Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Московский архитектурный институт (государственная академия)»

На правах рукописи

Романова Елена Олеговна

ОБРАЗЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ПЛАСТИКЕ З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Ю.Е. Ревзина

Москва – 2026

Оглавление

Введение……4

Глава 1. Познание истории через монументальную пластику как творческий метод художника и отражение им чувства времени……...17

Глава 2. Тема исторической памяти в символических монументах З.К. Церетели……..…30

2.1. Мемориальный ансамбль «История Грузии»……31

2.2. Монумент, посвященный окончанию холодной войны в 1989 году; парные памятники в Москве и Тбилиси, посвященные 200-летию Договора о дружбе между двумя странами…….....43

2.3. Парный проект, посвященный 500-летию открытия Нового Света……51

2.4. Монументальные композиции в память о погибших 1 сентября в Беслане и 11 сентября в Нью-Йорке…… ...59

Глава 3. Мемориальный комплекс на Поклонной горе……65

Глава 4. Скульптурные произведения З.К. Церетели и образы современной эпохи……91

4.1. История Российской государственности в портретах ее деятелей……93

4.2. Образы святых как повествование о нравственных ценностях…… 102

4.3. Галерея «Мои современники» …… …109

Глава 5. «Вечные темы» в монументальном творчестве З.К. Церетели: общая память скульптора и зрителя…….....121

Глава 6. «Парк скульптур» и формирование культурно-исторической памяти современника…….140

Заключение……148

Библиография…….……..159

Приложение……...182

Введение

Диссертация посвящена исследованию проблемы исторической памяти в монументальной скульптуре, рассмотренной на примере творчества одного из крупнейших современных мастеров изобразительного искусства России – Зураба Константиновича Церетели (1934–2025).

Актуальность исследования определена той ролью, значимостью и масштабом, которую приобрела категория памяти в европейской и русской культуре XX – начала XXI века. Одновременно трагические и героические события XX столетия неизмеримо возвысили значение монументального искусства. Хотя еще со времен глубокой древности в стремлении сохранить память о наиболее значимых событиях и явлениях человек отдавал предпочтение монументу как выражению наиболее важных идей, предназначенных и для настоящего, и для будущего.

В России в наши дни проблема сохранения исторической памяти стоит очень остро. С одной стороны, историческая память российского общества, которая составляет неотъемлемую часть культурной памяти нации, подверглась серьезной деформации в XX веке. С другой стороны, историческая память российского современника оказалась под натиском стремительных событийных и многообразных информационных потоков сегодняшнего дня. Так что не

удивительно, что ученые отмечают, что в современном гуманитарном знании тема исторической памяти стала одной из самых востребованных (Философское осмысление темы исторической памяти в искусстве [Электронный ресурс]. Сыктывкар, 2022. 1 электрон, опт. диск (CD-ROM)).

Актуальность проблемы сохранения исторической памяти монументальными формами искусства отмечена повышенным интересом научного сообщества к историческому документу, что, в свою очередь, влечет к историческому документу и художников.

В последние 30 лет в России резко вырос интерес к воссозданию образов тех, кто на определенном этапе был увековечен в стране, в том числе и в форме монументального искусства, но впоследствии подвергнут поруганию и забвению, а памятники им были уничтожены. Речь идет о правителях прошлых эпох, памятники которым доминировали в дореволюционной России, о государственных и церковных деятелях того периода; о некоторых полководцах, как например генерал Скобелев, памятник которому в Москве был снесен в первые послереволюционные годы (в 2014 году новый памятник генералу Скобелеву, созданный скульптором А. Рукавишниковым, был установлен в московском парке Никулино), о святых Русской Православной Церкви.

Другая примета времени, характерная для отечественной монументальной пластики, – создание и установка памятников представителям русской интеллигенции – опальным деятелям культуры, искусства и науки, лучшим представителям русского зарубежья, чьи имена замалчивались в советские годы, чья деятельность искажалась официальной пропагандой. В последние годы в России появились памятники И. Бунину, М. Цветаевой, Н. Гумилеву, А. Ахматовой, А. Блоку, В. Шухову, И. Шмелёву, О. Мандельштаму, И. Бродскому и многим другим.

З.К. Церетели – один из тех современных скульпторов, в число важнейших черт творческого метода которого входит принцип приобщения к истории через монументальное искусство. Диссертация рассматривает тему исторической памяти, сохраняемую формами монументального искусства, на примере творчества данного мастера. Анализируется его художественная практика, которая утверждает зрителя в ощущении континуальности истории, ее единства и преемственности, а также объединяет людей в конкретной исторической реальности, расширяет их исторический и культурный кругозор.

Степень научной разработанности проблемы. К проблеме исторической памяти обращаются специалисты разного профиля – историки и теоретики искусства, культурологи, философы, социологи, историки. Показательна в этом отношении состоявшаяся в 2011 году в Москве в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств Международная научно-практическая конференция «Произведение искусства как документ эпохи». Ее материалы способствовали осмыслению отношений искусства и действительности, а широкий спектр исследовательских задач – выявлению многосторонних подходов к раскрытию и толкованию природы художественного высказывания. Изданный по материалам конференции сборник (Произведение искусства как документ эпохи. Сб. ст. В 2 ч. Ч. 2. М.: Букс Март, 2014. 432 с.), по сути, определил интерпретационные стратегии современного искусствознания и помог диссертанту приобщиться к ним. Так, Н. Геташвили в своей статье рассматривала всеобщую историю искусства как документ эпохи, указывая на изменение в оценке того или иного художественного произведения в зависимости от исторического времени (Произведение искусства как документ эпохи. Ч. I. С. 25). С. Ванеян в исследовании «Произведение искусства – от монумента к мнемотопу» изучал свойства монументальности, придав этой категории искусства значение универсума и введя, таким образом, критерии для его оценки: «Быть монументальным – иметь значение для общества, государства, нации и, подобно

этим феноменам, быть способным оказывать всеобъемлющее воздействие на отдельного человека». И далее: «Произведение искусства становится монументом, если через него совершается “священное воспоминание”, преодоление границ временного и исторического, преходящего и случайного, когда человеческий дух достигает пределов вечного» (Произведение искусства как документ эпохи. Ч. I. С. 34).

Монументальное искусство З.К. Церетели многократно становилось предметом пристального внимания лидеров отечественного искусствознания – академиков О.А. и Д.О. Швидковских, А.К. Якимовича, М.А. Чегодаевой, В.В. Ванслова, А.А. Золотова и других в научных статьях и выступлениях. При этом О.А. Швидковский стал первым, кто монографически охватил творчество З.К. Церетели. Тем не менее, монографии, раскрывающей тему сохранения исторической памяти через искусство на примере монументальной пластики З.К. Церетели, нет.

Среди исследователей, наиболее последовательно занимавшихся вопросом отражения исторической памяти нации в монументальном искусстве, – В.П. Толстой, в частности его фундаментальный труд «Монументальное искусство СССР» (Монументальное искусство СССР: [Альбом / Авт.-сост. В.П. Толстой]. М., 1978. 380 с.). В нем ученый комплексно представил различные виды изобразительного искусства, участвующие в формировании облика городской среды, общественных и мемориальных сооружений, систематизировал огромное количество произведений монументального искусства различных жанров, национальных школ и стилевых направлений. В.П. Толстой продолжал работу в этой области до своих последних дней жизни в 2016 году.

Серьезную теоретическую базу дали диссертанту работы искусствоведов 1950-х – 1970-х годов, чьи широкие обобщения и выводы по обозначенной проблематике актуальны и сегодня. Это фундаментальные исследования В.Е.

Лебедевой (Лебедева В.Е. Советское монументальное искусство 60-х годов. М., 1973. 234 с.), С.С. Валериус (Валериус С.С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции. М., 1970. 419 с.; Валериус С.С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции. М., 1973. 419 с.), А.Г. Ромма (Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953. 205, [2] с., ил.), М.Г. Кругловой (Круглова М.Г. Монументы в архитектуре городов. М., 1952. 123 с., ил.), В.М. Рогачевского (Рогачевский В.М. О монументальной скульптуре. М., 1962. 40 с.) и др. Более поздняя монография Т.Г. Малининой «Тема памяти в архитектуре военных лет» (Малинина Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет. М., 1991. 215 с. + ил.) раскрыла пласт масштабных исследований в заявленной области в военные и послевоенные годы, которые увенчались серией научных трудов по истории мемориальной архитектуры и монументальной скульптуры под редакцией А.Г. Габричевского.

Эта коллективная монография «Мемориальная архитектура», созданная еще в годы войны, увидела свет только в 2011 году благодаря неустанным трудам в этом направлении Т.Г. Малининой, опубликовавшей ее в сборнике «Память и время» (Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны. 1941–1945 гг. М.: Галарт, 2011. 456 с.) и снабдившей подробными комментариями. Видный теоретик и историк искусства А.Г. Габричевский в своем «Введении» к монографии, проследив весь путь существования мемориальных памятников (в самом широком смысле этого слова) в истории человечества, делал вывод: «Монументальность и мемориальность – это суть синонимы… <…> Можно сказать, что по содержанию своему каждая мемориальная архитектура есть всегда размышление о судьбах человека. Если проследить всю ее историю, то всегда в ней отражаются взгляды эпохи и общества на судьбы человека, на место человека в мире и обществе. Это, в конце концов, и является главной темой и содержанием мемориальной архитектуры» (Память и время. С. 305, 307). Для диссертанта эти

слова, по сути, стали отправной точкой в разработке темы исторической памяти в монументальном искусстве.

Неоценимую помощь диссертанту оказали фундаментальные монографии, посвященные скульптуре, ведущих историков искусства конца XX – начала XXI веков, среди которых И.В. Рязанцев, В.М. Полевой, Ю.Р. Савельев, К.Г. Сокол, О.В. Калугина; но прежде них – литературное наследие выдающихся представителей отечественной монументальной пластики минувшего столетия – В.И. Мухиной, И.Д. Шадра, А.Т. Матвеева, С.Т. Конёнкова, С.Д. Меркурова, М.К. Аникушина, представивших в литературном жанре собственное видение не только творческого процесса создания скульптуры, в том числе монументальной, но и ее место и значение в жизни общества, прежде всего в сохранении коллективной памяти.

Несмотря на то, что лидерство в области, связанной с коллективной памятью общества, принадлежит исследователям Западной Европы и США, в России, начиная с 2000-х, проводятся научные конференции, выпускаются сборники научных работ и фундаментальные исследования на эту тему, защищаются диссертации. Особенно хочется выделить два сборника научных трудов – «Культура памяти» (М.: Древлехранилище, 2003. 276 с.) и «Искусство как сфера культурно-исторической памяти» (М.: РГГУ, 2008. 394, [1] с.: ил.), раскрывшие диссертанту состояние современных исследований в области культурной и исторической памяти. Большую поддержку в раскрытии сути проблемы оказали монография А.В. Святославского «История России в зеркале памяти» (М.: Древлехранилище, 2013. 592 с.) и материалы кандидатской и докторской диссертаций того же автора – «Памятник в исторической коммуникации: На материале мемориальных сооружений и памятных установлений Москвы второй половины XIX – начала XX века» (автореф. дис … канд. историч. наук: 24.00.03. М., 1997. 23 с.) и «Среда обитания как среда памяти: К истории отечественной мемориальной культуры» (дис … доктора культурологии: 24.00.01. М., 2011. 506

с.) соответственно, – показавшие, как культура увековечения активно способствует формированию единого пространства культурной памяти общества, в том числе исторической, и давшие широкий обзор специальной литературы по рассматриваемой тематике.

Нельзя не отметить и исследования в области культурно-исторической памяти самых последних лет, которые проводятся учеными в образовательных институциях, в частности в Волгоградском, Челябинском, Сыктывкарском государственных университетах, в РГГУ, в Московском институте культуры. Тема исторической памяти разрабатывается на научных конференциях в разных регионах нашей страны, как, например, в Ульяновске, где в 2016 году состоялась Всероссийская научно-практическая конференция IX Сытинские чтения на тему: «Историческая память: проблемы осознания и ретрансляции» (Ульяновск, 2017. 544 с., ил.). Особенно важно, что материалы этих исследований публикуются в коллективных монографиях (указаны в библиографическом списке), что позволило диссертанту проследить отношение к заявленной теме среди научного сообщества на протяжении последних 25 лет и убедиться в актуальности выбранной темы для собственного исследования.

Внимания заслуживает и тот факт, что тема исторической памяти, ее осмысление и сохранение средствами искусства не оставляет равнодушными молодежь. Ярким свидетельством тому служит сборник студенческих эссе «Философское осмысление темы исторической памяти в искусстве», подготовленный по материалам круглого стола Всероссийского Фестиваля науки – 2020 в Республике Коми (Сыктывкар, 2022. 1 опт. компакт-диск (CD-ROM)).

Объект исследования – искусство скульптуры как художественная форма и способ сохранения исторической памяти в творчестве З.К. Церетели.

Предмет исследования – монументальная и станковая скульптура З.К. Церетели, отражающая тему исторической памяти.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является анализ творчества З.К. Церетели и его произведений, связанных с темой исторической памяти.

В рамках этой цели решаются задачи:

– определить понятие «историческая память» применительно к скульптуре рубежа XX–XXI веков;

– проанализировать взгляды З.К. Церетели на проблему истории и исторической памяти в изобразительном искусстве;

– охарактеризовать творчество З.К. Церетели и выявить в искусстве скульптора произведения, связанные с темой исторической памяти;

– исследовать и классифицировать монументальные произведения З.К. Церетели, связанные с темой исторической памяти, проанализировать их художественные особенности;

– выявить и проанализировать станковые произведения скульптуры З.К. Церетели на историческую тему;

– исследовать пластические методы З.К. Церетели, применяемые при создании произведений на историческую тему;

– изучить роль символов в пластическом искусстве З.К. Церетели;

– проанализировать зрительское восприятие произведений З.К. Церетели на тему исторической памяти;

– рассмотреть монументальную скульптуру З.К. Церетели на тему исторической памяти в контексте мировой монументальной скульптуры.

Источниками исследования являются *художественные*, *документальные* и *литературные* материалы. Первую группу составляют скульптурные

произведения З.К. Церетели и других авторов, установленные в городской среде России, а также произведения Церетели, установленные в других странах – Грузии, США, Франции, Испании, и из музейных собраний Москвы и Тбилиси. Вторую группу представляют документальные материалы из архива Российской академии художеств, личного архива З.К. Церетели, а также интервью скульптора диссертанту. Третью группу составляют искусствоведческие, исторические, философские и культурологические литературные источники, научные труды, посвященные теме сохранения исторической памяти в искусстве, научные исследования по теории и истории скульптуры и монументальной пластики, а также публикации о творчестве З.К. Церетели и литературное наследие ведущих скульпторов XX века.

Методологическая основа исследования определяется *принципом комплексного подхода* к заявленной в диссертации теме. Проблематика, цель и задачи диссертации обусловили методологию исследования, а принцип комплексного подхода – *методы исследования*: историко-проблемный, эмпирический, персонологический, иконографический, методы сравнительного и художественно-стилистического анализа, а также междисциплинарный.

Историко-проблемный метод позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников. *Иконографический* дал возможность определить содержание рассматриваемых произведений монументальной пластики. *Сравнительно-аналитический метод* позволил проследить эволюцию искусства скульптуры З.К. Церетели сквозь призму сохранения исторической памяти и выявить характерные признаки авторской манеры скульптора. *Метод художественно-стилистического анализа* применен с целью детального изучения анализируемых произведений, выявления в них определенных тенденций, а также истоков их художественных решений. *Междисциплинарный метод* обусловлен необходимостью при проведении

искусствоведческого исследования учитывать исторический и культурологический контексты.

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Суть творческого метода скульптора З.К. Церетели состоит в утверждении и развитии в монументальной пластике канона принадлежности к мировой культуре, понимаемого мастером как сохранение исторической памяти;
2. Подобная трактовка темы исторической памяти востребована современностью, в которой роль искусства, в первую очередь монументального, как художественной формы исторической памяти, особенно актуальна;
3. З.К. Церетели работает в соответствии с основными направлениями в развитии мемориальной скульптуры в России Новейшего времени, а именно: возвращение памяти – основное направление в развитии современной отечественной мемориальной пластики, ее дальнейшее развитие связано с увековечиванием памяти о выдающихся современниках, что во многом обусловлено поиском нравственного идеала в обществе;
4. Историзм художественного мышления, который теснейшим образом переплетен с глубоким и острым ощущением сегодняшнего дня, – отличительная черта творческого метода скульптора З.К. Церетели;
5. Важной особенностью творчества З.К. Церетели выступает тот факт, что историческое чувство скульптора слагается не только из его знания, но и из причастности к самой эпохе, в частности ко времени 1960-х годов, к его искусству и культуре, что обеспечивает достоверность ретрансляции образа исторической эпохи зрителю;
6. Пример творчества современного художника-монументалиста свидетельствует, что через художественную форму монументального

искусства возможно сохранение и возвращение исторической памяти общества.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

– в работе рассматриваются и обобщаются монументальные произведения З.К. Церетели с точки зрения формы сохранения исторической памяти;

– исследован и проанализирован творческий метод З.К. Церетели, заключающийся в утверждении и развитии в монументальной пластике принадлежности к мировой культуре, понимаемый скульптором как сохранение исторической памяти;

– сделана попытка классификации монументальных произведений З.К. Церетели на тему исторической памяти с точки зрения их художественной формы.

Теоретическая значимость диссертации: впервые написана монография, раскрывающая тему сохранения исторической памяти через искусство на примере монументальной пластики современного скульптора З.К. Церетели.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в научной деятельности, а также в работе экскурсоводов, при организации выставок, при составлении каталогов, альбомов, подготовке монографий и научных статей; в образовательном процессе в курсе по современной отечественной скульптуре, для разработки лекционных курсов и образовательных программ.

Достоверность результатов исследования обеспечивает разносторонность выявленных и проработанных источников, включающих монографии, сборники материалов научных конференций, альбомы и каталоги. Обоснованность выводов подкреплена тщательной работой с предметом исследования, методологической целостностью исследования в соответствии с современными методами

искусствоведческого анализа, последовательностью авторского подхода к материалу, широкими обобщениями в осмыслении заявленной темы.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования нашли отражение в 22 научных статьях, в том числе в семи сборниках из Перечня рецензируемых научных журналов ВАК, в монографии, а также в трех докладах: «Музей-мастерская Зураба Церетели – музей XXI века» (науч.-практ. конф. «Современный музей и частное коллекционирование: Пути развития», 13 сентября 2016, ГК «Вятское», Ярославская обл.); «Библия Новейшего времени Зураба Церетели» (межд. науч. конф. «Пути развития православного церковного искусства сегодня: Польша (Белосток) и Россия. Региональное своеобразие при единстве художественных задач», 22–23 мая 2019 г., РАХ); «Монументальные произведения З.К. Церетели для здания посольства СССР в Бразилии: синтез искусств или оформление пространства?» (межд. науч.-практ. конф. XXXII Алпатовские чтения «Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и XXI веке», 25–26 ноября 2021 г., РАХ). Отдельные материалы, обобщения и выводы диссертации были апробированы автором при подготовке методических материалов для Музея-мастерской З.К. Церетели в Москве (филиал Московского музея современного искусства).

Структура и объем исследования. Диссертация состоит из одного тома объемом 230 страниц и включает Введение, шесть глав, две из которых подразделяются на параграфы, Заключение (характеризующее результаты проведенного исследования и основные выводы), список литературы и источников, а также приложение, содержащее список иллюстраций, иллюстрации и подписи к ним. В главах рассматривается познание истории через монументальную пластику как творческий метод современного скульптора и как отражение запроса времени, выражение темы исторической памяти в символических и портретных памятниках и монументах, отражение событий современной истории в монументальной пластике З.К. Церетели, создание галереи

образов выдающихся представителей русской культуры XX столетия. Каждая из глав вполне автономна, рассматривает заявленное содержание в определенном ракурсе, однако именно тема исторической памяти связывает их в единое целое. В используемых автором научных исследованиях тема памяти рассматривалась с разных сторон – с точки зрения исторической, культурологической, культурной антропологии, военной. В данном исследовании тема памяти рассматривается с точки зрения монументального творчества в русле научного интереса к проблеме.

Глава 1.

