лишена того ореола сакральности, которым была прежде окружена. Он так комментирует сделанное: «Мой проект “Смена декораций” — часть Theatrum Orbis Terrarum… Самая древняя и архаичная идея театра — античная, когда представлялось, что Земля — это некая сцена, где люди разыгрывают спектакль для богов. […] Позже эта концепция претерпевала всяческие изменения — и театр понимался в расширяющемся смысле, как некая метафора. “Смена декораций” связана с декорациями, в которых происходит современная жизнь. Мир меняется стремительно,

меняются и декорации» [5]. Игра, порожденная метафорическим театром, — одна из основ художественного языка Гр. Брускина. Фигуры-игрушки из «Фундаментального лексикона», созданные художником, принципиально изменяют масштаб восприятия образа человека: вместо центрального персонажа, отмеченного печатью неповторимости, на игровом поле — марионетки. Поданные в игровой форме, далекие от внешней иллюзии правдоподобия, они в композициях Гриши Брускина оказываются воплощением бесконечно повторяющихся судеб и демонстрируют обезличенность и незащищенность человеческой жизни в руках невидимого игрока.



Рис. 4. Луиз Буржуа. Мама. Бронза. 1999. Бильбао

Традиционный античный миф тоже может стать перевертышем для воплощения художественных идей современных авторов. «Превращаясь в антимиф, [миф] становится выражением социального отчуждения и одиночества индивида» [3]. Работа Луиз Буржуа «Мама» («Паук», бронза, 1999) может быть рассмотрена как визуализация подобного превращения на основе антимифа. По сути, в образе Паука, предложенного автором в этой композиции, узнается героиня античного мифа об Арахне. Сама Луиз комментировала ее так: «Это — ода моей матери. Она была моим лучшим другом. Подобно паукам она ткала. У моих родных было собственное дело: они занимались реставрацией гобеленов, и мать руководила мастерской. Как и пауки, моя мать была умна. Пауки дружелюбны и едят комаров. Мы знаем, что комары переносят болезни, за это их не любят. То есть, пауки полезны, они нас защищают. Такой была и моя мать» [6]. Обращение к антимифу изначально предполагает разрушение традиционной поэтики, что и происходит в данном скульптурном проекте. В классической версии, при всех различиях интерпретаций сюжета о состязании Арахны с Афиной, Арахна всегда изображалась в виде молодой женщины, но Буржуа представляет свою героиню после превращения в паука буквально (рис. 4). При этом скульптор, поскольку Паук мыслился как центральный образ оды, ис-

пользует ассоциативный принцип построения композиции: тело Паука, возвышающееся на девять метров в высоту, обнимает громадное пространство, раскрывается, как купол, над входящими в это пространство зрителями — и это уподобляет его храму. Пластическое решение, предложенное Л. Буржуа, в силу масштаба, как и предполагает природа мифа, перерастает границы личной истории отношения автора к матери. При этом следует отметить, что утрата «человеческого» в героине мифа об Арахне обретает иные символистические интенции не только в проекте Л. Буржуа. Отзвуки образа Паука как воплощения творческой личности, каковой виделась скульптору мать, можно найти, например, в работе «Удовольствие от текста» Р. Барта, в которой Пауку отводится позиция анонимного Автора, порождающего ткань текста. «Говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей: заблудившись в этой ткани (в этой текстуре) субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были неравнодушны к неологизмам, то могли бы делить теорию текста как гифологию (“гифос” означает “ткань” и “паутина”)». [2, с. 515]. Как видим, Л. Буржуа удалось не только передать свое отношение к матери, но и визуализировать процесс разрушения традиционной мифопоэтики, при котором отдельная мифологема перерастает границы мифа и становится почти «термином».

Антимиф достаточно активно проявляется и в скульптурных проектах, посвященных фантомам массовой культуры. В качестве примера можно вспомнить грандиозный проект Дэмиена Хёрста «Сокровища крушения “Невероятного”» (Treasures from the Wreck of the Unbelievable), который включает в себя 189 работ. По замыслу Хёрста, выставочное пространство — это воображаемый музей, в котором представлены экспонаты, обнаруженные на затонувшем около двух тысяч лет назад корабле «Невероятный» (Apistos). Корабль оказался на морском дне вместе с сокровищами, собранными неким освобожденным рабом Амотаном II Сифом. В «музее», сотворенном Хёрстом, перед изумленными зрителями предстали «бронзовый Микки-маус, поросший кораллами, нефритовая голова Медузы Горгоны, египетские статуи, греческие доспехи, китайские колокола, боги и герои…» [8]. Хёрст стал автором художественной мистификации с активным обращением к мифологическому материалу, с прагматичным использованием хорошо извест-

ных мифологических образов и устойчивых иконографических схем, а также элементов, характерных для массовой культуры, представители которой падки на сенсации.