Познание истории через монументальную пластику как творческий метод художника и отражение им чувства времени

Тема важности монументального искусства для сохранения исторической памяти человечества исследовалась многими учеными. Среди них – А.Г. Габричевский, который объяснял свойство «мемориальности» в зодчестве и монументальной скульптуре тем, что «из всех видов художественной деятельности эти два искусства издревле наиболее тесно связаны с памятью, этим могучим рычагом работы общественного и индивидуального сознания, который, связуя настоящее с прошлым, служит залогом движения вперед» (Цит. по: Память и время. С. 33). В.П. Толстой указывал на то, что монументальные виды искусства «по своей сути предназначены сохранять память о том, что в силу закона природы должно неизбежно кануть в Небытие: ведь бег времени необратим и однонаправлен – от прошлого к будущему» (Толстой В.П. Река времен. М.: Пинакотека, 2004. С. 49). Е.Н. Чернявская определила важность мемориального искусства для общества следующим образом: «Способность мемориального объекта вызвать воспоминания и гамму таких чувств, как гордость, патриотизм, сопричастность к истории, классовая и групповая солидарность, придают мемориальной функции ярко выраженный социальный характер» (Чернявская Е.Н.

Мемориальная функция памятников культуры // Культура памяти. М., 2003. С. 43). Е.И. Красильникова же по сути дала определение понятию «увековечение» («коммеморация») и его значению для исторической памяти общества: «Историческая память общества выражается в коммеморациях – сознательных социальных актах передачи нравственно, эстетически, мировоззренчески или технологически значимой информации (или актуализации ее) путем увековечения определенных лиц и событий, т.е. введения образов прошлого в пласт современной культуры» (Красильникова Е.И. Памятные места и коммеморативные практики в городах Западной Сибири: конец 1919 – середина 1941 г.: автореф. дис … доктора историч. наук: 07.00.02. Омск, 2002. С. 6).

Говоря о свойстве монументальных произведений искусства сохранять историческую память применительно к творчеству З.К. Церетели, следует обратить внимание на характерную особенность. С одной стороны, скульптор откликался на важнейшие события современности, сохранял в скульптурной пластике образы выдающихся современников своей эпохи, одновременно вел повествование об исторических событиях прошлого, знаменитых личностях ушедших эпох, их деяниях и свершениях. С другой стороны, мастер активно включал в свой диалог с современностью мотивы непреходящих ценностей – античности, фольклора, библейских сюжетов. Кстати, в российской традиции «именно в библейском контексте обнаруживается наиболее существенная часть мемориальной культуры как сферы передачи и актуализации нравственно значимой информации» (Святославский А.В. Памятник в России // Культура памяти. М.: «Древлехранилище», 2003. С. 53). Все названные категории – это реально действующая художественная практика скульптора, поскольку принадлежность к мировой культуре и означает для Церетели сохранение исторической памяти, о чем он непрестанно заявлял не только в своих монументальных произведениях, но и станковых во всех видах и техниках, в которых работал, – живописи, графике, скульптуре, мозаике, эмали. Приобщение к

историческим событиям и личностям через искусство, раскрытие их значимости средствами искусства составляло суть творческого метода художника и в то же время являлось одной из основ его жизненного кредо.

Историческая память человека не только связана с воспоминанием о каких-либо событиях и людях. Историческая память действует в человеке на подсознательном уровне, интуитивно, по сути, представляя собой совокупность знаний индивидуума в области истории и культуры и, таким образом, формируя его собственную, личную кладовую памяти об истории человечества и отечества – один из кирпичиков того, что называется коллективной памятью общества, которая, в свою очередь, определяет культурную идентичность нации. Е.В. Золотухина-Аболина так определяет значение культурно-исторической памяти для современности: «Культурная память – это актуально действующий момент человеческого сознания, это образы прошлого, которые циркулируют в массах и бередят воображение ныне живущих, это эмоциональное и мыслительное достояние, которое способно мотивировать сегодняшние действия и поступки» (Золотухина-Аболина, Е.В. Культурная память: изменение форм сохранения // Сб. ст. М.: МГИК, 2018. С. 44).

И здесь монументальному искусству принадлежит исключительная роль (оговоримся, что рассматривается тождественность понятий «памятник» и «монумент») – оно «пробуждает память и активизирует его содержание – знание прошлого», пишет С.С. Ванеян и продолжает: «Монумент воздействует на сознание человека посредством вполне определенного “сакрально-эстетического акта”» (Ванеян С. Произведение искусства – от монумента к мнемотопу. С. 34). Рассматривая результат такого воздействия на человека, историк искусства указывает на значение памятника в жизни социума: «Понятие монумента предполагает не только коллективную память, т.е. обращенность в прошлое, но и актуальное социальное значение – важность для данного времени и данного общества. Фактически, монумент, объединяя прошлое и настоящее, объединяет

историю и идеологию» (Ванеян С. Произведение искусства – от монумента к мнемотопу. С. 36).

Однако Сергей Тимофеевич Конёнков ранее расширил рамки видения памятника и был уверен, что «этот вид искусства (монументальный. – *Е.Р.*) по своей природе обращен и к прошлому, и к настоящему, и к будущему» (Конёнков С.Т. Мой век. М.: Политиздат, 1988. С. 223). Иначе говоря, монументальное искусство ориентировано на вечность. Подобно летописцам, памятники каждой новой эпохи из поколения в поколение ведут пластическую летопись событий, связывая все времена в единое неразрывное целое. В итоге памятник прошлого захватывает в орбиту своего влияния представителей совсем другого этапа исторического развития. В.И. Мухина не раз говорила, что до будущих поколений наша современная жизнь «дойдет … прежде всего в произведениях искусства» (Мухина В.И. Литературно-критическое наследие. Том 1. М.: Искусство, 1960. С. 31). Каждый монумент – «это своего рода лицо эпохи, которым она обращена из прошлого в будущее» (Святославский А.В. Среда обитания как среда памяти: к истории отечественной мемориальной культуры… М., 2011. С. 24). При этом произведение искусства в каком-то смысле продолжает создаваться уже после прекращения работы художника до его полного восприятия очередным, даже через поколения, зрителем. Как писал Д.С. Лихачев, «произведение искусства всегда в известной мере не завершено. Незавершенность пробуждает активность познающего через искусство. Произведение искусства не завершено потому, что сам *процесс* познания составляет одно из важнейших свойств искусства – быть постоянно в движении, существовать в живом восприятии познающего. Живое участие познающего делает искусство, произведение искусства постоянно меняющимся в зависимости от воспринимающего и условий, в которых это восприятие осуществляется» (Лихачев Д.С. Наука и искусство. СПб., 1996. С. 10).

В XX веке, проникнутом героизмом и трагедиями невиданного ранее масштаба, монументальное искусство стало сферой сохранения исторической памяти. Эта черта явилась характерной особенностью искусства всех европейских стран, в том числе и России. При этом на рубеже XX–XXI веков в России ярко проявилось усиление интереса к историческим событиям, фактам, деятелям и героям, которые ранее были недоступны для исследователей во всей полноте. Это и череда дореволюционных правителей России разных эпох, особенно последние представители династии Романовых, и государственные деятели, как например, П.А. Столыпин, святые Русской Православной Церкви, события и участники Гражданской войны, представители «белого» движения, события, связанные с Первой мировой, опальные в советские годы представители интеллигенции… В данном случае роль монументального искусства по возвращению памяти нации оказалась бесценной. По определению современного исследователя, «общественный памятник, как высоко контактное произведение, размещенное в открытом публичном пространстве, обладает расширенной коммуникацией, насыщая окружающую среду смыслами» (Долженкова Т.И. Интерпретация современных идеологических концепций в нарративе скульптурных произведений (на примере творчества народного художника России В.М. Клыкова) // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. трудов. СПб., 2023. С. 499).

Обозначенная тенденция нашла отражение в монументальном творчестве отечественных скульпторов, которое актуализировало обращение не только к конкретным фактам, личностям и историческим событиям, но и большим историческим эпохам в стремлении постичь их значение и смысл в масштабе всего исторического процесса. Приведем лишь некоторые примеры монументальных произведений, возникших только в Москве на волне пристального интереса к истории со стороны скульпторов в последние годы: памятник императору Александру II (скул. А. Рукавишников, арх. И. Воскресенский, 2005), памятник И. Бунину (скул. А. Бурганов, 2007), памятник

М. Цветаевой (скул. Н. Матвеева, арх. С. Бурицкий, А. Дубовский, 2007), памятник героям Первой мировой войны на Поклонной горе (скул. А. Ковальчук, П. Любимов, В. Юсупов, арх. М. Корси, С. Шлёнкина, 2014), памятник П.А. Столыпину (группа скульпторов под руководством А. Плохоцкого, 2012), памятники Патриарху Гермогену, императору Александру I и Владимиру Великому (скул. С. Щербаков, арх. И. Воскресенский, 2013, 2014 и 2016 соответственно), монументальная композиция «Стена скорби», посвященная жертвам политических репрессий (скул. Г. Франгулян, арх. А. Франгулян, 2014–2017), Памятный знак «Мемориальный комплекс, посвященный городам Воинской славы» (коллектив авторов под руководством скул. С. Щербакова, арх. И. Воскресенский, 2016) и многие другие. Причем этот процесс затронул не только столицу, но все регионы России.

В такой ситуации свойственный З.К. Церетели историзм мышления естественным образом отозвался в его творческом методе. В многоаспектной категории исторической памяти скульптор исследует и глубоко чувствует каждую историческую эпоху. В его произведениях монументальной пластики зримо присутствует внутреннее чувство эпохи, в которую он погружается и открывает для себя. Отличительной особенностью его работ является одновременное присутствие в них драматических, возвышенных интонаций и в то же время праздничных. Эти два начала определили широкий эмоциональный и психологический диапазон монументальных и станковых произведений художника.

На рубеже 1960-х – 1970-х годов в отечественном искусстве происходит перелом, вызванный недолгой политической «оттепелью» в стране. Это отразилось и в монументальном искусстве. Для творца, обожженного событиями военных лет, выходит на первое место не просто историческая память, но стремление постичь историю в ее документальной правдивости, дойти до сути исторического события в его неприукрашенности. Параллельно на первый план выдвигается интерес к конкретному человеку, обращение к конкретной судьбе, к

личности. Обозначенные особенности отечественной монументальной пластики послужили базой для формирования творческих установок и устремлений З.К. Церетели.

Немаловажным фактом служит то, что сам мастер принадлежал к поколению шестидесятников. На знаменитой фотографии цвета советской интеллигенции в мастерской Бориса Мессерера, сделанной в 1979 году, присутствует и Зураб Церетели. Появившаяся впоследствии галерея скульптурных портретов «Мои современники», в частности Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, В. Высоцкого, В. Аксенова, Б. Окуджавы и многих других, свидетельствует о том, что историческое чувство художника слагалось не только из его знания, но и из причастности к самой эпохе, к ее искусству и культуре. Все это обеспечило достоверность ретрансляции образа исторической эпохи зрителю.

Если бы произведения монументального искусства никогда не становились жертвами войн, вандалов, политиков, природных катаклизмов, то сегодня человечество могло бы узнавать свою историю и культуру, просто прогуливаясь по улицам городов, и наверняка отличалось бы большей мудростью и терпимостью. Как пишет скульптор Г. Ястребенецкий, «по ним можно изучать историю страны и судить по прошествии многих лет более объективно о событиях прошлого времени» (Ястребенецкий Г. Не только о скульптуре. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2008. С. 19). Причину этого объясняет А.В. Святославский: «Чем дольше памятник существует во времени, тем больше у него возможностей обрасти дополнительными пластами мемориальной информации» (Святославский А.В. Среда обитания как среда памяти. С. 56).

Искусство воздействует не на одну какую-либо человеческую способность и силу, будь то эмоция или интеллект, а на человека в целом. Оно формирует, подчас безотчетно, неосознанно саму систему человеческих установок, действие которых проявится рано или поздно, порой неожиданно. Монументальное

искусство утверждает непреходящие нравственные ценности, и сохранение исторической памяти – одна из них. Авторы «Девяти тезисов о монументальности» провозгласили в 1949 году: «Монументы – человеческие ориентиры, которые люди создали как символы своих идеалов, целей, действий. Они предназначены пережить период, породивший их, и составить наследство для будущих поколений. Как таковые, они образуют связь между прошлым и будущим» (Giedion, S. Architecture You and Me: The Diary of a Development. London, 1958: [Электронный ресурс]. P. 48). Память – это залог жизненной силы нации, залог ее будущего. В древности, и, как выясняется, и в XXI веке, завоеватели сжигали книги и разрушали памятники для того, чтобы лишить порабощенный народ исторической памяти. Наиболее красноречивый пример самого недавнего времени – уничтожение культурного наследия в Сирии.

Вызывают восхищение страны, в которых вопреки революциям, сменам политических режимов сохранены монументы, создаваемые нациями на протяжении столетий, – в этом историческая мудрость их народов. Когда, например, в современной республике Португалия, распрощавшейся с королевской монархией еще в 1910 году, сегодня видишь памятники королям, установленные в XI, XIII, XV веках, с болью вспоминаешь нашу страну с гигантским количеством скульптур одного человека – Ленина. По образному выражению Д.О. Швидковского, «для этого типа исторической ментальности [как в Португалии, например] характерно установление активного диалога прошлого и современности, которые как бы освещают друг друга своими отблесками, заставляющими наследие ушедших эпох сверкать всеми гранями, благодаря непосредственной близости к нему людей, живущих в настоящем» (Швидковский Д. Современность и прошлое. М.: НИИ РАХ, 1994. С. 197–198). Помимо этого постоянство монументального элемента в предметно-пространственном окружении порождает у человека уважение к непреходящим ценностям как морального, нравственного свойства, так и исторического.

После 1991 года для России эта тема приобрела особую значимость – люди оказались в растерянности, не понимая, на что ориентироваться: на идеи, провозглашаемые памятниками только что завершившейся эпохи, или на новые веяния, отрицающие предыдущие. Возникла ситуация, в чем-то схожая с положением в стране после октябрьского переворота 1917 года, когда жителям огромной империи было предписано вдруг перестроиться в своих нравственных, этических и исторических оценках.

Большинство памятников, установленных в нашей стране за прошедшие 35 лет, связаны с историческими фигурами прошлого, словно восполняя пробелы, которые оставила в сознании людей предыдущая идеология. Особенно эта тенденция привлекала внимание в 1990-е годы, когда один за другим возникали памятники табуированным в СССР писателям, ученым, политическим деятелям более далекого прошлого, не устраивавшим прежнюю власть по идеологическим соображениям. Можно сказать, что возвращение памяти стало основным направлением в развитии современной отечественной мемориальной скульптуры. Скульптурная пластика как никогда стала востребованной временем. Важное место в ее развитии сегодня принадлежит сохранению памяти о наших знаменитых современниках, что во многом обусловлено поиском нравственного идеала в условиях существенной девальвации общественных ценностей. Об обозначенных тенденциях свидетельствуют портретные циклы, создаваемые ведущими российскими скульпторами – В.М. Клыковым, А.Н. Бургановым, Л.М. Барановым, А.А. Бичуковым, А.Н. Ковальчуком, А.И. Рукавишниковым, С.А. Щербаковым и многими другими.

«”Монументальное” означает нечто большее, чем только выражение определенных пространственно-пластических соотношений» (Толстой В. Искусство и общество. С. 31). Это «нечто большее» обозначил Д.О. Швидковский, рассказывая об идеологии формирования нового облика Парижа во времена президента генерала де Голля: «В своих представлениях де Голль вносит в

пространство города историю как цельную систему образов, как запечатленный в памятниках, будь то исторические здания, улицы и площади, на которых происходили важные события, или монументы великим людям, ход развития французской нации во всем ее блеске и драматизме. При этом он переживает историю как непрерывный процесс, где современность принципиально не отличается от прошлого и лишь занимает положенное ей место в одном ряду с эпохой Жанны д'Арк или временем Клемансо и Фоша. Воображение позволяет ему легко переноситься от одного периода к другому, сохраняя личный, очень близкий контакт с каждым из них. … Для нас важен принцип этого представления об истории, который утверждает, что "слава прошлого как бы присоединяется к славе сегодняшнего дня"» (Швидковский Д. Современность и прошлое. С. 197).

Используя этот принцип в качестве фундаментального в своем творческом методе, З.К. Церетели создавал монументальные произведения, в которых актуализировал историю, приближая события ушедшего времени, и запечатлевал важнейшие события времени новейшего. Так, памятники работы мастера, посвященные Христофору Колумбу или императору Петру I, – не просто дань памяти великим людям, но манифестация важности их открытий, реформ и свершений для автора и его современников. Примечателен в монументальной скульптуре Церетели паритет между фигурами историческими, классиками и нашими современниками. Обращение художника к столь широкой палитре образов однозначно свидетельствует о том, что он считал себя преемником представителей отечественной культуры, исследуемых им с точки зрения места в истории культуры.

Творения З.К. Церетели – результат размышлений художника и скульптора, философа, это его собственные открытия, признания, интеллектуально-нравственные поиски. Прежде всего, поиск правды в событиях прошлого и стремление донести их до современников и потомков. Пластическая симфония о людях и событиях прошлого захватывает людей и события современности,

соединяя историю с сегодняшним днем, начиная еще с ранних форм классического искусства. В XX веке ее подхватил З.К. Церетели, продолжив в XXI столетии.

Та ментальность, о которой говорит Д.О. Швидковский, созвучна ощущению истории мастером. Историзм художественного мышления, который теснейшим образом переплетен с глубоким и острым ощущением сегодняшнего дня, – отличительная черта его творческого метода. Церетели известен как автор монументов государственного масштаба, таких как обелиск Победы на Поклонной горе в Москве, памятник «Холокост» в Иерусалиме, монумент «Слеза скорби» в Америке или ансамбль скульптурных бюстов Ю. Гагарина, А. Пушкина и Л. Толстого, созданных по просьбе уругвайского правительства и украшающих площади Монтевидео… Но помимо выполнения государственных заказов Церетели проводил широкомасштабную благотворительную деятельность, направленную на увековечивание памяти важнейших событий и выдающихся личностей, как в России, так и в других странах. Статус посла Доброй воли ЮНЕСКО, которого художник удостоился в 1996 году, помогал это осуществлять. Как говорил Зураб Константинович, «исторические факты надо же описать? Когда читаешь историю, хочешь передать величие и силу исторических деятелей, событий. Важно, чтобы они не потерялись со временем, чтобы о них помнили» (здесь и далее, если не указано особо, цитируются интервью скульптора диссертанту). По сути, художник совершал большое историческое путешествие, соединяя древнее прошлое – например, воссоздав летопись имен и событий в скульптурном ансамбле «История Грузии» в Тбилиси, – с современностью, изваяв пронзительный памятник, посвященный детям, ставших жертвами террористов в Беслане в 2004 году, или исключительный по силе эмоционального воздействия монумент «Слеза скорби» в память о погибших в Нью-Йорке 11 сентября 2001. В результате этих трудов художника к нам приближаются события давно минувшего и более ярко видятся события сегодняшнего дня, уже отпечатавшиеся в исторической памяти современника.

Обобщая сказанное, можно утверждать, что в своих монументальных произведениях З.К. Церетели выражает сущность понятия «память», стремится создать ее концентрированный многомерный художественный образ. Это особенно ощутимо в пространстве внутренних двориков мастерских скульптора в Тбилиси (Багеби), Москве и Переделкине, в которых в эмоционально-ёмком уплотненном пространстве сконцентрированы станковые и монументальные произведения мастера, модели и новые варианты осуществленных памятников, а также тех, которые продолжают ожидать своего часа и которым, быть может, предстоит занять свое место в пространстве города или природного ландшафта.

В 1958 году Зигфрид Гидион писал: «Монументальность проистекает из вечной нужды людей создавать символы их деятельности и судьбы, их религиозного и социального убеждения. У каждого периода имеется свой импульс создавать символы в форме памятников, которые, согласно латинскому значению слова, означают “вещи, которые напоминают”, и будут переданы следующему поколению. Спрос на монументальность может быть подавлен. Но он найдет выход любой ценой» (Giedion. Architecture You and Me: The Diary of a Development. P. 28).

В этом смысле за прошедшие годы ничего не изменилось, а в России даже усугубилось в силу указанных причин, и монументальная пластика востребована как никогда. Подобная востребованность монументальной скульптуры сегодняшним днем позволяла художнику использовать различные пластические формы, чтобы наполнить их своим личным отношением и переживаниями к волнующим его событиям и фигурам прошлого и настоящего.

Несколько слов о художественной манере, в которой работал мастер. Академическое образование, полученное в Тбилисской академии художеств, обусловило приверженность Церетели к традиции классической школы. На фоне современного мирового искусства, в котором сохраняется академическое и

активно выступает актуальное искусство, присутствуют постмодернистские течения, его творчество выделяется классицистичностью и одновременным стремлением к новизне. Экспериментальное пространство творчества Церетели насыщено примерами инновационного подхода к работе в традиционных техниках и технологиях, взять хотя бы его работу с эмалью, искусство которой он перевел из регистра камерного в монументальный. Так или иначе, пластика З.К. Церетели охватывает разные стили, жанры и композиционные формы – портреты, сюжетно-символические ансамбли, рельефы, монументы. Наиболее ёмко тема исторической памяти выражена в символических монументах скульптора.

Глава 2.

Тема исторической памяти в символических монументах З.К. Церетели

В искусстве тема памяти трактуется чаще всего символически, что всегда позволяет автору наиболее полно выразить чувство своих национальных корней, память о прошлом родины, к тому же язык символов лучше прочитывается и усваивается зрителем, нежели прямолинейная повествовательность. «Аллегория и символика – очень сильные способы пластического выражения явлений, событий и идей, – считала Вера Игнатьевна Мухина. – Во все времена высшего расцвета искусства ваяния ему был присущ символ. <…> Аллегорическая форма является наиболее сильным образным выражением изобразительного искусства, потому что художник свободен в выборе внешних данных, отвечающих его задаче» (Мухина В.И. Литературно-критическое наследие. Том 1. С. 30, 31, 47).

В советском монументальном искусстве усиление интереса к символическому изображению – характерная черта 1960-х – 1970-х годов. При этом именно в Грузии появились первые примеры символических обобщений в отечественной пластике. К ним относятся установленные в Тбилиси памятник поэту XVIII века Давиду Гурамишвили (1959–1965) скульптора М. Бердзенишвили и статуя «Мать-Грузия» работы Э. Амашукели (1960) (Светлов

И.Е. О советской скульптуре 1960–1980. Очерки. М.: Советский художник, 1984. С. 157). Как раз на середину 1960-х годов приходится работа З.К. Церетели над первым в его жизни монументальным проектом – курортным комплексом в Пицунде, в котором уже проявилось тяготение автора к символу.

2.1. Мемориальный ансамбль «История Грузии»

Острый интерес к историческим событиям прошлого, прежде всего своей страны, глубочайшее внимание к ее истории зримо проявился в созданном З.К. Церетели архитектурно-скульптурном ансамбле «История Грузии» в Тбилиси, представляющем собой сложную пространственно-пластическую композицию (Рисунок 1). Для мемориального комплекса Церетели тщательно выбирал форму (по выражению С.Д. Меркурова, «искал форму, в которую художник должен влить свое содержание» (Меркуров С.Д. Записки скульптора. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953. С. 29)). Найденная скульптором сложная форма ассоциируется с древними наиболее значительными мегалитическими постройками – кромлехами и будто изначально подготавливает зрителя к встрече с древностью. При этом пластическая концепция монументального ансамбля такова, что с какой точки на него ни посмотришь, в основе композиции обязательно видишь Крест. Таким образом, скульптор сразу обозначил основу основ своей «Истории Грузии» – христианство, насчитывающее в Грузии более полутора тысячи лет.

Рукотворный ансамбль расположен на вершине горы Кеенис Мта на берегу Тбилисского моря в северо-восточной части окрестностей Тбилиси. Его центральная часть располагается по периметру прямоугольника и включает восемь сооружений. Четыре из них – это отдельно стоящие монолитные колонны, высотой по 35 метров. Каждый из четырех других объектов образован тремя колоннами и положенной на них поперечной балкой. Все

колонны и балки с четырех сторон облицованы бронзовыми барельефами. Когда охватываешь взглядом комплекс целиком, то зрительно горизонтали накладываются на вертикали, и создается впечатление то одного гигантского креста, то нескольких, неразрывно соединенных друг с другом, переходящими один в другой. В знаке Креста и заложен глубинный смысл комплекса, над созданием которого З.К. Церетели трудился почти 40 лет, – каждый из живущих на Земле несет свой крест. (Романова Е. «История Грузии» Зураба Церетели // Декоративное искусство. 2014. № 1. С. 36–39).

К мемориалу на вершине горы ведет длинная широкая лестница, благодаря чему сама гора выглядит как постамент пространственно-пластической композиции. Ансамбль органично воспринимается с окружающим ландшафтом и кажется естественно выросшим из глубинных недр земли. В этом явно прочитывается стремление автора объединить пространственные задачи комплекса и новые формы монументальной символики. Строгий и мощный силуэт ансамбля, его грандиозные размеры рассчитаны на восприятие издалека, его статичность лишь усиливает ощущение монументальности и величественности, незыблемости. Намеренно архаичная скульптурность, воспринимающаяся как нечто само собой разумеющееся в окружении реликтовых сосен и безмолвной тишины вдалеке от шума города, многократно усиливает энергетику природного ландшафта и вызывает исторические ассоциации у приближающихся к мемориальному ансамблю посетителей.

Отметим, что подобная вписанность памятника в ландшафт, взаимопроникновение скульптурной формы и окружающей среды (по словам А.Г. Габричевского, «особо тесная и интимная связь между формой сооружения и его природным окружением» (Память и время. С. 303)) – отличительная черта творчества Церетели-монументалиста. Уже в самом замысле будущего произведения художник обращается к природе, неразрывно

связывая его с природным ландшафтом. Ансамбль «История Грузии» слит со средой, корреспондирует с величественностью окружающей его природы. Искусственно состаренная бронза его элементов вызывает ассоциации с реальной далекой древностью, в которой испокон веков природа существовала. Этот творческий прием наглядно иллюстрирует определение искусства, данное Мариной Цветаевой: «Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства). Может быть – искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное» (Цветаева М. Искусство при свете совести. М.: Эллис Лак, 1994. С. 346). Другими словами, истинный художник не только сопрягает, но неразрывно соединяет две вечности – памятник и природу.

Предшественником Церетели в искусстве подобных мемориальных ансамблей можно считать Мераба Бердзенишвили – автора комплекса в Грузии, посвященного Дидгорской битве грузин за свою независимость в XII веке. Эта монументальная пространственно-пластическая композиция, раскинувшаяся на нескольких горных холмах, была создана в 1976 году, ее основными элементами являются православные кресты в человеческий рост, образованные символической рукояткой воткнутого в землю кинжала и крестовиной, отделяющей рукоятку от клинка. Еще раньше, в 1968 году, Ара Арутюнян (совместно с А. Шагинян и С. Манасян) создал в Армении архитектурно-скульптурный ансамбль «Сардарапатская битва», посвященный событиям Первой мировой войны. Мемориал составляют самостоятельные архитектурно-скульптурные композиции, связанные в единый комплекс.

История освоения пространства горы Кеенис Мта берет свое начало в 1947 году, когда во времена культа личности в СССР местные власти предложили Сталину установить здесь памятник вождю высотой 100 метров.

Предполагалось не просто водрузить гигантскую статую на самую высокую точку вблизи Тбилиси (территория еще не входила в черту города), а создать специальную шахту и лифт, чтобы можно было статую вождя опускать под землю с заходом солнца и поднимать с восходом. Сегодня в это трудно поверить, но такое предложение было озвучено генералиссимусу со стороны местных партийных руководителей. Вдвойне трудно поверить, что Сталин не слишком поддержал инициативу, якобы сказав: «Делайте, а там видно будет». Начались работы, во время которых вершину горы срезали и на образовавшейся площадке залили мощный фундамент (видимо, от шахты с лифтом решили отказаться сразу). Вскоре вождь почил в бозе, началось развенчание культа личности, и проект был заброшен.

В поле зрения З.К. Церетели гора попала в 1960-х годах, когда художник обосновался в Багеби, тогда еще столичном пригороде, где из окна мастерской открывался вид на Кеенис Мта. Мысль художника заработала. Практически сразу удалось заручиться согласием местного руководства на использование готового фундамента для создания мемориала, посвященного выдающимся представителям Грузии – правителям страны разных эпох, государственным деятелям, полководцам, ученым, представителям творческих профессий – писателям, художникам, архитекторам и т.п. Церетели начал собирать архивные материалы для составления списка героев будущего ансамбля, который требовалось утвердить у руководства республики. Конечно, в те годы о включении в его программу образов царей или святых не могла идти речь. Прошло десять лет, в течение которых художник предложил три варианта мемориала (их макеты сегодня находятся в мастерской З.К. Церетели в Багеби) и получил благословение Католикоса-Патриарха всея Грузии Илии II на проведение работ. В 1987 году на свои собственные средства скульптор начал сооружение комплекса «История Грузии».

Доктор исторических наук Р.В. Метревели рассматривает историю как один из важнейших источников творчества для подлинного художника: «История, с одной стороны, была тем живым духом, который оказывал благотворное влияние на творчество и формировал мировоззрение; с другой стороны, сами великие художники предстают перед нами как истинные историки, которые озвучили отдельные страницы человеческой истории на языке искусства» (Метревели Р. История глазами Зураба Церетели // Русский клуб. 2017. № 9. С. 6).

Широкую лестницу, ведущую к монументальному ансамблю, фланкируют две античные колонны, одна – в руинированном состоянии. Уже первое впечатление от комплекса настраивает на перекличку эпох и столетий. Традиция устанавливать камни вертикально – одна из древнейших и при этом наиболее устойчивых, человечество до сих пор возводит стелы в честь каких-либо событий. Ясен и замысел автора – возвести своего рода памятник единой грузинской цивилизации, вернув современникам память о знаменитых предках, а заодно напомнить и об их нравственных ориентирах: посетитель легко узнает главные события библейской истории, которые представлены в нижнем ярусе монумента, включающем в общей сложности 64 барельефа в бронзе.

По выражению самого художника, он поставил перед собой задачу «показать коренную христианскую Грузию с ее истоками. Представить страну с ее бытом, жизнью, битвами, стремлением к миру» (Метревели. История глазами Зураба Церетели. С. 7). Основой же всего комплекса должны были стать библейские сюжеты, поскольку Библия исторически имеет особенно большое значение для Грузии.

З.К. Церетели раньше многих в СССР осознал неразрывную связь каждого из живущих с прошлым своей родины, как выяснилось, значительно более древним и богатым, нежели представлялось в официальном курсе истории.

Произошло это благодаря тому, что выпускник Тбилисской академии художеств в 1959 году пришел работать художником-архитектором в Институт истории, археологии и этнографии им. И.А. Джавахишвили АН Грузинской ССР, участвовал в этнографических экспедициях под руководством академика Г. Читая и за несколько лет исколесил Грузию вдоль и поперек. Этот бесценный опыт позволил будущему скульптору приблизиться к прошлому, понять истоки Грузии, в том числе ее искусства, и проникнуться мыслью: без прошлого нет будущего. В те годы он смог узнать то, что для большинства его современников находилось под запретом, – подлинную историю своей родины, общую историю Грузии и России, с именами, без купюр и искажений, а также познать важнейшую составляющую мировоззрения своих предков – христианство. Именно тогда у него зародился замысел создать историческую летопись в художественных образах. Почти полвека спустя замысел воплотился в пластические посвящения истории России – серия, включающая 74 бюста русских правителей, от Рюрика до императора Николая II, под названием «Правители России», скульптурный цикл «Дом Романовых» и грандиозный монументальный ансамбль «История Грузии».

«Работа оказалась непростой, – вспоминал З.К. Церетели, – с точки зрения определения формы и оптимального масштаба будущего сооружения. Место это само по себе очень сильное энергетически. Чтобы вписать монумент в такое пространство, чтобы он не потерялся, необходимо было использовать формы, наиболее близко связанные с окружающим ландшафтом, природой, и тщательно выверить масштаб сооружения». Задача была решена успешно. Несмотря на то, что рельеф этой местности очень сложный, имеются большие перепады высот, даже у самой горы Кеенис Мта с каждой из сторон – разная высота, комплекс выглядит органичным элементом окружающего ландшафта.

Монумент было решено изготовить из бетона и облицевать бронзовыми панно. На протяжении многих лет грузовики возили цемент на вершину горы.

Иногда процесс прерывался, как это случилось в годы правления Звиада Гамсахурдии, во время гражданской войны. Сам художник в начале 1990-х переехал в Россию, но работы продолжил. Параллельно Церетели работал над эскизами для бронзовых барельефов и горельефов, которые можно разделить на четыре тематические линии: библейская история, портреты выдающихся представителей Грузии, сюжетные композиции на тему деяний предков и важнейших событий в истории страны, а также фольклорные мотивы (Рисунок 2). Горельефы с изображением исторических лиц Грузии сопровождают краткие стихотворения Ираклия Абашидзе с характеристикой героев и событий, которым они посвящены.

За годы подготовки возведения монументального комплекса список его героев претерпел значительные изменения, пополнившись именами, на которые при советской власти было наложено табу, – именами царей и великих князей, полководцев, государственных деятелей, святых Грузинской Церкви, писателей и художников, творчество которых не признавалось или запрещалось в советские годы. В бронзе оказались увековечены образы и имена почти полсотни грузин, в число которых вошли составитель грузинской азбуки царь Парнаваз I (III век до н.э.), классики грузинской литературы – от Средневековья до XX столетия включительно, борцы за объединенную и независимую Грузию, летописцы, врачи, историки и географы, богословы и философы, христианские мученики и исповедники, выдающийся зодчий XI века Арсукидзе – автор собора Свети-Цховели, являющегося сегодня духовным центром страны, уникальный мастер чеканки по металлу XII–XIII веков Бека Опизари и так далее. В сюжетных композициях нашли отражение духовные подвиги святых, деятельность грузинских полководцев в сражениях с иноземными завоевателями за независимость страны, основание монастырей как духовных центров Грузии, а также герои мифов и легенд Северного Кавказа. Изображения выполнены в манере, перекликающейся с мотивами

грузинского искусства раннего Средневековья, что придает фольклорный тон стилистике композиций. Сами бронзовые рельефы продолжают древнюю грузинскую традицию рельефа. «Если в дохристанской Грузии была высоко развита скульптура рельефная и круглая, – пишет историк архитектуры Н.Ш. Джанберидзе, – то для средневековой Грузии характерно развитие рельефной скульптуры – блестящих образцов пластического искусства. И в X–XI веках она достигла таких высот, когда некоторые моменты стилистической эволюции скульптуры хронологически опережали этот процесс в Западной Европе»» (Джанберидзе Н.Ш. Поиск и традиция. Тбилиси, 1989. С. 51).

Возвращаясь к изображениям исторических героев грузинской нации, надо отметить, что здесь Церетели проявил себя как мастер воображаемого портрета – ведь прижизненные изображения одних героев не сохранились, у других – их не было вовсе. Такое отношение к трактовке изображений реально существовавших героев, к тому же в далеком прошлом, ни в коей мере не умаляет достоинств их портретов. Например, В.И. Мухина, автор множества скульптурных портретов, замечала по этому поводу: «[Когда] у художника нет непосредственного ощущения живой модели, его суждение складывается по случайным документам, недостаточно, а иногда и плохо передающим изображаемое лицо. Поэтому, оказываясь неяркими в смысле характеристики и психологии, они выглядят лучшими или худшими объемными копиями механических репортерских фотографий. <…> Протокольность интересна только современнику, лично знакомому с объектом, или же скрупулезному историку, но это уже не область искусства. Художник имеет право на воображение, в этом его сила и убедительность» (Мухина, В.И. Литературно-критическое наследие. Том 1. С. 27).

Лаконичная, наподобие архаичной, форма колонн и балок усиливает выразительность пластического богатства барельефов. Часто их изобразительный ряд включает образы героев народных сказаний Грузии –

животных, растений, небесных светил и пр., «восходящих к культово-космическим представлениям родового общества» (Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963. С. 209). Это своего рода пластический фольклор, повествующий о распространенных в народе верованиях, о чтимых представителях животного и растительного мира, которые служили и служат неиссякаемыми источниками национального искусства. Это отсылает зрителя к раннему средневековому рельефу в Грузии, когда в камне оживали не только христианские мифы, но и языческие обычаи и верования в виде аналогий, существующих в христианской Церкви. Присутствие в барельефах подобных элементов усиливает ощущение естественности, пластической нерукотворности, о чем и говорила М.И. Цветаева. Более того, использованный скульптором приём приближает к зрителю повествовательные мотивы памятника. Так, библейские сюжеты, трактованные вполне реалистично, воспринимаются как реальные жизненные сцены во многом и благодаря включению в программу монумента фольклорных мотивов. При этом созданные в рост барельефные изображения исторических персонажей, вкомпанованных в форму креста и трактованных намеренно архаично, выглядят – в силу своей монументальности – буквально воскресшими, вернувшимися из глубины веков, придавая всему ансамблю пронзительное чувство сакральности, смирения, тишины.

Как было отмечено, композиционную основу мемориального ансамбля составляет Крест. Христианская Грузия ведет свой отсчет от начала IV века, когда страна приняла Крещение благодаря святой равноапостольной Нине (по-грузински Нино), снискавшей имя просветительницы Грузии. Поэтому в состав ансамбля автор включил крест святой Нины, сплетенный из виноградной лозы. По преданию, такой крест вручила святой Нине Пресвятая Богородица перед тем, как направить ее в Грузинскую землю. Этим крестом святая равноапостольная Нина просветила Грузию.

Напоминание о высоких примерах жизни предков грузин, их подвигах, в том числе духовных, по мнению автора монумента, должно воодушевить современников, напомнить о силе и стойкости человеческого духа. С этой же целью в ансамбль включены и картуши со свитками, на которых начертаны стихи великих грузинских поэтов, воспевающие нравственные и гражданские доблести. Ведь во все времена «слово имело большое значение в мемориальной архитектуре» (Память и время. С. 307).

Составной частью монументального комплекса также является крестово-купольная часовня в честь Благовещения Пресвятой Богородицы (Рисунок 3). Имеющая характерное остроконечное завершение, она построена из светлого туфа в соответствии с канонами древнегрузинской архитектуры, когда строительный материал не штукатурили, а оставляли необработанным. Снаружи со стороны входа часовня декорирована рельефными изображениями древних, наиболее известных храмов в Грузии, выполненных в бронзе. Внутри все стены от пола до потолка покрывают панно на сюжеты событий Евангелия, исполненные в технике эмали (Рисунок 4), центральное панно посвящено празднику Благовещения. В контексте ансамбля «История Грузии» часовня читается как храм-памятник, прежде всего, но помимо этого имеет еще один содержательный аспект. Как сказал Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II на освящении одного из воссозданных после поругания храмов, это «возвращение в истинное русло нашей истории. И в то же время это акт покаяния за грехи отцов и дедов»[1].

Ансамбль «История Грузии» уже сегодня стал в Тбилиси местом, куда направляются, чтобы поклониться памяти предков, вспомнить историю. В Интернете выложено множество фотографий монументального комплекса, сделанных гостями города, в том числе и российскими путешественниками, по

[1] Цит. по: Благовещенский собор в Воронеже // [Электронный ресурс]: http://www.vob.ru/church/voronezh/blago_kaf/ind_blago.htm

комментариям к которым очевидно: люди с удовольствием здесь бывают, привозят детей, гуляют по территории этого молчаливого пространства, задуманного и созданного по воле скульптора, размышляют, вспоминают… Тбилиси – город солнца, однако именно в пасмурную погоду, когда городскую застройку скрывает плотная дымка, ощущается энергия места, где установлен мемориальный ансамбль. В такие моменты создается атмосфера некой суровости, рождается ощущение, что остаешься наедине с природой, и вслед за этим – чувство первозданности, когда забываешь о современности. Приходит ощущение встречи времен, их живого, непосредственного свидания. Грандиозное эпическое произведение проникнуто духом глубочайшего уважения и почтения к истории своей родины, к своим предкам. На наших глазах пространственно-пластический комплекс становится местом притяжения людей, местом, где возрождается их историческая память. Этого скульптор добивается обращением к глубинным особенностям ассоциативного мышления, присущего каждому человеку, а не реалистичным воспроизведением исторических деталей.

Когда начинал создаваться комплекс «История Грузия», о возведении часовни не могло быть и речи. Фигуры святых тоже отливались «втихаря». Как пишет биограф художника Л.Е. Колодный, чтобы не вызывать запрет республиканской и центральной властей, эти статуи отливали в Минске, называя в заказах образы святых никому неизвестными именами – «Шио Мгвимели», «Антон Мартомхопели», «Давид Гареджели»… (Колодный Л. Сердце на палитре. Художник Зураб Церетели. М.: Творческая мастерская, 2014. С. 251).