Рис. 5. Демиен Хёрст. Аполлон Сминфей. Стопа. Из проекта «Сокровища крушения “Невероятного”» Известняк. 2012

Среди «экспонатов», которые Хёрст предложил публике, можно увидеть фрагменты крупномасштабного скульптурного изображения Аполлона Сминфея, в частности, его ступню в сандалии с имитацией естественных утрат (сколы на пальцах, на ремнях сандалии) (рис. 5). «Фрагмент», созданный Хёрстом, напоминает реальные экспонаты, раскрытые в процессе археологических раскопок, например, ступню императора Константина из Капитолийских музеев. Масштаб «фрагмента» не случаен. Так, Страбон пишет о колоссальной статуе работы Скопаса, которая была выполнена для храма Аполлона Сминфея в Троаде [7]. Но Хёрст играет с образом по законам антимифа, напоминая об эпитете Аполлона — Сминфей («Мышиный») — и в эту как бы «классическую», фрагментарно решенную композицию включает изображение мыши, которая взобралась на стопу бога-олимпийца, в то время как у Скопаса, по описанию, изображение мыши было ниже стопы Аполлона.

Другой «экспонат» — «Голова Медузы», блистающая золотом, вполне традиционно вместо волос пугает зрителя сплетенными в клубок змеями с широко раскрытыми пастями. Идеально «сохранившие», тела змей испещрены тщательно проработанной чешуей. Как и подобает объектам, найденным археологами, «Голова Медузы» Хёрста отмечена «утратами»: частично отсутствует правая щека Медузы, некоторые из змей вместо голов имеют зияющие отверстия. Не менее впечатляюще выглядит тело трехглавого «Цербера», которое почти полностью покрыто многочисленными наростами, «оставленными» морскими обитателями. Также экзотично представлен «Протей» — типичный иконографический вариант однофигурной композиции, характерной для классической античной скульптуры, но герой этой композиции нахо-

дится в процессе трансформации. Склонность данного мифологического персонажа к метаморфозам передана буквально: кожа на правой части тела неестественно сморщивается, готовая стать чем-то иным, а левая половина фигуры уже поглощена коралловым покрывалом.

Неоднократно Хёрст обращается к теме красоты, которую в античной традиции воплощала Венера. Одну из своих композиций такого рода Хёрст назвал «Обнаженная из Древней Греции» (2013, бронза). Торс идеальных пропорций, одновременно напоминающий рабочий манекен портного, практически полностью покрыт проросшими водорослями, ракушками, кораллами. Стремясь передать красоту подводной жизни, скульптор активно использует цвет: синий, красный, желтый. Но тем самым он заставляет задуматься о роли цвета в скульптуре античности: «Мы думаем о классических скульптурах, римских и греческих, как о чистых формах белого мрамора. Большинство людей не знают, что эти статуи были цветными. Парфенон был многоцветным» [8].

По сути, проект «Сокровища крушения “Невероятного”» создан на основе гламурно-развлекательной версии антимифа. Своим замыслом Д. Хёрст попытался снять флер поверхностной идеализации представлений массовой культуры XX века о прекрасном мире античных богов — представлений, которые, как считает художник, покрыты банальными клише, примерно так же, как его скульптура из «собрания сокровищ подводного корабля» покрыта ракушками и водорослями. Ироничный проект Д. Хёрста полностью принадлежит пространству антимифа, так как порожден не античной мифологией, но поверхностными играми с ней массовой культуры Нового времени. «Мы неверно истолковываем реликвии прошлого и создаем мир, которого на самом деле не существует. Затем появляется кто-то вроде Хёрста и говорит: “Эй, давайте по-настоящему исказим это”. На более глубоком уровне он комментирует, как мы фетишизируем в нашем сознании разрозненные реликвии прошлого. Мы берем реликвии, которые уцелели случайно или которые были отобраны кураторами культуры, и создаем идею, основанную на ограниченной и ошибочной коллекции артефактов» [8].

В целом, рассматривая специфику мифопоэтической модели, сформировавшейся на материале антимифа и ставшей основой некоторых скульптурных проектов рубежа XX–XXI веков, можно сделать вывод о том, что в ней общие образно-смысловые структуры традиционного мифа и неомифа, рожденного уже в контексте социокультурной ситуа-

ции XX века, сохраняются, но происходит их опрощение и «снижение». Так, в рассмотренных примерах основные мифологемы, ранее представленные в серьезном или даже сакральном варианте классического искусства, прочитываются, большей частью, через гротеск и иронию.

Список литературы:

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. — 616 с.

2. Группа Raqs Media. «Парк коронации». Венеция, 2015. Фотоархив автора статьи.

3. *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век. — URL: https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm (дата обращения: 03.04.2021).

4. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. «Мифологический» роман XX века. Вводные замечания. — URL: https://culture.wikireading.ru/52000 (дата обращения: 19.03.2021).

5. «Смена декораций» — проект Гриши Брускина для 57-й Венецианской биеннале // Журнал «Государственный Эрмитаж». — 2017. — № 24. — URL: http://hermitage-magaz ine.ru/articles/smena-dekoraciy-proekt-grishi-bruskina-dlya-57-y-venecianskoy-biennale/#_ftnref1 (дата обращения: 17.08.2021).

6. *Трудлер М.* Маман Луизы Буржуа (Louise Bourgeois). — URL: http://www.mariatrudler.com/?p=6688 (дата обращения: 15.08.2021).

7. *Corso A.* The Statue of Apollo Smintheus by Scopas and the Monumental Policy of the Satrap Artabazos. — URL: http://actual-art.org/files/sb/09/Corso.pdf (дата обращения: 06.09.2021).

8. *Firestone R.* Archaeology of Perverse: Damien Hirst at Punta della Dogana. — URL:https://thearchitectstake.com/editorials/archaeology-of-the-perverse-damien-hirst-at-punta-della-dogana/ (дата обращения: 15.08.2021).