Первым свободно отлитым образом святого для скульптора стала святая равноапостольная Нина. Памятник той, чьими трудами Грузия была обращена в христианство и просвещена, был установлен в 1994 году на вершине одного из холмов Тбилиси, в тех местах, где святая прошла по Мцхетской дороге

между старой и новой столицами. Пространственно-пластическая композиция высотой 45 метров представляет собой установленную на широком пьедестале узкую полуциркульную арку из светлого бетона, в проем которой вписана стилизованная бронзовая фигура святой Нино (Рисунок 5). Фигура подвижницы тоже имеет свой пьедестал в виде рукоятки меча, напоминающего о том, что, согласно грузинской летописи «Мокцевай Картлисай», святая Нина просила сопровождавшего ее царя, чтобы тот «простер меч» на непокорных горцев и обратил их в христианство (Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. С. 89). Она стоит с высоко распростертыми руками, в правой руке держит крест из виноградной лозы. Ее взор обращен вверх, к небу. Она будто застыла в вечной молитве за свою страну, которая, по преданию, является первым уделом Пресвятой Богородицы и находится под Ее особым покровительством и защитой. В вершине арки – бронзовые колокола и фигурки ангелов, словно устроившие благовест в честь святой. По обе стороны арку поддерживают широкие опоры в виде развернутой ленты, своими очертаниями создающей символический образ традиционного для Грузии храма с сильно возвышающимся центральным нефом и боковыми низкими пристройками. Памятник был создан на рубеже 1980-х – 1990-х годов, но из-за начавшейся гражданской войны установить его удалось лишь несколько лет спустя. Это выглядело даже символично: окончание войны ознаменовал монумент, призывающий вспомнить о том, что объединяло страну на протяжении многих веков, – о вере предков. По сути, памятник превратился в символ этой веры.

Свои истоки тема христианской религии в творчестве художника, к тому времени дважды лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ленинской премии, берет со времени участия З.К. Церетели в этнографической экспедиции в Гелатский монастырь. Этот монастырь ведет свою историю с VI века, в начале XII столетия он стал крупнейшим монастырским центром Грузии и главным художественным центром ее западной части. Молодой

художник, в обязанности которого «входило выполнение зарисовок этнографических объектов, архитектурных памятников, храмов, форм поселений и т.д.» («Кавказские рефлексы» Зураба Церетели. Беседы с Георгием Читая. Тбилиси, 2018. С. 15), впервые увидел там мозаичные фрески христианских святых, выполненных по византийским канонам. Впечатление было настолько сильным, что впоследствии это позволило мастеру не раз сказать: «С Гелати началось мое творчество…». По сути, это положило начало формированию собственного художественного стиля З.К. Церетели, органично связанного с древнегрузинским искусством. То же самое, например, произошло с его предшественником в искусстве Ладо Гудиашвили, участвовавшего в качестве художника в научных экспедициях Грузинского общества истории и этнографии, которые для него стали, по собственному выражению мастера, «как бы вторым высшим учебным заведением» (Гудиашвили Л. Таинство красоты. Тбилиси: Мерани, 1988. С. 9). Впоследствии Церетели вспоминал: «Когда было запрещено рисовать кресты, фрески и т.д., нам разрешали. Так что я большую школу получил. Копии фресок делал, изучал библейские сюжеты…» Постепенно тема христианства, порой завуалировано, порой открыто, вошла в творчество мастера. Речь не идет о множестве произведений в разных техниках, созданных на библейские сюжеты. Имеются в виду знаки и символы христианства, которые использовал художник в своих монументальных работах и которые позволяли усилить выразительность образа, раскрыть его многоплановую сущность, сделать более понятным для зрителя.

2.2. Монумент, посвященный окончанию холодной войны в 1989 году; парные памятники в Москве и Тбилиси, посвященные 200-летию Договора о дружбе между Россией и Грузией

Еще до рождения ансамбля «История Грузии», работа над которым длилась почти четыре десятилетия, в течение которых произошло коренное изменение официальной идеологии и политики и в России, и в Грузии, впервые символика христианства – пусть неявно артикулированная – проявилась в монументальном творчестве З.К. Церетели в 1983 году, во что сегодня трудно поверить. Речь идет о монументе «Дружба навеки» в Москве.

Этот памятник – один из парных, установленных в Москве и Тбилиси, посвященных 200-летию договора о дружбе между Россией и Грузией. Возведенный в 1983 году в Москве монумент называется «Дружба навеки» (Рисунок 6), в Тбилиси в 1984 – «Узы дружбы» (Рисунок 7). Церетели создал два разных памятника на одну тему. Оба они были открыты спустя 200 лет с момента подписания 24 июля 1783 года в крепости Георгиевск на Северном Кавказе договора Российской империи с объединенным грузинским царством Картли-Кахети о переходе Грузии под протекторат России. В XVIII веке независимому существованию Грузии угрожала постоянная опасность со стороны Ирана и Турции, и единственным выходом из сложившегося положения царь Картлийский и Кахетинский Ираклий II посчитал укрепление связей с Россией. В конце 1782 года Ираклий обратился к императрице Екатерине II с просьбой принять Грузию под покровительство России, и Георгиевский трактат стал первым манифестом дружбы и братства русского и грузинского народов.

Памятник в Москве был возведен на Тишинской площади – историческом месте для грузинской колонии, которое еще при императоре Петре I было отдано для жительства грузинским царственным особам. Так что скульптурная композиция «Дружба навеки» органично вписалась в исторический контекст столицы. Бронзовый монумент образует устремленная к небу стела высотой 42 метра с венчающим ее золотым венком, сплетенным из колосьев пшеницы и виноградной лозы, – элементов, привычно составляющих орнамент иконостаса

в православном храме. Эти евхаристические символы – образы хлеба и вина святого причастия – удачно совпали с символикой двух стран: издавна колосья пшеницы – неотъемлемый элемент образа России как страны хлебопашества, а виноградная лоза – образа Грузии как страны виноградарства и виноделия. Однако можно предположить, что, не имея возможности в 1983 году открыто использовать религиозную символику, Церетели закладывал в образный ряд памятника именно первоначальный, христианский смысл, плетя венок из пшеничных колосьев и винограда. Работа в этнографических экспедициях, которая, помимо прочего, во многом открыла художнику христианство, а главное, неразрывно связала в его восприятии памятники древности, то есть истории и культуры, с религией через ее художественные образы и символы. Венок естественно образует круг – как символ единства и вечности, начала и конца. В высказанном предположении укрепляет и тот факт, что в основу композиции памятника положен Крест – основополагающий символ христианства. То есть в плане монумента лежит круг с вписанным в него Крестом. Становится очевидным: автор хотел подчеркнуть важнейшее объединяющее начало во взаимоотношениях России и Грузии – православие, что единая вера позволила странам заключить договор о дружбе и свято выполнять его на протяжении 200 лет. Со временем оказалось, что тема не только не потеряла актуальности, но напротив, зазвучала еще более своевременно, особенно после трагических событий, произошедших в межгосударственных отношениях.

В плане памятника Крест создают четыре парные вертикали, расположенные под прямым углом по отношению друг к другу и образуемые переплетением древних и новых букв русского и грузинского алфавитов. С земли же эта вертикаль выглядит как ствол древа, покрытый загрубевшей корой. На первый взгляд, расположение букв хаотично, но, присмотревшись, можно прочитать слова: «мир», «труд», «единство», «братство».

Монументальные буквы, переплетаясь, словно линии кружевного узора тбилисских балконов, кажутся бестелесными – в них заключен глубокий смысл духовного единения народов. И в России, и в Грузии именно литература служила направляющей силой культурного развития. О духовном родстве двух стран писали И. Чавчавадзе и А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Церетели и Б. Пастернак, С. Чиковани и Б. Ахмадулина... Среди них и поэт Андрей Вознесенский, близкий друг скульптора на протяжении десятилетий и архитектор памятника «Дружба навеки».

Помимо архитектурной части работы А. Вознесенский помогал скульптору в выборе цитат для монумента, которые играют важную роль в его восприятии. Церетели так рассказывал об этом: «[Вознесенский] подобрал мне стихи – грузинских классиков о России, русских классиков о Грузии. Принес и стихотворение Пастернака. А тогда имя Пастернака не упоминалось, было запрещено. Но я с моим характером не мог остановиться. Стихи были выбиты на бронзовых досках, которые приваривались к подножию монумента. Приварили все доски, кроме доски со словами Пастернака. Когда позвонили из Кремля и сказали, что члены Политбюро выехали на открытие, я попросил рабочих эту доску просто положить на ее место, не приваривая. А вдруг велят убрать? Встретив делегацию, я подробно рассказывал о том, как создавал памятник. Когда дошли до доски со словами Пастернака, я сказал, что Солнце и Луна соединились – это метафора объединения России и Грузии. На этих словах все посмотрели наверх, в небо, и стихотворение опального поэта никто не заметил. Это потом мне уже сказали: “Что ты мучаешься? Они же без очков все равно не видят!”».

На восьмигранном подножье монумента Церетели расположил трехметровые свитки, выполненные в бронзе с включением в композицию эмалевых деталей. Такой прием – сочетание рельефной пластики с перегородчатой эмалью – вновь напоминает о традиции исполнения пластики

по металлу в Грузии в эпоху раннего Средневековья. В композицию свитков включены элементы традиционной символики: свечи и гусиные перья, ветви ели и лавра, виноградная лоза. На четырнадцати свитках высечены высказывания выдающихся деятелей российской и грузинской культуры о многовековой дружбе двух стран. Круговой осмотр композиции «Дружба навеки» замыкают два свитка, на которых на грузинском и русском языках приведен текст из Георгиевского трактата, завершающийся словами: «Сей договор делается на вечные времена. 1783 г.». На наш взгляд, идея сопряжения в программе памятника традиционной христианской символики с гимном родным языкам двух народов, с их литературой, которая особенно сближала людей, а через линию Слова – и с Договором о дружбе, удалась. И здесь нет никаких нестыковок – ведь «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1).

К сожалению, парный монумент «Узы дружбы» в Тбилиси был взорван по распоряжению президента Грузии Звиада Гамсахурдиа в 1991 году. Памятник представлял собой огромный металлический позолоченный узел, связывающий два кольца, соединивших судьбы грузинского и русского народов. Внутри был подвешен металлический свиток с текстом Георгиевского трактата. Форму монумента скульптору подсказала история любви Александра Грибоедова и грузинской княжны Нины Чавчавадзе, поэтому в основу пластического решения легли два обручальных кольца. В скульптурном замысле кольца трансформировались в туго затянутый узел, символизирующий связь народов. Монумент был установлен у въезда в Тбилиси со стороны Военно-Грузинской дороги, ведущей в Россию, и был виден издалека. Сверкающий золотом узел из переплетенных титановых колец сиял на солнце, привлекая необычностью формы, заставляя задуматься об исторической судьбе двух народов, воплотившейся в образном строе монумента (Швидковский О. Зураб Церетели. М.: Планета, 1994. С. 174).

Как мы видим, каждый монумент в этой скульптурной паре – уникален, не повторяется ни по замыслу, ни по композиции. Очевидно, что автор разрабатывал концепцию каждого памятника, исходя из исторических, культурных, природных особенностей места, где он должен был быть установлен. В итоге были созданы два отличных друг от друга монумента, которые объединяет общий смысл, заложенный в несхожие формы. Этого оказалось достаточным для того, чтобы не похожие друг на друга произведения монументальной пластики в разных странах превратились в символическое воплощение заложенной в них единой идеи. Созданные З.К. Церетели впоследствии парные монументы сохранили эти отличительные черты.

Стоит отметить, что скупо, но христианская символика была использована Церетели уже в его самых первых монументальных работах. Стилизованные под архаику кресты хорошо читаются в мозаичных и витражных декоративных панно, выполненных художником во второй половине 1960-х – 1970-х годах в Пицунде и Тбилиси. И все же свое глубокое вызревание религиозная тема в творчестве скульптора получила в связи с историческими сюжетами. В 1990 году в Нью-Йорке был торжественно открыт памятник «Добро побеждает Зло», посвященный окончанию «холодной войны» между СССР и США и их союзниками (Рисунок 8). Формально датой окончания «холодной войны» в XX веке считается 1991 год, но реально она закончилась к концу 1989, когда между СССР и США был заключен Договор о сокращении ядерных вооружений, предусматривающий уничтожение ядерных ракет с обеих сторон. Руководители двух стран решили ознаменовать это важнейшее в Новейшей истории событие памятным знаком.

Здесь Церетели уже открыто решает монумент через идею христианства – ведь только в христианском мире добро побеждает зло, только святой может победить вселенское зло – войну. Так родилось название памятника. «Когда списали ракеты “Першинг-2” и “СС-20” и мир успокоился, – рассказывал

художник, – у меня родилась идея. Кто мог их списать? Я подумал, что ими могут быть только святые люди, цель которых – спасти человечество. Георгий Победоносец уничтожает дракона. “Першинг-2” и “СС-20” – это дракон» (в средневековой Грузии в контексте жития святого Георгия использовалось именно слово «дракон» – «Чудо святого Георгия с драконом», тогда как в российской традиции – слово «змий»). (Впоследствии Церетели также включил фигуру святого Георгия в состав мемориального комплекса на Поклонной горе, скорее всего, руководствуясь той же логикой – только святой смог помочь стране победить в тяжелейшей войне.) Сначала рассматривалась идея создания парного монумента – отдельной скульптурной композиции для СССР и отдельной – для США, обе предполагалось соорудить из уничтожаемых ракет. Однако замысел кардинально поменялся. О том, что произошло, узнаем из слов автора: «Однажды я увидел цветной сон – Георгия Победоносца, поражающего дракона. После этого на две недели заперся в мастерской – никто не мог меня найти… За это время сделал эскиз. Как осуществить замысел – сам даже не знал. Он мне казался безумным…» (Колодный Л. Сердце на палитре. С. 69).

Монумент представляет святого Георгия на коне, поражающего змия-дракона, нутро которого начинено смертельно опасными ракетами. Многовековая традиция в фантазии скульптора соединилась с самым высокотехнологичным, увы, оружием. Фигура святого, исполненная в каноническом виде, так, как Георгий изображался на византийских фресках, только в объеме, как бы парит на поднявшемся на дыбы коне, развевается плащ воина. Всадник прицеливается и точно наносит разящий удар змию, из внутренностей которого вываливаются части российских и американских ядерных ракет. Художнику потребовалась поистине авангардная смелость, чтобы соединить два столь разнородных образа в одном произведении.

Л.Е. Колодный считал, что Зураб Церетели был единственным официальным художником в СССР, который умудрялся включать в свои

произведения символы христианства и образы святых. Однако это не совсем так. Среди проектов первых памятников погибшим во время Великой Отечественной войны, которые начали разрабатываться и возводиться уже в военные годы, находим проект мемориального комплекса «Монумент защитникам Москвы», предложенный архитектором И.А. Голосовым в 1943 году. Проект предлагает установить на фоне прообраза Кремлевской стены фигуру красноармейца, закалывающего крылатого дракона (змия) (см.: Малинина Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, 1991). Диссертанту оказался доступен лишь этот проект, обращающийся в своем решении к одному из древнейших образов мировой культуры, но наверняка были и другие. Иное дело, что подобные проекты не могли быть реализованы в СССР до середины 1980-х годов, и, признаем, не известно, какая судьба ожидала бы проект З.К. Церетели, если бы не «перестройка». Однако очевидно, что «мифологизация исторической памяти, ее воплощение в символических образах делают национальную историю запоминающейся, близкой и понятной, эмоционально переживаемой и зримой» (Понизовкина И.Ф. Культуросохраняющая роль символов историко-мифологического пространства // Проблема культурной памяти: социально-философский аспект: сб. ст. М.: МГИК, 2018. С. 126).

По предложению Генерального секретаря ООН Переса де Куэльяра, памятник «Добро побеждает Зло» был установлен в сквере перед штаб-квартирой ООН в Нью-Йорке. Так святой Георгий в наши дни стал символом мира для всех стран. Его образ как защитника отечества по-прежнему служит вдохновляющей силой для искусства, монумент же повествует о недавней истории. Данное произведение убедительно продемонстрировало, что присущее скульптору историческое мышление прекрасно уживается с обостренным переживанием новейшей истории. Этот памятник выявил еще

одну особенность творчества мастера – свободное сочетание символа с остросовременными деталями.

2.3. Парный проект, посвященный 500-летию открытия Нового Света

В 1989 году Зураб Церетели принял участие в международном конкурсе на памятник Христофору Колумбу, объявленном в связи с 500-летием открытия Нового света. Эта тема очень заинтересовала художника, который увидел в личности знаменитого мореплавателя Нового Человека. По словам мастера, «люди должны искать и находить друг друга. Меня потому и привлекла фигура Колумба, который 500 лет назад нашел путь из Европы в Америку. Он был Новым Человеком для своего времени и открыл для Европы Новый Свет» (Зураб Церетели. Скульптура. Живопись. Графика – эмаль – рельеф. В 3-х т. Т. 1. М.: Творческая мастерская, 2011. С. 62). Проект Церетели в виде парных монументов занял первое место. Автор предлагал возвести два памятника: в Испании, в городе Севилья, от берегов которой отплывала флотилия великого мореплавателя, и в Америке, на том побережье, где корабли адмирала пришвартовались, переплыв океан с Запада на Восток. Памятник в Севилье предполагалось назвать «Рождение Нового Человека», памятник в Америке – «Рождение Нового Света». В них обоих прямая иллюстративность уступила место символической трактовке темы.

Скульптурная композиция высотой в 45 метров в Севилье была торжественно открыта в присутствии короля Испании в 1994 году (Рисунок 9). ЮНЕСКО объявила этот памятник лучшим произведением пластики XX века, установив в саду перед своей штаб-квартирой в Париже его уменьшенную авторскую копию наряду с произведениями Мура, Джакометти, Колдера… Пространственно-пластическая композиция необычна по своему решению и выделяется на фоне традиционных памятников адмиралу, которые

установлены в разных точках земного шара, особенно в Италии, считающейся его родиной. Монумент имеет форму яйца, внутрь которого вписана геометризованная фигура Колумба в импровизированном костюме испанского гранда, комбинированного из хубона и длинного плаща. В руках он держит развернутую карту морского пути, который намерена преодолеть его флотилия от Севильи через Атлантику. Символические стенки яйца образуют переплетенные морские канаты и реи, создавая образ яйца-купола. На сплошных частях его оболочки выбиты названия кораблей колумбовой эскадры – «Санта-Мария», «Пинта» и «Нинья», год первого плавания – 1492, а также силуэт птицы, присутствие которой, согласно дневникам мореплавателя, обозначало близость земли. Колумб стоит фронтально к зрителю с высоко поднятой правой рукой, в которой держит карту, словно призывая последовать за ним в неведомый путь для открытия новых земель, встречи новых людей.

С одной стороны, пластическое решение монумента в форме яйца легко объяснить сюжетом легенды о Колумбовом яйце. По преданию, когда на обеде у кардинала Мендосы Колумб рассказывал о своем открытии Америки, один из присутствующих воскликнул: «Да ведь это так просто!». Тогда Колумб предложил ему решить вроде бы простую задачу – поставить на стол яйцо вертикально. Тот, как ни старался, не смог этого сделать. Тогда Колумб стукнул тупым концом яйца о стол, приплюснул скорлупу у основания и поставил яйцо на стол, после чего сказал: «Да, это действительно очень просто» (Музей-мастерская Зураба Церетели. Каталог. М., 2010. С. 146–147). С другой стороны, это также легко объясняется традиционным восприятием яйца как символа зарождения новой жизни. В древности часто изображали Мировое Яйцо, которое представляли в виде сферы, окружающей Землю, где и зародилась вселенская жизнь. Как говорится, «всё вышло из яйца». Рождение Мира из яйца – своеобразная мифологическая версия, широко бытовавшая в Древнем мире. Поэтому потенциально заключенная в яйце способность

порождать новую жизнь всегда ассоциировалась с жизненной энергией. И есть здесь еще один символический аспект, связанный с христианской религией: как известно, в христианстве яйцо символизирует Воскресение. В контексте памятника эту линию вполне можно трактовать как возрождение идеи античности о шарообразности Земли, когда плывя на восток, можно попасть на запад. Как возрождение пророчества Сенеки о великих переселениях народов и дальних путешествиях, о времени, когда Океан объединит людей, живущих на Земле.

Скульптор, следуя традиции, изобразил зарождение Нового Человека, который изменил представление о мире у своих современников, открыв Новый Свет. И одновременно с этим подарил надежду на лучшее будущее, на преобразования, на развитие новой жизни, связанной с освоением новых территорий. Нестандартное пластическое решение, эмоциональность мышления скульптора магически действует на зрителя, заставляя остановиться у памятника. Прекрасный повод вспомнить о том, кому памятник посвящен, – о Христофоре Колумбе, а вслед за этим – почему мореплаватель вошел в мировую историю. Пластика монумента создает впечатление, что дискретные стены Яйца будто начинают трескаться, скорлупа – разламываться. Будто немыслимая жизненная сила, зародившаяся внутри Яйца и исходящая из него, крушит его оболочку.

Сама эта форма ассоциируется с несколькими символическими мотивами – яйцо, образ корабля. И в то же время – с образом оболочки мира, замкнутого пространства, которое Колумб пытается расширить. Здесь два мотива сплавлены в один – образ пространства, который приобретает двойственность, многозначность. Монументальная композиция «Рождение Нового Человека» явно выражает пристрастие художника к образной метафоре.

Вторая часть проекта, посвященного 500-летию открытия Нового Света, – монумент «Рождение Нового Света» высотой 126 метров (Рисунок 10) – воплотилась в монументальную форму только в 2016 году по завершении трехлетнего монтажа в городе Аресибо на северном побережье Пуэрто-Рико, находящегося под американской юрисдикцией, куда причаливают корабли, прибывающие из Европы. Пуэрто-Рико – один из группы Больших Антильских островов, где высаживался Колумб. По причине отсутствия финансирования 2000 бронзовых элементов скульптуры и 400 тонн стальных конструкций 20 лет пролежали на океанском побережье в городе Катаньо, Пуэрто-Рико, где первоначально планировалась установка монумента. За эти годы стальные части несущей конструкции подверглись коррозии, начали ржаветь. Поэтому значительную часть конструкций пришлось изготовить заново. Остальные фрагменты скульптурной композиции подверглись частичному ремонту.

Памятник представляет фигуру отважного адмирала, образ которого повторяет первый памятник, стоящего на корме корабля за штурвалом под раскрытыми парусами. Скульптурная композиция вознесена на высокий постамент. На нем – картуш в форме волны со вписанным в него рельефным рисунком карты морского пути, по которому следуют каравеллы Колумба. Высота монумента – 126 метров – не мешает его гармонизации, фигура главного героя высотой 25 метров не теряется благодаря равновесию всех элементов композиции и выверенному соотношению их объемов. Здесь вновь присутствует тема христианства в виде трех крестов, прорезанных на парусах, как знак того, что флотоводец привез с собой на новые земли новую религию, не ведомую аборигенам ранее, а значит, новую жизнь. К тому же имя Христофор в переводе с греческого означает «несущий Христа» или «исповедующий веру Христову». Также известно, что как только моряки флотилии Колумба ступили на земли Нового Света, они сразу установили большое деревянное Распятие. Прорезанные насквозь на парусах, кресты

придают монументу и эмоциональный, и пластический акцент. Во многом благодаря их пластике создается ощущение движения, будто под воздействием морского ветра. Использованная в данном случае скульптором форма креста с расширяющимися краями столетия спустя ляжет в основу Ордена святого Георгия в России. Поэтому кресты на парусах прочитываются и как знак победы христианской религии, которую принес с собой Колумб для жителей новых земель.

Хочется остановиться на образе Христофора Колумба в трактовке Церетели – автор не пошел по пути создания протокольного изображения. В обоих памятниках адмирал молод, хотя на всех известных портретах, которые были написаны уже после его кончины, он изображен взрослым мужчиной. Скульптор же представляет Колумба молодым, предлагая в его лице свой символ безоглядной, решительной устремленности к открытию нового, неизведанного, непознанного – то есть молодости Нового Человека. Подобная устремленность в представлении мастера может быть сравнима только с азартом и энергией молодости. Несмотря на кажущуюся статичность фигуры мореплавателя, она наполнена внутренним движением, порывом к действию. Этого ощущения автор достигает с помощью жеста героя – поднятой вверх его правой руки. И хотя в первом случае адмирал поднял руку, чтобы удобнее было держать развернутую карту, а в другом – видимо, обращая внимание команды на приближающуюся землю, скульптор концентрирует в этой руке идею памятника – призыв последовать примеру Колумба, переняв его отважность, волю, неустанное стремление к открытию нового.

В целом композиция, установленная в Пуэрто-Рико, выглядит динамично, несмотря на ее огромный размер. Скульптор посчитал, что подобный масштаб оправдан необходимостью, чтобы монумент был хорошо виден со стороны океана, с судов, движущихся со стороны Европы, при их приближении к американскому побережью. В этом случае силуэт всего сооружения будет

эффектно выделяться на фоне неба, а фигура Колумба – доминировать в пейзаже, словно паря над океанскими просторами. Иван Шадр называл силуэт «одним из главных условий» монумента: «Что такое силуэт? Это походка, осанка, то – по чему узнают издали, с разных высот и расстояний» (Воронова О.П. И.Д. Шадр. Литературное наследие. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 91, 119). Сергей Меркуров, автор многочисленных монументов, в том числе и самых высоких в СССР в свое время, утверждал: «Памятники, это есть органическое целое, не только с постаментом, но и со всем окружением. Улицы, площадь, здания, растительность, рельеф места категорически диктуют свои условия: положение, точка нахождения памятника, его масштабы, материал, из которого будет сделан памятник, т.е. условия неповторимые, как все неповторимо в природе» (Меркуров С.Д. Записки скульптора. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953. С. 50). А Генри Мур считал, что «нет лучшего фона для скульптуры, чем небо, ибо вы создаете контраст между цельной формой и ее противоположностью – пространством» (Генри Мур и классический канон современной скульптуры. М., 2012. С. 95).

Внутри постамента памятника расположился музей, посвященный истории реализации проекта. Вокруг монумента разбит Парк Колумба, на территории которого разместятся гостиницы, рестораны, магазины, т.д. Теперь Христофор Колумб встречает европейцев на побережье земли, которую он открыл более 500 лет назад, связав два мира – Старый и Новый Свет, призывая людей совершать открытия, даря им смелость и надежду на новые горизонты.

З.К. Церетели – не первый из российских художников, чье вдохновение захватила одна из самых масштабных фигур мировой истории. В 1928–1929 годах во всемирном конкурсе на создание памятника-маяка Колумбу в городе Санто-Доминго на острове Гаити (Доминиканская республика), также открытого адмиралом и являющегося самым крупным в группе Больших Антильских островов, участвовало 23 (!) мастера из СССР, в том числе

талантливейшие – А.В. Щусев, Н.Е. Лансере, К.С. Мельников, И.Д. Шадр... По замыслу Национального колумбового комитета Республики, к 400-летию плавания Колумба предполагалось возвести гигантский памятник мореплавателю в виде маяка, внизу которого собирались обустроить часовню, перенеся туда прах адмирала, и организовать музей. Но, как часто бывает, проект задержался в своей реализации, и только в 1923 году на 5-й Панамериканской конференции в Сантьяго была принята резолюция об увековечении памяти Колумба возведением памятника-маяка, в сооружении которого предполагалось участие всех стран мира. Изначально же идея создания подобного монумента принадлежала историку и писателю Антонио дель Монте, который писал об этом в своей книге «История Санто-Доминго» еще в 1862 году: «Пусть все Америки враз провозгласят на весь мир, что честь открытия всего Нового Света принадлежит Колумбу. Мы все в долгу перед ним, он принес на нашу землю просвещение и прогресс. Так давайте же воздвигнем колонну, которая будет служить маяком для путешественников, прибывших из Старого в Новый Свет» (Как советские архитекторы проектировали памятник Христофору Колумбу в Санто-Доминго // [Электронный ресурс][2]).

Победителем конкурса был признан проект молодого архитектора из Великобритании Джозефа Ли Глива. Конструкция маяка представляла собой огромный крест из железобетона, который должен был находиться там, где стоял первый маяк, построенный испанцами в Новом Свете. Сооружение маяка было закончено только семьдесят с лишним лет спустя – в 1992 году. Его открытие было приурочено уже к 500-летию открытия Америки. Высота маяка составила 33 метра. Стоит отметить, что, например, проект Николая Лансере предусматривал высоту памятника-маяка в размере 170 метров, а проект Константина Мельникова – в размере 300 метров. Так что частые упреки

[2]Как советские архитекторы проектировали памятник Христофору Колумбу в Санто-Доминго // [Электронный ресурс]: http://naukarus.com/kak-sovetskie-arhitektory-proektirovali-pamyatnik-hristoforu-kolumbu-v-santo-domingo

памятнику Колумбу, созданного З.К. Церетели, в связи с его высотой – 126 метров – не обоснованы. Ныне в маяк перенесен мавзолей Колумба, около него гвардейцы несут почетный караул. В нем же находится музей, посвященный народам Америки, самому Христофору Колумбу, разным нациям мира, в том числе и России. Около главного фасада памятника вывешены многочисленные флаги разных государств, символизирующие единство культур и рас, братство наций. Помимо мемориальной функции маяк выполняет и свое главное предназначение – освещает мореплавателям дорогу. Сооружение оснащено уникальной системой из 157 прожекторов, которые рисуют в небе огромный крест. В облачную ночь его можно увидеть даже из Пуэрто-Рико – ближайшего из группы островов к Доминикане, расстояние между их столицами – Санто-Доминго и Сан-Хуан – составляет всего 381 км.

Монумент «Рождение Нового Света» работы З.К. Церетели является естественным продолжением желания сохранить историческую память об открытии Нового Света. Перекличка и связь памятников, созданных в связи с 400-летием и 500-летием путешествия Колумба, не только умозрительная, но реальная, в частности географическая, служит примером непрерывности исторической памяти народов во времени и пространстве. Как сто лет назад, так и сегодня, люди средствами искусства стараются увековечить память о том, что им дорого, стремясь, по выражению Дмитрия Лихачева, «противостоять уничтожающей силе времени» (Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: Ст. и очерки. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. С. 41–69), и создают исторические памятники – символы и знаки, тексты и артефакты, которые образуют незыблемую основу для взаимопонимания поколений, для диалога культур. Этой мыслью все больше пропитывается сознание и современной молодежи. Так, например, К.И. Яборова – один из авторов сборника студенческих эссе на тему осмысления темы исторической памяти в искусстве – пишет: «Историческая память, запечатленная в произведениях искусства, позволяет

приобщиться к духовному опыту предков, заглянуть вглубь себя. Такой духовный опыт способствует работе над собой, а значит, делает настоящее лучше» (Философское осмысление темы исторической памяти в искусстве: сб. студенческих эссе. С. 50).

2.4. Монументальные композиции в память о погибших 1 сентября в Беслане и 11 сентября в Нью-Йорке

Пожалуй, ни один из реализованных З.К. Церетели монументов не сблизил народы разных стран так, как памятник «Слеза скорби», сооруженный в память о жертвах террористов 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке (Рисунок 11). Композиция высотой 30 метров, созданная из бронзы, стали и титана, представляет собой монументальную слезу, помещенную в разлом массивного прямоугольного пилона, – напоминание о разломе стен рухнувших башен-близнецов. По словам скульптора, образ в его воображении родился мгновенно: «Я был за границей, выставку свою персональную открывал. И вдруг позвали, вышел в другую комнату и увидел по телевизору, какая трагедия происходит в Америке. Я был потрясен, и у меня упала слеза. Так родился образ». Установленный на берегу Гудзона в городке Бэйон, штат Нью-Джерси, непосредственно напротив места трагедии, где находились разрушенные башни-близнецы Всемирного торгового центра, памятник воспринимается зрителем сразу, в одно мгновение, воздействуя на него своим четким силуэтом. В солнечную погоду само небо обеспечивает уникальной скульптурной композиции необходимый художественный эффект. У подножия монумента расположены гранитные плиты с выбитыми на них именами более трех тысяч жертв теракта.

«Скульптура – это не искусство рассказа, это искусство большого образа», – утверждала В.И. Мухина (Мухина В.И. Литературно-критическое наследие.

Том 1. С. 102). Символический образ слезы в данном памятнике представляется на редкость уместным, ёмким и глубоким. На протяжении всей истории человечества слезы появлялись в разнообразных мифологических сюжетах, а один из самых распространенных мотивов – оживление умершего героя при помощи пролитых на него слез. Иначе говоря, издревле слезы в восприятии человека служили силой, позволяющей ему преодолеть грань между жизнью и смертью, границу между миром «здесь» и миром «там». При этом в народных верованиях особенно подчеркивалась важность оплакивания в посмертном существовании души. Христианство приветствует слезы, которые отцы Церкви олицетворяют с молитвой. Каждая слеза – это как удар по сердцу, по сердцу окаменевшему, очерствевшему, до тех пор, пока камень не будет пробит и не хлынет волна сочувствия, сострадания. «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф 5:4) – учил Христос Своих учеников. Пластическое решение через образ слезы позволило скульптору добиться эпического звучания монумента, который приобрел совершенство символа. Отсутствие демонстративной экспрессивности, строгая простота образа здесь оказывают намного более мощное воздействие, чем любые сюжетно-повествовательные композиции. Лаконичность, свобода от лишних деталей, отвлекающих внимание, единство и гармоничность композиционного решения – бесспорные достоинства скульптурной композиции. Благодаря удачному расположению на берегу залива в парке, где нет плотной городской застройки, памятник и окружающий ландшафт представляют собой единое художественное целое. От него исходит сила покоя, ощущение вечности. Такой памятник требовал удаления от городской обстановки с непрерывным автомобильным и людским потоками, шумом.

Закладка монумента состоялась 11 сентября 2005 года с участием Президента России В.В. Путина, официальное открытие прошло ровно через год, в пятую годовщину трагедии, в присутствии первых лиц американского

государства. Работа была передана в дар США от российского народа. Церетели рассказывал, что еще до официального открытия у памятника побывали родственники погибших, возложили цветы, почтили память ушедших: «Меня до глубины души тронули слова благодарности, которые говорили мне эти люди. В их глазах я увидел большое горе, много слез. Говоря с ними, я с трудом сдерживался. Мне тоже хотелось плакать… Теперь каждый раз, когда прилетаю в Америку, сразу еду к памятнику…». Памятник подарил возможность сострадать потерям близких многих и многих людей и не забывать о трагедии.

К сожалению, скульптурная композиция «Слеза скорби» невольно получила парный монумент в России: в память о жертвах террористического акта в Северной Осетии скульптор создал памятник «Детям Беслана» (Рисунок 12). Первого сентября 2004 года террористы захватили заложников в одной из городских школ во время торжественной линейки, посвящённой началу учебного года. Хотя большинство заложников были освобождены в ходе штурма, в результате теракта погибли 334 человека, в том числе 186 детей. После этой трагедии Правительство Республики Северная Осетия – Алания объявила конкурс на установку в Москве памятного знака, посвященного жертвам теракта. К тому времени такие памятники были уже установлены в Беслане, Владикавказе, Санкт-Петербурге, Флоренции, Сан-Марино. По результатам конкурса, на который анонимно представили свои работы более десяти авторов, победил проект З.К. Церетели. Первого июня 2010 года, в День защиты детей, памятник был установлен в центре столицы – на пересечении улицы Солянка и Подколокольного переулка – на небольшой площадке перед храмом Рождества Пресвятой Богородицы на Кулишках. Ранее, в 1996 году, по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II, этот храм был передан осетинской общине и ныне известен как Аланское подворье.

Высота памятника, выполненного из бронзы, составляет четыре метра; при определении его масштаба скульптор учел плотную городскую застройку вокруг места, предназначенного для монумента. Пространственно-пластическая композиция находится на невысоком постаменте и символизирует души погибших в Беслане детей, возносящиеся в небо. В своем пластическом решении памятный знак предстает в виде кометы, устремленной ввысь. Ее стремительный изгиб придает композиции экспрессию и динамику. В этом монументе скульптор соединил язык символа с атрибутами современной повседневности и поместил у основания монумента разбросанные игрушки, в которые любили играть дети, книжки, которые они читали. Буратино и медвежонок, паровозик и лошадка – символы мира детства, светлого и безмятежного, безжалостно разрушенного в одно мгновение. Возникающие из основания памятника, бронзовые плиты устремлены вверх, обретая очертания человеческих фигур. По мере возвышения они теряют свою телесность, превращаясь в птиц, символизирующих воскресшие души погибших. Монумент венчает группа из четырех птиц, кружащихся вокруг шара – нашей Вселенной. Так скульптор решил главную тему монумента – восхождение погибших к бессмертию в памяти и сердцах живущих.

Стоит обратить особое внимание на то, как памятник «Детям Беслана» скульптор включил в городской ансамбль – естественно и органично. Став центром довольно тесной площади перед старинным храмом в окружении исторической застройки Китай-города, памятник, тем не менее, не превратился в «выпирающий» и «мозолящий глаз» объект, а всего лишь дополнил эстетику окружающей среды. Мастеру удалось достичь цели монумента, о которой писал Д.Е. Аркин: «Войдя в старый исторический ансамбль, архитектор … должен выбрать такой язык форм, который, не стараясь “перекричать” архитектуру прошлого, в то же время действенно и сильно доносил бы до

зрителя новый художественный образ» (Цит. по: Малинина Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет. С. 29).

Подводя итог, все символические монументы З.К. Церетели условно можно разделить на три группы. Первая из них включает памятники исключительно на историческую тему. К ним относятся «История Грузии», «Святая равноапостольная Нина, просветительница Грузии», «Рождение Нового Человека» и «Рождение Нового Света». Во вторую группу входят монументы, в которых тема истории переплетается с современностью. Это скульптурная композиция «Добро побеждает Зло» и парные памятники «Дружба навеки» и «Узы дружбы». Причем это соединение может быть как пластическим, когда в композиции используются атрибуты современности, так и чисто смысловым. Третью группу образуют монументальные произведения, посвященные событиям сегодняшнего дня, – «Детям Беслана», «Слеза скорби».

Обзор символических монументов работы З.К. Церетели показывает, что мастер продолжил традицию использования символического языка, заложенного крупнейшими мастерами отечественной скульптуры XX века – В.И. Мухиной, С.Д. Меркуровым, И.Д. Шадром, А.Т. Матвеевым, которые, в свою очередь, являлись наследниками А.С. Голубкиной, С.Т. Конёнкова, П.П. Трубецкого, чье творчество всегда тяготело к символике. В своих «Заметках о скульптуре» Сергей Меркуров указывал: «Надо мужественно переносить удары и насмешки судьбы, трагедию непонимания, подчас гонение, обрушивающееся на него [скульптора]. Нельзя сворачивать с дороги. Рано или поздно подлинные произведения будут признаны. Наш русский мастер Мартос оставил великий завет стойкости. <…> Он пишет: “Углубленный скульптор может в резкие и выразительные черты своего сочинения вливать новые понятия. Через искусство он имеет возможность беседовать со зрителями таинственным

иероглифическим языком, передавая обстоятельства, времена, лица”» (Меркуров С.Д. Воспоминания. М.: Kremlin Multimedia, 2012. С. 332–333). Церетели смог со всей полнотой воспользоваться символом как средством художественной выразительности и значительно обогатить пластический язык современной скульптуры благодаря своей творческой индивидуальности, яркому образному мышлению, нестандартному видению людей и событий.

В число символических монументов работы З.К. Церетели, в которых нашла отражение тема исторической памяти, входят два памятника в составе мемориального комплекса на Поклонной горе, посвященного Победе Советского Союза в Великой Отечественной войне. В силу его особого значения для сохранения исторической памяти нации и в силу обширности монументального ансамбля ему посвящена в диссертации отдельная глава.

Глава III.

Мемориальный комплекс на Поклонной горе

Мемориальный комплекс в Москве, посвященный 50-летию Победы над фашизмом (Рисунок 13), продолжил тему памяти о событиях военных лет, которая зародилась в отечественном искусстве в начале 1940-х годов. Первый конкурс эскизов на тему «Монументы, посвященные Великой Отечественной войне», прошел уже весной 1942 года. Т.Г. Малинина указывает, что «инициаторами первых архитектурных конкурсов на составление проектов памятников героям и событиям Великой Отечественной войны стали Московское и Ленинградское отделения Союза архитекторов» (Малинина Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет. С. 6). Создание монументов в память Великой Отечественной войны происходило в течение всей советской эпохи и продолжается в наше время. Из недавно возведенных масштабных ансамблей, пронзительных, впечатляющих силой эмоционального воздействия, можно назвать Ржевский мемориал советскому солдату на месте кровопролитных боев под Ржевом (2020) и Мемориал в память о мирных жителях СССР – жертвах нацистского геноцида в годы войны под Гатчиной (2024), авторы – скульптор А. Коробцов и архитектор К. Фомин.

Торжественное открытие мемориала на Поклонной горе состоялось в 1995 году. В состав монументального ансамбля вошел Центральный музей Великой Отечественной войны, постоянная выставка вооружений и военной техники, храмовые культовые постройки и скульптурные композиции, среди которых есть два произведения работы З.К. Церетели – обелиск Победы и памятник «Трагедия народов». Церетели также выступил главным художником комплекса, центральным объектом которого стал обелиск Победы – возвышающаяся в центре площади Победителей контрастно-темная вертикаль на фоне белоснежного здания музея, обрамленного полукруглой колоннадой. Экспрессивное сопоставление объёмов сделало площадь центром притяжения для посетителей.

История создания общенародного памятника Великой Победе имела давнюю историю – открытые конкурсы на его проект проходили с 1952 года. В общей сложности было проведено около 20 конкурсов на лучший проект мемориального комплекса, каждый их которых сопровождался выставкой, но ни один из них не принес ожидаемого результата. Наконец, на очередном конкурсе в 1980 году был выбран проект скульптора Н.В. Томского и архитектора М.В. Посохина, и в 1984 началось строительство, был установлен срок окончания работ по возведению монументального ансамбля – 1989 год. Однако в 1986 году с резкой критикой выбранного варианта проекта выступил поэт Андрей Вознесенский, и работы по сооружению всего комплекса были приостановлены. К тому времени близилось к завершению строительство здания музея, были вымощены аллеи, высажены деревья для Парка Победы. Вновь объявленный конкурс в 1986–1987 годах не принес результатов, и организаторы стали готовиться к проведению следующего (Гришин В.В. Катастрофа. М.: Алгоритм: Эксмо, 2010. С. 261–264).

З.К. Церетели входил в группу скульпторов, которые работали вместе с Н.В. Томским над проектом памятника Победы. После того как одобренный проект был отвергнут, он стал работать над монументом самостоятельно.

Скульптор, чье детство пришлось на военные годы, стремился выразить свое личное отношение к событиям военных лет. Он долго искал обобщенную пластическую форму, которая, с одной стороны, наследовала бы традиционную форму мемориального памятника, а с другой – вносила бы в пластический язык монумента новые краски, сделав его исключительным и не похожим на другие. Но ситуация развивалась по иному сценарию. «Изначально у меня был свой замысел, – вспоминал З.К. Церетели. – Мне поручили разработать памятник независимо от конкурсов, и я давно работал. Потом решили, что надо участвовать в конкурсе. Потом время изменилось, и поставленные задачи изменились». Скульптор предпочитает не называть имен, не рассказывать о своих первоначальных вариантах пластического решения будущего монумента.

Однако в книге Л.Е. Колодного «Сердце на палитре», посвященной жизни и творчеству Зураба Церетели, все же можно найти некоторую информацию о событиях тех лет. Автор писал книгу на протяжении многих лет и зачастую являлся непосредственным свидетелем событий, описанных в ней. «27 марта 1993 года на листке бумаги, подвернувшемся под руку, Лужков подписался под нетвердым рисунком штыка. Он появился за дружеским столом, когда отмечалось новоселье в мастерской на Большой Грузинской улице. Тогда за столом обсуждали, как сдвинуть с мертвой точки замороженную стройку на Поклонной горе, каким должен быть памятник Победы. На попавшем под руку листке из блокнота и возник штык, давший позднее Церетели основание включить имя Лужкова в список авторов мемориала. Да, в тот день, Лужков воткнул этот виртуальный штык в холм, где через два с половиной года поднялся бронзовый обелиск в форме штыка – памятник Победы» (Колодный Л. Сердце на палитре. С. 84–85). В результате перед Церетели встала сложнейшая задача – ему требовалось найти такое решение для штыка-обелиска, форма которого была далеко не нова в контексте военных памятников, чтобы придать ей оригинальность и новизну.

Несколько слов о местоположении, где должен был быть установлен обелиск. Поклонная гора, расположенная в междуречье рек Сетунь и Филька, между нынешней Минской улицей на западе и площадью Победы на Кутузовском проспекте на востоке, располагала обширным открытым пространством, что позволяло здесь свободно развернуть монументальный ансамбль. Смысловая привязка комплекса к месту своего расположения хорошо известна – здесь неоднократно решалась судьба Москвы, здесь же пролегала дорога, по которой советские войска шли на западный фронт в 1941–1945 годах. Расположенный на возвышении, мемориал органично занял доминирующее место в окружающем ландшафте, став его составной частью. Было достигнуто композиционное единство монумента и архитектуры города. К тому же превращение Поклонной горы в место памяти отечественной воинской славы логично продолжило тему победы России в Отечественной войне 1812 года, увековеченную на Кутузовском проспекте Триумфальными воротами на подъезде к площади Победы и портретным памятником полководцу М.И. Кутузову.

Пластический замысел формы обелиска Победы заключался в создании его по подобию трехгранного солдатского штыка винтовки С.И. Мосина образца 1898 года. Война закончилась, винтовку зарыли в землю. На поверхности остался лишь штык, на который опустилась богиня победы Ника. У основания обелиска, покрытого повествовательными рельефами о главных событиях Великой Отечественной войны, – конная статуя святого Георгия Победоносца, поражающего копьем змия (Рисунок 14). По словам скульптора: «Внизу – святой Георгий как образ воина-победителя. Вверху – воин со знаменем в руках дошел до Рейхстага, здесь отражена история побед советской армии».

Обелиск представляет собой остроугольную усеченную пирамиду, какие устанавливались в память о событиях, чаще всего военных, в императорской и в советской России, при этом истоки обелиска как универсального памятника прослеживаются еще в культуре древнего Египта. В советскую эпоху обелиски

оказались особенно востребованы после войны. Впервые штык-обелиск по подобию трехгранного солдатского штыка винтовки С.И. Мосина был установлен в мемориальном ансамбле «Брестская крепость» в 1971 году. Отличительной особенностью обелиска Победы З.К. Церетели явились, во-первых, его большая высота, а во-вторых – необычное декоративное оформление – облицовка бронзовыми рельефными панно. Высота обелиска составляет 141,8 метра, что напоминает о 1418 днях, которые длилась война. Сегодня обелиск Победы входит в число самых высоких скульптурных произведений в мире, уступая лишь установленному в американской столице памятнику первому Президенту США Джорджу Вашингтону, высота которого составляет 169 метров.

Скульптор никогда не преследовал цели возвести нетипично высокий обелиск. У большой высоты обелиска Победы есть свое обоснование, связанное с его пространственным расположением в конкретном средовом ландшафте. Автор следовал логике построения мемориальных ансамблей, которые, по выражению исследователя природы монументального искусства В.П. Толстого, «как и все другие синтетические произведения, рассчитаны на последовательное восприятие в пространстве и во времени, что дает возможность авторам использовать их эмоционально-художественные средства по классическим законам драматургии: заявка, развитие, кульминация, финал. В результате такого построения у посетителей мемориального ансамбля возникает возвышенное духовное состояние, подобное катарсису античной трагедии, что и является целью и смыслом их художественного воздействия» (Монументальное искусство в СССР / Автор-сост. В.П. Толстой. М.: Советский художник, 1978. С. 112).

Прежде всего, высота обелиска определяется путем, который необходимо пройти зрителю через широкую эспланаду, чтобы оказаться на главной площади Парка Победы. Здесь использован «принцип продольно-симметричной композиции, когда важнейшие художественные акценты расставляются вдоль центральной оси ансамбля» (Монументальное искусство в СССР. С. 112).

Центральная ось эспланады Мемориального комплекса Победы – аллея «Годы войны» – включает пять террас, символизирующих пять военных лет. Вдоль аллеи установлены 15 стел, каждая из которых напоминает о вкладе в победу десяти фронтов Великой Отечественной войны, трех флотов – Северного, Балтийского и Черноморского, партизан и тружеников тыла (авторы ансамбля-памятника – З.К. Церетели и архитектор М.М. Посохин). На противоположной стороне аллеи располагается фонтан «Музыка Славы», состоящий из 1418 фонтанов – также по числу дней войны. Длина центральной оси эспланады совпадает с высотой обелиска и составляет 141,8 метра.

Центр обширной площади Победителей можно было закрепить только мощной вертикалью, контрастной по отношению к горизонтальной ленте музейного корпуса. Таким образом, архитектурное решение пространственно-пластического ансамбля в плане представляет собой равнобедренный треугольник с вписанной в него окружностью, видимая часть которой воплощена в полукруглой колоннаде музея. Это символично, поскольку форма круга концентрирует энергию мощного эмоционального подъёма, которую испытывает зритель по дороге к обелиску Победы и музею. Высшая же точка обелиска – вершина равнобедренного треугольника – служит символом жизни и единения – Земли и Неба, живых и мертвых. В такой композиционной структуре форма штыка – как форма обелиска – приобрела формальное звучание в силу своей высоты. Именно высота обелиска «оторвала» «штык» от земли и подняла его до предельно верхнего регистра эмоционального подъема, до высоты богини Победы, до самых высоких и отдаленных отблесков ликующих залпов салюта Победы.

Стоит напомнить, что выражение «Парк Победы на Поклонной горе» не совсем корректно. С самого начала, еще в 1950-х годах, когда принималось решение о создании мемориального комплекса, предполагалось расположить его *рядом* с Поклонной горой. Как пишет в своей книге воспоминаний В.В. Гришин,

занимавший в 1967–1985 годах должность Первого секретаря Московского городского комитета КПСС, «в соответствии с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР 23 февраля 1958 года в торжественной обстановке состоялась закладка памятника на Поклонной горе (точнее вблизи этой горы)» (Гришин В.В. Катастрофа. С. 260). В дальнейшем автор еще раз уточняет место будущего комплекса: «Место строительства – рядом с Поклонной горой», а затем и прямо указывает, что в 1984 году «строительство памятника Победы началось на одной из высоток (с отметкой 170,5 м), расположенной в километре от Поклонной горы. Земля, на которой началось строительство, не срывалась (наоборот – была проведена подсыпка грунта). Парка Победы как такового не было. Там был организован чахлый лесопитомник по выращиванию посадочного материала» (Гришин В.В. Катастрофа. С. 263). Параллельно с началом строительных работ было осуществлено расширение Минского шоссе и обустроены разноуровневые съезды с него в район Фили. По утверждению специалистов, та высотка, которая считалась исторической Поклонной горой, находилась ближе к центру города и была срыта еще в 1950-х годах при строительстве «сталинского» дома на Кутузовском проспекте.

Для того чтобы будущий мемориальный комплекс органично вписался в городской ландшафт, необходимо было соблюсти определенную высоту. Для этого и был насыпан холм, объединивший пространство города и скульптурный ансамбль. Его авторам – скульптору Н.В. Томскому, архитектору А.Т. Полянскому и художнику З.К. Церетели – удалось добиться того, чтобы центральная часть комплекса в виде обелиска не только была хорошо видна при подъезде к нему, как из центра города, так и из области, но чтобы она «держала» окружающее пространство. Обширная площадь вокруг мемориального комплекса, оставленная свободной от высотных строений, сделала обелиск ключевым элементом жизненного пространства в этой части столицы, буквально притягивающим на себя окружающую энергетику. Ближайшая к нему жилая

застройка Кутузовского проспекта и более удаленная, между Мосфильмовской и Минской улицами, выглядят как обереги этого пространства, которое превратилось в своего рода место силы в черте Москвы.

Для усиления внутренней связи между мемориальным комплексом, зрителем и городом служит высокий подиум, закрепленный на массивных черных и красных гранитных блоках, на который водружен монумент. Благодаря этому возникает элемент интерактивности: посетитель может подняться на подиум, оказаться у подножия обелиска, внимательно разглядеть сюжет рельефа на его основании, рассмотреть все смысловые элементы, включенные в оформление памятника святому Георгию, и в то же время он может видеть панораму застройки на ближайших подъездах. Это подчеркивает неразрывную связь смыслового наполнения памятника с городом, в котором он установлен: предки отстояли независимость страны от врага, благодарные потомки в столице воздвигли им памятник.

Обелиск весом 1000 тонн представляет собой классическую стелу трехгранного сечения с утончающимся верхом, изготовленную из особо прочной стали и облицованную камнем. Весь образный строй памятника словно возвращает зрителя в военную эпоху. На гранях обелиска размещены 30 бронзовых панелей-барельефов, на которых автор запечатлел основные вехи Великой Отечественной войны. Это художественная летопись событий военных лет, начинающаяся с легендарной обороны Брестской крепости и заканчивающаяся победоносным штурмом Берлина и праздничным салютом 9 мая 1945 года.

Бронзовые панно сплошь покрыты изображениями, исполненными в технике высокого рельефа. На трех сторонах памятника рельефный рисунок идентичен. Края рельефа мягкие, округлые, что создает плавный переход к фону. Фигуры бойцов, военные машины и орудия, танки и самолеты, здания и

сооружения – все изображения тщательно проработаны. Фигуры экспрессивны, сюжетные сцены насыщены движением. Трактовка образов основана на контрасте размеров, что создает иллюзию перспективы.

Фоновая поверхность рельефа никогда не остается гладкой. Ее образуют волнистые линии разной ширины и длины, характеризующиеся подчеркнутой эмоциональностью и экспрессией. Они то закомпанованы в спиралевидные и круглые формы, то сгруппированы параллельно друг другу. Иногда эти линии – прямые, расходятся из одной точки, рождая впечатление то взрыва, то пожарища, то салюта, как в финальной, самой отдаленной от земли части рельефа. Именно благодаря композиционному решению этих разнородных линий, периодически повторяющихся, достигается связность и цельность всего рельефа. Его ритмичность и характерное движение, направленное в основном вверх – к заветной цели, Победе, обусловлены внутренней напряженностью героев эпического сюжета, которая словно ищет выхода – и в экспрессивном движении фигур, и в экспрессивности фонового рисунка. Иногда в унисон с пластикой фона звучит пластика распахнутых солдатских плащей и развернутых знамён. Эмоциональный накал героической эпопеи в верхней части рельефа наиболее сильно выражен в образе солдата с развевающимся знаменем в руках в окружении залпов праздничного салюта и россыпи звезд.

Скульптурная проработка форм, предназначенных для близкого рассматривания, точно такая же, как и на панно, облицовывающих обелиск высоко над землей, на высоте 100 метров, где барельеф заканчивается. Это хорошо видно зрителю, стоящему у подножия обелиска.

Рельеф имеет ярко выраженный декоративный характер, что создается свободным движением рисунка, его пластической сложностью. С ритмом линий фона созвучно пластическое решение групп солдатских фигур маленького размера – их разновекторное движение часто совпадает. Фигуры в основном

представлены в движении: чаще всего это бегущие в атаку солдаты. Изображения танков и самолетов, военных кораблей и дирижаблей, включенные автором в контекст сюжетной линии, зрительно усиливают ощущение движения, непрекращающегося пластического кипения, бурления. В общей композиции четко выделяются горельефные названия городов-героев, за освобождение которых шли особенно ожесточенные бои. Их присутствие на обелиске служит реальным, а не только образным напоминанием о конкретных событиях военных лет.

Многофигурная композиция, наиболее приближенная к зрителю, на основании обелиска посвящена героической и одновременно трагической обороне Брестской крепости. Здесь изображены воины, в основном группами, с винтовками или гранатами в руках. Скульптор свободно передает разнообразные позы и движения персонажей – солдат, сидящих на корточках, прицеливающихся, бегущих с винтовкой наперевес, замахивающихся гранатой, зовущих в атаку, иногда раненых и оказывающих им помощь медсестер, погибших бойцов. Перед зрителем развертывается череда картин в бронзе с изображением воинов, всеми возможными силами защищающими свою землю в битве с врагом.

Общее решение оформления обелиска оригинально, его приемы берут свои истоки в памятниках грузинской монументальной скульптуры раннего Средневековья. Экспрессивный характер рельефа тоже можно соотнести с этими памятниками, датирующимися, в частности, X веком, когда экспрессивность была особенно характерна для пластического искусства Грузии. Здесь также проявилось орнаментально-декоративное свойство творчества З.К. Церетели, которое присуще грузинскому искусству. Показательно, что сам мастер, отвечая на вопрос, кто из скульпторов, по его мнению, оказал на него наибольшее влияние, всегда говорил: «Молодым художником я работал в Институте этнографии и археологии. Для меня большую роль это сыграло – я видел много памятников культуры, особенно средневековых».

Обелиск высотой 141,8 метров, облицованный рельефными панно, смотрится выразительно со всех сторон. Скульптор смог решить задачу воздействия памятника на зрителя с наибольшей силой, для чего использовал нестандартные решения. По мнению З.К. Церетели, «техника не имеет значения. Будет это масло, или эмаль, или скульптура… Главное – создать выразительное произведение. Центральная тема памятника – общая трагедия и Победа. И музей с историческими экспонатами. Все остальное решается в рамках концепции “искусство для искусства”».

Особенно эффектно бронзовые рельефы обелиска Победы на Поклонной горе смотрятся в лучах сияющего солнца, становится очевидным, что именно сочетание присущей рельефу живописности с выразительной строгостью определило решение скульптора использовать технику чеканки рельефа на бронзе. Несмотря на обилие фигур, заполняющих пространство гигантского рельефного панно, Церетели не предлагает обобщенных трактовок. Лица героев моделированы чередованием повышенных и углубленных частей: выделены выпуклости лица – щек, носа, подбородка, движущегося тела в военной экипировке… В то же время глубоко врезаны рот и глаза солдат. Всегда четко различаются женские и мужские фигуры, головные уборы, обозначающие принадлежность к разному роду войск – пехоте, флоту, авиации. Когда лучи солнца падают на обелиск, на рельефе, проработанном сильно выступающими линиями и поверхностями, начинается игра светотеневых рефлексов. Чередование глубоких теней и освещенных поверхностей характерно и для орнаментальной пластики рельефа. Очевидно, что скульптора в этой работе интересовала не только сюжетно-повествовательная задача передачи замысла, но и в большой степени его живописность. Это подтверждается уже ставшими классическими фразами З.К. Церетели о том, что скульптуру он «всегда видит в цвете» и что «без цвета в жизни ничего не бывает». На XXIV Алпатовских чтениях, прошедших в Российской академии художеств, посвященных юбилею

мастера, в отношении его монументальных произведений в выступлении Д.О. Швидковского прозвучал термин «декоративный монументализм». На наш взгляд, обелиск Победы – убедительная иллюстрация этого термина применительно к работам скульптора.

Тему летописи побед советской армии мастер продолжает в серии гипсовых барельефов, исполненных им для Зала Славы Музея Великой Отечественной войны. В этом зале, купол свода которого венчает пятиконечная звезда – стилизованный орден Победы, также выполненный Церетели, увековечены имена героев Советского Союза; здесь же установлена скульптура Солдата Победы (скул. В. Зноба). Зал Славы обрамляет лавровый венок, символизирующий торжество Великой Победы. Под ним, чуть ниже, располагаются барельефы, посвященные 12 городам-героям, и барельеф «Брестская крепость-герой», которые опоясывают верхнюю часть зала по кругу. Каждый барельеф-посвящение решен в форме своеобразного картуша, обрамленного сверху и снизу праздничными лентами. На верхней ленте золотом выбито имя города-героя. Почти все пространство каждой композиции заполняют архитектурные символы того или иного города в окружении праздничных залпов салюта Победы. Лишь кое-где виднеются знаки прошедшей войны – брошенная пушка или танк. Построение композиции всегда вертикальное. Это подчеркивается возносящимися ввысь салютными залпами, приближающими каждого Солдата Победы к высшей награде страны. Для зрителя, стоящего внизу, барельефы из белого гипса соединяются в одну легкую и воздушную праздничную ленту, словно посмертное подношение героям, имена которых выбиты на стенах Зала Славы.

На стометровой отметке обелиска автор установил скульптурную композицию «Богиня победы Ника». Ника с крыльями за спиной, в развевающейся тунике в правой руке держит сияющий лавровый венок славы, возлагая его на победителей. В древнегреческой мифологии крылатая богиня

Победы изображалась как символ всепобеждающей силы, успешного военного исхода, как вестница счастливого окончания войны. Богиню Нику сопровождают два трубящих ангела, прославляющих оружие победителей. Широко раскрытые крылья, воздетые вверх руки богини создают ощущение парения ее фигуры высоко в небе. Скульптурная композиция, весом около 25 тонн, не в последнюю очередь притягивает взгляды посетителей, заставляя попутно всматриваться и в барельефы обелиска Победы как можно выше.

После прекращения диктата атеистической идеологии З.К. Церетели свободно ввел образы мировой культуры в свое произведение, посвященное Великой Отечественной войне, которую ранее привычно олицетворяли образы «Родины-матери» или «Солдата». Помимо образов богини Ники и ангелов скульптор использовал образ святого мученика Георгия Победоносца, а также установленных в пандан на флангах здания музея образы Слав – вестниц Победы, восседающих на вздыбленных конях и трубящих в позолоченные фанфары. И здесь вновь находим интересную параллель в проектах памятников военных лет. Например, архитектор Г.П. Гольц в 1944 году предложил в качестве военного памятника монументальную композицию «Ника», центральным элементом которой являлась фронтальная фигура богини Победы с поднятым мечом в одной руке и развивающимся штандартом в другой (см.: Малинина, Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет.).

Большая высота обелиска Победы поставила вопрос о его безопасности. Для решения проблемы скульптору пришлось обращаться за помощью к ученым. Процесс воплощения проекта З.К. Церетели в реальность осуществился в результате совместного труда представителей искусства и науки.

Предотвращение возможной опасности при взаимодействии обелиска с ветровыми потоками в динамическом режиме – вот что заботило его создателей (Романова Е.О. О некоторых особенностях установки и эксплуатации обелиска

Победы на Поклонной горе // Сб. мат-лов межд. науч. конф. «Искусство и наука в современном мире» 11–13 ноября 2009 г. РАХ, РАН. М.: РАХ, 2009. С. 336–338). Как любой автор, при решении технической стороны монумента скульптор стремился не допустить изменения своей художественной концепции. В то же время необходимо было сделать все возможное, чтобы предотвратить разрушение сооружения, вызванного его возможными колебаниями под воздействием ветровых потоков. Парк Победы – место в столице очень многолюдное, и его безопасности придавалось особое значение. Задача была решена при участии специалистов ЦНИИПроектСтальКонструкция им. Н.П. Мельникова, занимающихся вопросами взаимодействия высотных сооружений с ветровыми нагрузками, и ЦАГИ – Центральным научно-исследовательским аэродинамическим институтом им. Н.Е. Жуковского, в котором были проведены испытания для определения нагрузки на монумент от ветрового воздействия в режиме аэродинамической неустойчивости. Решением стало установление на обелиске динамических гасителей колебаний. При этом возникла существенная проблема: установить крупные механизмы в узкое и вытянутое сооружение представлялось крайне сложным. В результате главный гаситель колебаний весом 10 тонн был установлен за спиной фигуры Ники в обелиске. Другой гаситель крутильных колебаний весом три тонны стоит внутри самой фигуры, и еще пять гасителей размещены в плоскости обелиска. Из-за узкого пространства гасители требуемой массы распределили на протяжении самой высокой части обелиска – на высоте между 122 метра и 139 метра.

Сегодня участникам тех событий вспоминается как курьез момент, когда выяснилось, что в полость фигуры Ники механизм требуемой массы не вмещается. Перед скульптором встал вопрос возможного изменения задуманного образа. К счастью, было найдено «соломоново решение» – трансформация коснулась образа богини Победы лишь с точки зрения расположения ее крыльев. Сохранив крылья широко распахнутыми, Церетели все же слегка отвернул их за

спину богини, что позволило незаметно разместить под ними необходимое демпферное устройство. Таким образом, установка гасителей колебаний на обелиск Победы и обеспечение его безопасной эксплуатации в составе Мемориального комплекса на Поклонной горе привели к приобретению уникального опыта установки целой системы гасителей и их обслуживания. Впервые же подобная система обеспечения безопасности Штыка-обелиска, хотя и в меньших размерах, была опробована специалистами института им. Н.П. Мельникова в Бресте. Но высота того монумента составляла «всего» 104,5 м, а его безопасность обеспечивали по два демпферных устройства на высоте 93 метра и 97 метров.

Рядом с основанием обелиска Победы установлена скульптура святого Георгия Победоносца на коне, побеждающего змия, чье изображение имеет очень давнюю традицию, полагают, что основа культа святого Георгия была заложена во времена первого христианского императора Константина. «Георгиево Чудо восходит к одному из важнейших архетипов человеческого культурного сознания, к образу, имеющему большую власть над этим сознанием», – пишет С.Я. Сендерович (Сендерович С.Я. Георгий Победоносец в русской культуре. М.: АГРАФ, 2002. С. 89). Святой Георгий в христианских странах издавна символизирует победу над злом, в данном случае – над фашизмом. Георгий Победоносец широко почитается в христианском мире, особенно в Грузии, где святой считается небесным покровителем страны. Скульптор неоднократно подчеркивал, что через образ святого Георгия он стремился создать общечеловеческий образ, понятный всем народам мира, – символ торжества Добра в борьбе со Злом.

В скульптурном образе З.К. Церетели святой Георгий облачен в доспехи римского кавалериста – по преданию, в земной жизни он состоял военачальником при императоре Диоклетиане (284–305 гг.). Воин решительно обрушивается с копьем на змия, отрубая злому чудищу голову. Здесь змий символизирует

побежденный фашизм – его тело покрыто знаками свастики, немецких наградных крестов, вражеских касок, черепами как неотъемлемой составляющей любой войны. Экспрессивная деталь в виде крепко сжатого кулака левой руки святого выдает его сильнейшее напряжение и решимость покончить с «чумой» XX века. Образ Георгия отличает мужество, строгость и простота. Пластическую трактовку композиции скульптор вновь выстраивает на контрасте – изящной фигуры воина и вздыбленного, готового вырвать поводья из рук всадника, коня.

Предметом особого внимания служит крепление скульптуры коня, которая держится всего лишь на двух опорах. Благодаря креплениям, установленным внутри двух полых копыт, появилась возможность придать конной статуе динамику, которая была так необходима в контексте общего ансамбля.

В случае с обелиском Победы использование образа Георгия Победоносца – покровителя воинства – особенно уместно. Окончание Второй мировой войны пришлось на начало мая, когда Православная Церковь празднует память святого Георгия. Капитуляция нацистской Германии была подписана 6 мая 1945 года, непосредственно в день памяти святого, а 9 мая акт о капитуляции подписала и советская сторона.

К образу святого Георгия в своих скульптурных произведениях Церетели обращался и до и после создания обелиска Победы. В 1990 году в Нью-Йорке перед штаб-квартирой ООН был установлен памятник «Добро побеждает Зло», посвященный разоружению двух мировых сверхдержав – СССР и США, о чем говорилось выше. Впоследствии скульптурный образ Георгия Победоносца на коне, побеждающего змия, как покровителя Москвы Церетели использовал для оформления купола торгового центра на Манежной площади столицы в 1997 году, а также в 2006 году в Тбилиси, на главной площади которого вознеслась ввысь колонна, увенчанная фигурой святого.

Очевидно, образ святого Георгия очень важен для мастера, чем и объясняется частое обращение к нему, причем образ не воина-мученика, но победителя. Истоки подобной трактовки тоже лежат в искусстве средневековой Грузии рубежа X–XI веков, когда в произведениях особое место занял образ святого Георгия как триумфатора, побеждающего врага. Это явление отмечается в искусстве и других стран того времени, где в эпоху зрелого Средневековья образ святого Георгия как воина-рыцаря выступает на первое место, вытесняя его изображение в образе мученика.

В силу своего удачного архитектурного решения и расположения ансамбль площади Победителей, включающий обелиск Победы, Музей Великой Отечественной войны и храм святого Георгия Победоносца, стал организующим началом для дальнейшего развития всего мемориального комплекса, превратив Парк Победы в магическое пространство, которое уже тридцать лет постепенно насыщается памятными экспонатами и произведениями. Остановимся на элементах комплекса подробнее.

Здание Музея Великой Отечественной войны площадью около 34 тысяч кв. метров (авторы – скульптор Н.В. Томский, архитектор А.Т. Полянский, художник З.К. Церетели) внешне представляет собой куб, стоящий на семи круглых основаниях. По мнению сотрудников музея, такое архитектурное решение может быть связано с тем, что, по преданию, Москва покоится на семи холмах. Гранитные основания диаметром 30 метров находятся ниже уровня колоннады и стен, несущих купол. В основаниях расположены шесть диорам главных битв войны и кинозал. Венчает здание большой купол с 15-метровым четырехгранным шпилем. Купол, символизирующий небо с вечно живыми звездами, означает бессмертие подвига героев. Фасад здания музея оформлен колоннадой, которая выходит за пределы стен основного здания, поддерживающих купол, и образует полукруг.

Выставка вооружений и военной техники, экспонируемая в Парке Победы, включает свыше 300 ее образцов периода Второй мировой войны. Экспозиция представляет не только военную технику Красной армии, но и трофейную, сформирована по видам вооруженных сил и отличается широтой охвата, включая артиллерию, авиатехнику, инженерные сооружения, бронетехнику и даже военно-морской флот, который демонстрируется в акватории искусственного водоема.

Год за годом мемориальный ансамбль в честь Великой Победы пополняется новыми скульптурными произведениями разных авторов, объединенных одной темой – памятью о миллионах погибших за свободу своей родины и гордостью за величие подвига, совершенного ими во имя Отчизны в разные эпохи. Среди этих памятников – скульптурная композиция «Защитникам земли Российской», которая олицетворяет преемственность поколений защитников Отечества – древнерусского воина, солдата войны 1812 года и советского солдата Великой Отечественной войны (скул. – А. Бичуков, арх. – Ю. Григорьев); памятник «Пропавшим без вести без могил» (скул. – В. Зноба), который передает страдание израненного солдата-героя, имени которого никто не узнает; монумент Воинам стран – участниц антигитлеровской коалиции с бронзовыми фигурами солдат СССР, США, Великобритании и Франции (художники – М. Переяславец, А. Кузьмин); памятник-часовня «Испанцам, павшим в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» посвящен испанским добровольцам (арх. – А. Михе, инженер – С. Воронцов); монумент Воинам-интернационалистам в память всех российских воинов, погибших в ходе локальных конфликтов за рубежом (скул. – С.А. Щербаков, С.С. Щербаков, арх. – Ю. Григорьев, С. Григорьев). Летом 2014 года Мемориальный комплекс Победы дополнил монумент в память о героях Первой мировой войны (творческий коллектив под руководством скульптора А.Н. Ковальчука).

В число памятников на Поклонной горе входит и самостоятельный монумент работы З.К. Церетели «Трагедия народов» (Рисунок 15),

установленный не на центральной площади мемориального комплекса, а несколько поодаль. Сначала памятник находился рядом с обелиском Победы, но потом было решено передвинуть его на боковую аллею. По мнению скульптора – зря. Он считал, что «сегодняшние россияне должны знать не только о Победе, но и о том, что происходило в самом начале войны, какие ужасы пришлось народу пережить при отступлении наших войск, во время фашистской оккупации, в концлагерях… В моей концепции [комплекса] была и трагедия – начало войны, и великая Победа – ее завершение. Но решили иначе. По моему мнению, это большая ошибка».

«Трагедия народов» – это боль, запечатленная в бронзе, свидетельство душевного движения мастера, его отклик на катастрофы военного времени, последствия которых до сих пор не преодолены. Кто пережил войну, никогда ее не забудет. Эти люди – вечные жертвы войны. Прежде всего, речь идет о тех, кто, будучи ребенком, потерял своих близких в военные годы и до сих пор разыскивает их. Потеряв родителей, ребенок знает, что у него были брат или сестра, и стремится найти их в течение всей жизни. Иногда – находит, а порой – нет.

Если посмотреть на макет памятника «Трагедия народов», то хорошо видно, что в плане его пластическое решение представляет две перекрещенные ветви. Одну из них образует стена, которую можно обозначить как Стена плача, вторую ветвь создает нескончаемая вереница жертв войны, которые постепенно превращаются в надгробные плиты. По обе стороны от так называемых ветвей расположены вытянутые вдоль их очертаний нагромождения предметов, символизирующих мирную жизнь.

Монумент позволяет постигнуть глубину трагедии. Скульптор создал бесконечную вереницу обнаженных мужчин, женщин и детей, отличающихся друг от друга только ростом. Все они одинаково выбриты, одинаково беззащитны

в своей наготе. Мать закрывает глаза сыну, чтобы он не видел того, что происходит; отец протягивает руку, чтобы по привычке прижать ребенка к себе, надеясь его спасти… У большинства фигур руки безвольно вытянуты вдоль тела. Люди выглядят застывшими, замершими в своем страшном прозрении того, что их ожидает. По образному выражению М.А. Чегодаевой, перед нами «молчаливая, обреченная очередь за смертью» (Чегодаева М.А. «Трагедия народов». М.: Альфа-Пресса, 2002). Чем дальше от зрителя, тем все условнее становятся фигуры и лица людей, постепенно скульптор превращает их словно в вырубленные из монолита блоки с округлым навершием. Эти люди-блоки заваливаются назад, все ближе и ближе к земле, в конечном счете, почти сравнявшись с ней, а затем внезапно превращаются в надгробные прямоугольные плиты. Плиты повторяют ритм движения человеческих фигур, только в обратном направлении – они приподнимаются с земли, и становятся знаком погибших, погребенных под ними. На каждой из плит на всех языках народов Советского Союза выбита надпись: «Да будет память о них священна, да сохранится она в веках».

С точки зрения пластического решения, эта вереница обреченных на смерть людей, трансформирующаяся в надгробные плиты, выглядит как волна. Сначала эта волна спадает, а затем вновь вздымается – люди погибли, но память о них сохранилась, сохраняется до сих пор, а значит, они живы. Ощущению волны вторит и решение Стены плача, верхняя часть которой заворачивается в сторону безмолвных людей, ожидающих трагического исхода, словно стремясь их спасти, накрыть собой, чтобы избавить от жуткой действительности. По обе стороны от этих «волн», в соответствии с направлением их движения, скульптор расположил нагромождения предметов – сваленные вперемешку одежда и обувь, шляпы и очки, игрушки и книги, среди них – Библия… То, что осталось после гибели их владельцев, превратилось в символ воспоминания о прежней жизни, о жизни до войны. Эти выброшенные за ненадобностью вещи выглядят нелепо и

обескураживающе рядом со скульптурным изображением человеческой трагедии. Но еще более нелепо выглядит сама трагедия – бессмысленная гибель людей, уничтожающая единственный смысл жизни на Земле – саму жизнь.

З.К. Церетели придал поверхности фигур людей шероховатость. И эта рельефность бронзы резко контрастирует с опустошенными, застывшими в ожидании своей участи фигурами. Словно внутри приговоренных к гибели жизнь еще существует, но в реальности ее уже нет. Особенно сильный эффект этот приём дает вечером, когда монумент подсвечивается. Бронзовая поверхность под влиянием световых рефлексов начинает будто пульсировать, как бы показывая, что эти люди еще живы, и призывая машину по уничтожению Человека остановиться. Этот памятник работы З.К. Церетели вызывает сильнейший эмоциональный накал и сопричастность зрителя чудовищной трагедии, превратившись в памятник жертвам всех войн и катастроф.

Сейчас монумент «Трагедия народов» воспринимается как самостоятельное произведение, а не как часть ансамбля. Но если бы, как изначально задумывал автор, он находился рядом с обелиском Победы, воспевающим величие подвига, то звучал бы еще контрастнее, рассказывая о горе невосполнимых утрат, а значит, усилил бы звучание торжества Победы.

Выше упоминалось, что мемориальный комплекс включает культовые сооружения, а именно храм святого великомученика Георгия Победоносца, мемориальные мечеть и синагогу (со временем к ним присоединились и другие культовые сооружения). Храм святого Георгия (Рисунок 16) органично вписан в пространство площади Победителей благодаря своему цветовому решению – монументальные иконы-барельефы из темной бронзы на белых храмовых стенах перекликаются с художественным решением обелиска и здания музея. В обоих случаях использование бронзовых барельефов придает большую оригинальность и новизну традиционным скульптурным и архитектурным формам, а также

служит исключительно удачным средством раскрытия идейно-образного содержания и монумента, и культового сооружения.

В декоративном оформлении храма святого Георгия (автор проекта – архитектор А.Т. Полянский) принял участие и З.К. Церетели, создав крест над куполом храма, пять бронзовых колоколов, бронзовое паникадило, составленное из фигур ангелов, подсвечники, а главное – уникальные бронзовые иконы-барельефы для внутреннего и наружного убранства. Этот храм-памятник в честь 50-летия Победы в Великой Отечественной войне, заложенный 9 мая 1994 года, был возведен в следование древнейшей на Руси традиции отмечать памятные даты в истории государства строительством храма или часовни. Храм-памятник в честь святого Георгия стал первым культовым сооружением, возведенным в постсоветской России.

По своей архитектуре белокаменный храм под золотым куполом напоминает древние русские церкви. Его отличительными особенностями являются частично стеклянные кровля и стены, благодаря чему храм всегда полон света, и, конечно, убранство в бронзе. Наряду с традиционными живописными иконами в храме – иконы из бронзы: «Чудо Георгия о змие», «Вознесение Господне» и «Пресвятая Троица». На фасаде – еще три иконы-барельефа: Образ Спаса Нерукотворного, икона Пресвятой Богородицы и «Двойное чудо Георгия», которые сюжетно символически связаны с идеей защиты Отечества. Святой Георгий не только спасает девушку от страшного чудовища, но и возвращает родителям дочь. Под иконой Пресвятой Богородицы начертаны слова молитвы воинов-новгородцев, которую они возносили святому образу в надежде обрести чудесную защиту Богоматери от суздальцев, наступавших на Новгород. Образ Спаса Нерукотворного издавна присутствовал на боевых знаменах русской армии как символ защиты воинов от врагов. Таким образом, скульптор исполнил в бронзе особо почитаемые древнерусские иконы. При этом выбор нестандартного художественного решения, нетрадиционного материала и техники для

привычного в иконографическом плане образа определялся поисками, как средств наибольшей выразительности, так и способа соучастия здания храма в формировании единого ансамбля с собственной эстетической средой.

Необычность храма святого Георгия, в убранство которого включены монументальные иконы-барельефы, заключается в смелом использовании непривычных художественных форм в традиционном архитектурно-пространственном контексте. В результате синтеза архитектурных и скульптурных форм авторам храма-памятника удалось новыми оттенками усилить выразительность привычной архитектурной формы. Одновременно здесь ярко проявилась способность монументально-декоративной скульптуры решать смысловые и образные задачи с особой полнотой. К тому же именно бронзовые иконы на стенах храма накрепко соединили между собой его здание и центральный обелиск Победы, покрытый бронзовыми рельефами, связав пространство ансамбля площади в единое целое.

Иконы-барельефы из темной бронзы прямоугольной формы с полукруглым верхом выглядят строго и величественно на почти воздушных стенах храма, значительную часть площади которых занимает стекло. Благодаря такому решению бронзовые рельефы превращаются в органичный элемент архитектуры. При этом, выступая резко контрастно по отношению к зданию храма, они становятся зрительно необходимым компонентом, который приближает храмовое сооружение – дом Бога – к людям. Большие размеры наружных икон-барельефов, которые называются поклонными, рассчитаны на восприятие их издалека и хорошо «читаются» из любой точки пространства площади Победителей. При взгляде на эти торжественные и монументальные образы святых невольно возникает аналогия с иконами для слепых и слабовидящих. Подобные иконы на дереве специально создают в технике высокого рельефа, чтобы слепой человек мог руками «увидеть» и «прочитать» изображенную композицию. Быть может, скульптор руководствовался аналогичной идеей в годы начавшегося возвращения

Церкви в повседневную жизнь современников и решил помочь им? Можно предположить, что и выбор столь огромного размера для икон-барельефов у Церетели был обусловлен тем же самым. Ведь вполне можно было бы ограничиться на фасаде бронзовой иконой небольшого размера, какой имеют, например, надвратные литые иконы из бронзы или металлические иконы пещерных храмов, но художник решил их увеличить, чтобы удостовериться – проходящий мимо обязательно увидит их, рассмотрит, задумается.

Отличительной особенностью пластического языка икон-барельефов является их живописность. Это достигается тонкой моделировкой лиц и фигур святых, красотой и изяществом их контуров, а также экспрессией, которую порождает игра света на выступах и углублениях. Можно сказать, что игра светотени – это одно из пристрастий Церетели, она заметно оживляет выражение лиц, жесты, изгибы фигур, драпировки одежд. При этом изображения на иконах лишены повышенной эмоциональности, но полны одухотворенности и величественности. Как и в традиционной иконописи, скульптор использовал приём обратной перспективы. Если он и варьирует высоту рельефа, то лишь для декоративного разнообразия, а не для создания иллюзии глубины. Фигуры на рельефах округлые и органично связаны с фоном. Все эти художественные приёмы усиливают визуальное воздействие икон-барельефов на молящихся. Люди начинают воспринимать изображения сюжетов из библейской истории и истории Церкви как жизненные сцены, происходящие непосредственно перед ними.

Бронзовые иконы-барельефы в православном храме – редкость, в России ныне их можно встретить лишь в единичных сохранившихся пещерных храмах, например, в Дивногорье. Поэтому перед тем как представить иконы Святейшему Патриарху Московскому и всея Руси Алексию II, З.К. Церетели создал два варианта образов – в технике перегородчатой эмали и в технике бронзовых барельефов. Патриарх Алексий отдал предпочтение барельефам и благословил

бронзовые иконы на установку в храме. С точки зрения Церкви, эти иконы являются каноническими. По сути, они продолжают искусство религиозной литой пластики, чьи истоки лежат в древних литых нательных крестах, миниатюрных литых иконах, складнях, окладах. В Грузии «чеканные иконы» были особенно распространены, на Руси – меньше. Так, в описи знаменитой подмосковной усадьбы Архангельское, выполненной в 1738 году, в описи церкви Архангела Михаила присутствуют «чеканные иконы»: «Материал не указан, но, видимо, речь идет о медных или свинцовых иконах. При дороговизне цветных металлов в начале XVIII века такие иконы представляли немалую ценность и были крайне редки. Иконы эти и в самой церкви и в пределах находились не в иконостасах, а висели по стенам. При главном престоле – 12 таких икон, в приделах – по 9» (Крючкова М. Вотчина князь Дмитрея княж Михайлова сына Голицына в селе Архангельском // Наше наследие. 2009. №№ 90–91. С. 23). Будучи монументалистом по своему духу, скульптор рискнул перевести литую икону из миниатюрного и станкового искусства в монументальное. Результат превзошел ожидания – эти иконы навсегда запоминаются тем, кто хоть раз их увидел, не говоря уже об их долговечности и практичности.

Как видно на приведенных примерах – обелиске Победы и храме святого Георгия Победоносца на Поклонной горе, при помощи бронзовых барельефов З.К. Церетели удалось одновременно решить две задачи – обновить привычные скульптурные и архитектурные формы, придав им мощную пластическую экспрессию, и раскрыть смысловое содержание памятников мемориального комплекса. При работе над ним художник, очевидно, вдохновлялся как национальной грузинской традицией, так и мировым художественным наследием. В результате мастеру удалось достигнуть эпического обобщения темы Великой Отечественной войны, что возможно сделать только тогда, по мнению И.Е. Светлова, «когда ее события осмыслены с позиций гуманистических,

нравственных категорий, а также в соответствии с высокими традициями культуры и искусства» (Светлов И.Е. О советской скульптуре 1960–1980. С. 140).

Вот уже более четверти века, как ветераны каждый год 9 мая собираются на Поклонной горе, где центром притяжения служит обелиск Победы. От площади Победителей расходятся аллеи, пройдясь по которым можно легко найти все составные элементы мемориального комплекса. При этом сам комплекс сегодня трансформировался в многомерное пространство. Это не только место памяти военных подвигов наших предков и воспоминаний о победах и поражениях. Это место поклонения святыням разных религиозных конфессий. Сюда же приходят жители города просто погулять по парку, здесь всегда много детей, которых обычно больше всего интересует военная техника. Это место стало привычным для молодоженов, которые установили традицию возлагать к обелиску Победы цветы, фотографируются на его фоне и таким образом, быть может, сами того не подозревая, включают это место исторической памяти народа в свою будущую семейную летопись. Мемориальный комплекс на Поклонной горе стал играть роль и важнейшего места сохранения исторической памяти в современной России, и места, объединяющего людей от мала до велика – весь российский народ.

Глава IV.

Скульптурные произведения З.К. Церетели как образ современной эпохи

Любое произведение искусства неизбежно несет на себе отпечаток времени, в которое оно создается. Ладо Гудиашвили писал: «В одном я твердо убежден – искусство не может существовать вне конкретного времени. Каким бы крупным ни являлось произведение, как бы высоко ни была его башня, прочен фундамент и первые этажи, оно должно пребывать в том времени, в котором создается. Другого не дано, и потому искусство вечно. Его формы, мысли, которые оно несет, – лишь выражение бытия времени, его неотъемлемые черты» (Гудиашвили Л. Таинство красоты. С. 114). Впоследствии образы произведений каждой эпохи составят культурное наследие общества, но прежде превратятся в символ своего времени, оказывая влияние на сознание современников, сохраняя и пополняя их историческую память.

Монументальное творчество З.К. Церетели – не исключение. Следуя за своими чувствами, мыслями, идеалами, мастер создавал памятники и монументы, скульптурные группы и композиции, посвященные и жертвам трагических событий современности – войн, терроризма, и выдающимся современникам – деятелям искусства, культуры и науки, но помимо этого – историческим личностям и фактам, которые вызывали наибольший интерес

именно в его время. Ведь историческая память – это не навсегда ушедшая в прошлое история человечества, не растворившиеся в небытии события и люди, а то, что присутствует и действует в нашей жизни постоянно, на подсознательном уровне. Как указывает современный исследователь, «память служит ярким примером обращения ко времени в поиске ответов на актуальные вопросы современности» (Кознова И.Е. Историческая память и основные тенденции ее изучения. 2003. С. 23).

С этой точки зрения, скульптурное творчество мастера можно разделить на две части – портретную скульптуру и произведения, рожденные вечными для человечества темами. Данная глава посвящена портретным образам, созданным Церетели, которые тематически можно объединить по следующим позициям: история Российской государственности, образы святых подвижников Русской Православной Церкви и галерея «Мои современники». При отсутствии, на первый взгляд, связующих нитей между этими направлениями, они переплетены очень тесно, а в основе их общего фундамента лежат вопросы морали и нравственности. Как большой художник, Церетели увидел эту связь. Конечно, прежде всего, Церковь считает святыми мучеников, пострадавших за Христа, и исповедников, но не только. К лику святых Церковь причисляет праведников, бессребреников, безвозмездных врачей, угодников Божиих… одним словом тех, кто сумел в своей земной жизни исполнить наиглавнейшую заповедь о любви к ближнему. Эти святые люди должны служить образцом для живущих во все времена, а в первую очередь – для правителей и представителей искусства, которые, как бы это банально ни звучало, подают простым смертным пример для подражания. Одновременно портретные образы, созданные скульптором, объединяет повышенное внимание общества к самим моделям, интерес к их судьбам и характерам, что наглядно отражает интересы, чаяния, надежды современников.

4.1. История Российской государственности в портретах ее деятелей

Скульптурной серии, посвященной истории России в лице ее правителей IX–XX веков, в творчестве З.К. Церетели принадлежит особое место, что обнаруживает принципиально важное значение темы истории Российской государственности для современного общества, занятого поиском национальной идентичности. Серия исполнена в форме бронзовых бюстов и портретных статуй.

Кульминационная точка пристального внимания художника к истории Грузии и России – его двух родных стран – по времени почти совпала с невероятным всплеском интереса к отечественной истории. «Почти», потому что Церетели, верный только собственному мироощущению, не ждал этой волны. С 1980-х годов он постепенно, шаг за шагом, ваяет сначала пластическую сюиту «Правители России» в форме бюстов-герм, а затем полномасштабные портретные изображения и скульптурные композиции, посвященные представителям Династии Романовых, 400-летие которой отмечалось в 2013 году. Сам скульптор отзывался об этой работе так: «У меня была потребность высказаться. Я почти тридцать лет делал скульптурную серию “Правители России” и “История Грузии”. Это не так просто. Это есть тот профессиональный крик, который я пережил…» Сегодня мы видим, как в этих пластических летописях отразился дух нашей эпохи, как в них прозвучала тема, серьезно волнующая общество все эти годы, – возвращение исторической памяти нации, возвращение к своим истокам.

Сюита «Правители России» включает 74 портрета российских государственных деятелей – великих князей, царей и императоров, от Рюрика до императора Николая II, имя каждого выбито на основании бюста. Каждый из 74 бюстов представляет характерный психологический портрет героя, отражая его особенности как личности и как государственного деятеля в соответствии с

иконографическим каноном, который вырабатывался постепенно, начиная с XVIII столетия, пополняясь с течением времени изображениями новых персонажей. Рассматривание бюстов, установленных на высоких подиумах в виде каннелированной колонны высотой 130 см, то есть на уровне, соизмеримом с ростом среднего человека, дает удивительный эффект личного общения – зритель оказывается буквально «лицом к лицу» с государственными деятелями. Выбранная форма портретного бюста-гермы отсылает к эпохе античности, которая чествовала своих героев, создавая их скульптурные изображения для увековечивания в народной памяти.

По своему составу и по иконографии эта серия Церетели – продолжение давней и устойчивой традиции в русской скульптуре представлять историю государства как историю его правителей через создание их портретной галереи. «История государства передается чередой государей», – писал автор фундаментальной монографии о русской скульптуре XVIII–XIX веков И.В. Рязанцев (Рязанцев И.В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. М.: Жираф, 2003. С. 103). По мнению ученого, впервые тема Российской государственности в форме портретной галереи правителей получила свое пластическое воплощение в глиптике – в серии инталий работы нюрнбергского мастера И.К. Дорша (1676–1732) в 1720-х годах. Тридцать один портрет русских князей и царей – от Рюрика до Иоанна Алексеевича, размером 2,8 х 2,5 см, были резаны мастером на зеленой сибирской яшме. Работа выполнялась по заказу сподвижника императора Петра I Якова Брюса. В середине XVIII века серия Дорша дополнилась портретами Петра I, Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны, а с 1747 года ее начали копировать в камне и металле (Рязанцев И.В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. С. 105). Постепенно круг персонажей расширялся, и портретная серия медалей, изготовленная на основе этих изображений в 1768–1772 годах, включала уже 58 портретов. Обновленную галерею портретов стали тиражировать. В частности она послужила основой для

работ Ф.И. Шубина в Чесменском дворце близ Санкт-Петербурга в 1770-х годах. Скульптор создал цикл мраморных овальных рельеф-медальонов «Родословие российских государей», впоследствии повторенных им в Москве – в Петровском путевом дворце и в здании Сената в Кремле.

В XIX веке наибольшую известность получила портретная серия, выполненная в мелкой пластике, под названием «Галерея бронзовых бюстов всех российских великих князей, царей и императоров», отлитая в бронзе и цинке на знаменитой петербургской фабрике Ф. Шопена в 1860-х – 1880-х годах. Серия была посвящена 1000-летию Российской государственности и создана по заказу императора Александра II. «Галерея» включала уже 63 портретных бюста – от Рюрика до Александра II, изготовленных по рисункам знатока русских древностей Ф.Г. Солнцева. (Ныне большая часть «Галереи…» Шопена находится в собрании Государственного музея-заповедника «Царицыно».) Коллекция распространялась только по подписке, где первым был сам император, и пользовалась большим успехом, что неудивительно. В XIX веке Россия переживала мощный национальный подъем, сопровождавшийся повышенным интересом общества к истории, а в искусстве широкое распространение получила так называемая национальная тематика, которая затронула все его области – архитектуру, музыку, живопись, скульптуру…

В начале XXI века, когда российское государство, во многом отвечая на запросы общества, объявило «Год истории» (2012), пластическая сюита российских правителей работы З.К. Церетели оказалась востребованной, хоть и частично, на официальном уровне. Отдельные бюсты из цикла «Правители России» экспонировались на разных исторических выставках. В 2014 году авторская копия последнего портретного изображения в серии, а именно бюст императора Николая II, была установлена в столице Республики Сербской (Босния и Герцеговина) – в городе Баня-Лука в рамках мероприятий, посвященных 100-летию начала Первой мировой войны, как знак памяти о том,

что Россия вступила в войну с Германией и Австро-Венгрией в защиту братской Сербии и ее народа. Скульптурные портреты российских правителей несут в себе энергию искреннего желания автора познать изображаемых, понять их деяния и одновременно познакомить с ними современников. При этом скульптор обращается не только к ныне живущим, но и к будущим поколениям, раскрывая им образы тех, кто создавал для них страну.

Галерея бюстов «Правители России» долгое время находилась в экспозиции во внутреннем дворике Музея-мастерской Зураба Церетели на Большой Грузинской улице в Москве. Однако в мае 2017 года по инициативе Российского военно-исторического общества был открыт мемориальный ансамбль «Аллея Правителей России» в Китай-городе (Рисунок 17), в состав которого частично вошли бюсты из указанного цикла. Сначала для этого проекта были отобраны 33 бюста верховных руководителей страны – от великих князей периода образования древнерусского государства до последнего русского императора, дополненные бюстами отдельных деятелей Временного правительства эпохи революции. Затем художника попросили расширить портретную галерею образами руководителей нашей страны более позднего периода в XX столетии. Поэтому несколько месяцев спустя в том же 2017 году этот портретный цикл был дополнен бюстами руководителей российского государства постреволюционного периода, начиная с А.Ф. Керенского, а бюст первого президента России Б.Н. Ельцина стал 43-им портретом на «Аллее Правителей». Аллея носила образовательный характер, здесь проводились открытые уроки истории, пешеходные экскурсии, лекции, музыкальные вечера и кинопоказы. «Аллея Правителей России» была демонтирована после переезда Российского военно-исторического общества в другой район Москвы.

В год 400-летия Дома Романовых созданный З.К. Церетели цикл памятников представителям династии, экспонируемый в Атриуме Галереи искусств на Пречистенке, не остался не замеченным зрителем. Обычно серии

или изобразительные сюиты распространены в графике, в малой пластике, менее свойственны они живописи, а в монументальной скульптуре встречаются еще реже. Церетели же присоединился к разработке этой формы монументальной пластики, обозначив, таким образом, еще одно проявление новаторского духа в экспериментальном пространстве своего творчества.

Насыщенная мощным патриотическим пафосом традиция создавать памятники царственным особам в России берет свое начало тоже в XVIII столетии, начиная с монументов, посвященных императору Петру I, и З.К. Церетели принял эту преемственность. При этом цели установки памятников царям и императорам три века назад и сегодня отличаются: помимо увековечивания памяти о том или ином правителе, его деятельности, что служит общим целеполаганием для разных эпох, в XXI веке в России особую значимость приобретает сам факт напоминания об этом деятеле (правителе).

Скульптурный цикл включает восемнадцать бронзовых портретных статуй представителей Дома Романовых, от царя Алексея Федоровича до императора Александра III (Рисунок 18), композицию «Детство Петра» (Рисунок 19) и монументальную композицию «Ипатьевская ночь» (Рисунок 20), посвященную гибели семьи последнего российского императора Николая II. Именно это произведение можно назвать центральным в этой необычной серии. Средствами пластики скульптор выразил свое понимание трагедии, завершившей 300-летнюю историю царствующего Дома в России. Следуя историческим фактам о расстреле царственных узников в доме инженера Ипатьева в Екатеринбурге, автор изобразил царскую семью на фоне облупившейся стены подвала. Император и императрица сидят на стульях, их окружают стоящие великие княжны и наследник престола. Однако найденное автором пластическое решение сюжетной композиции заставляет зрителя остановиться и долгое время вглядываться в нее: тщательно проработав детали лиц, фигур и одежды героев, скульптор изобразил их с закрытыми глазами. Зная о том, что их ждет, эти люди

никуда не прятались от преследовавших их. Будучи глубоко верующими людьми и беззаветно преданными Отечеству, они молились, смиренно ожидая своей страшной участи в надежде, что их гибель сможет спасти Россию. Трагизм события передан не внешне впечатляющими, экспрессивными средствами, а внутренней значительностью образов. В данном случае, сообразуясь с экстремальными историческими обстоятельствами, связанными с фигурой последнего российского императора и его семьей, скульптор посчитал уместным выйти из портретного образа в образ события, которое в представлении его современников давно превратилось в символическое.

Как ныне известно, через три дня после расстрела, 8 (21) июля 1918 года во время богослужения в Казанском соборе в Москве Патриарх Тихон сказал проповедь, в которой обозначил суть духовного подвига царя*:* «...Мы знаем, что он [Государь], отрекшись от престола, делал это, имея в виду благо России и из любви к ней. Он мог бы после отречения найти себе безопасность и сравнительно спокойную жизнь за границей, но не сделал этого, желая страдать вместе с Россией. Он ничего не предпринимал для улучшения своего положения, безропотно покорился судьбе…»[3] (Encyclopaedia.Russia.Ru // [Электронный ресурс]). Этот духовный подвиг императора и его семьи запечатлел в монументальной композиции З.К. Церетели. При этом мастер почувствовал в трагедии и зерно новой жизни, обозначив его включением в композицию образа едва проросшего деревца. Дата создания памятника – 2007 год – со всей очевидностью говорит о том, что художник не мог оставаться безучастным, когда в 1990-х годах была обнародована правда о беззаконном убийстве императорской семьи, когда были найдены и перезахоронены останки ее членов. Художник сам был свидетелем того, как трагедия, многие десятилетия скрывавшаяся от народа, всколыхнула людей, как она их объединила, многим раскрыла глаза на происходящее в революционные годы…

[3] Царственные страстотерпцы / ДРЕВО. Открытая православная энциклопедия // [Электронный ресурс]: https://drevo-info.ru/articles/26278.html

Образ проросшего деревца с крепкими корешками – как знак надежды, что будущие поколения из трагедии извлекут адекватный урок и сохранят его в своей исторической памяти. Это деревце – как иллюстрация к словам Евангелия: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12:24).

З.К. Церетели признавался, что его захватывает история правителей прошлого, их взлеты и внезапные падения, героические подвиги и легендарные деяния одних, навечно вошедших в национальную память, равно как и поступки других, на столетия оставившие в народе неприязнь к себе. И, конечно, его бесконечно интересовало возвращение этих исторических персонажей в современную жизнь, в частности в форме пластических искусств. Можно сказать, в пандан к сформулированным М.В. Ломоносовым «Идеям для живописных картин из российской истории», что у Церетели имелся свой «список идей» для скульптурных произведений на ту же тему.

Из других представителей Династии Романовых наибольший интерес у мастера всегда вызывала фигура императора Петра Великого – «основателя славы и благоденствия России», как гласит надпись на дошедшем до наших дней памятном камне в честь императора, установленном в Царском саду в Риге (1721), а помимо этого – основателя Академии художеств и наук в Российской империи, о чем З.К. Церетели, который возглавлял Академию художеств более четверти века, никогда не забывал. Два памятника Петру I его работы установлены в Москве (Рисунок 21) и Санкт-Петербурге (Рисунок 22). Скульптор вспоминал о реакции общественности на первый монумент в столице: «Это царь, царь России! Всю свою жизнь я слышал, что Москва – коммунистический город. И вдруг появился царь. Почему царь? Все только об этом и говорили…» В этих памятниках император изображен как личность, уже вошедшая в историю, – как основатель «северной Пальмиры» (Петербург, 2006) и как царь-реформатор, в частности основатель российского флота (Москва,

1997). В состав пластической сюиты «Правители России» Церетели включил два бюста Петра I: один – парадный, второй – антикизированный, в лавровом венке и античной тоге. В цикле, посвященном Дому Романовых, тема Петра Великого присутствует в форме скульптурной композиции, посвященной императору Петру, но в ней скульптор изменил точку отсчета и обратился к детским годам Петра Алексеевича.

Композиция «Детство Петра» состоит из двух бронзовых фигур – юного императора и его матери, – водруженных на круглые высокие подиумы. По брусчатой мостовой азартно бежит маленький Петр со шпагой в руке, вполоборота оглядывающийся на шествующую позади него царицу Наталью, урожденную Нарышкину. Сын словно настойчиво зовет ее за собой, призывая присоединиться к нему. Император изображен еще мальчуганом, но вся его фигура выражает безудержное стремление к движению вперед. Напор и энергия в движении Петра подчеркивается резким контрастом динамики его фигуры и статикой фигуры его матери. Ее образ художник уподобил образу России конца XVII столетия – огромной неповоротливой империи, возглавить которую будет суждено Петру.

Фигуру Натальи Нарышкиной Церетели трактует как сказочную боярыню, закрытую от посторонних глаз. Он располагает фигуру царицы строго фронтально и одевает ее в длинное, по моде XVII века, «глухое» платье, орнаментированное богатым узором, сверху укрывает ее столь же богато украшенной накидкой без рукавов, стянутой пряжкой на груди, и укутывает шалью ее головной убор. Статуя царицы выглядит безмолвным произведением искусства, безучастным к происходящему вокруг. В такой одежде едва можно передвигаться, и она стоит словно застывший кокон диковинной бабочки. Ее надо лишь разбудить, встряхнуть, чтобы она показала себя во всей красе. По сути, скульптор создал аллегорию патриархальной Руси – красивой, богатой, непонятной для соседей, застывшей в дремотной спячке. Пройдет совсем

немного времени, и ее разбудит Петр. Глубокое постижение исторических событий помогло автору достичь высокого художественного обобщения образа. Все детали скульптурной композиции «Детство Петра» тщательно проработаны. Смоделирован выразительный облик будущего императора, мимика его лица, жесты, детали костюма, а также удивительный образ его матери, олицетворяющий родину будущего реформатора.

Говоря о скульптурной серии «Правители России», нельзя не сказать о памятнике «Святая равноапостольная великая княгиня Ольга, покровительница Пскова», установленном в реальной городской среде Пскова (Рисунок 23). Памятник сооружен в 2003 году к 1100-летию города. С именем великой княгини Ольги, которая в Пскове почитается как его основательница, связано первое упоминание города в летописи в 903 году. В силу обстоятельств вставшая во главе огромного, еще формирующегося государства, княгиня вошла в историю как великая созидательница государственной жизни и культуры Киевской Руси. Именно Ольге выпала честь сделать выбор, который определил последующую судьбу России, – она первой из династии Рюриковичей приняла христианство. Впоследствии великая княгиня была причислена Русской Православной Церковью к лику святых как равноапостольная.

Монумент характеризуется лаконичностью и сдержанностью. В пластическом решении образа святой скульптор выразил запечатленный в национальной памяти величественный образ женщины с несгибаемой волей и высоким чувством собственного достоинства, несокрушимым мужеством и подлинно государственным умом. Фигура решена строго и монументально. Сохраняя реальные черты, образ Ольги подчеркнуто условен – она стоит, в одной руке держа меч, а другой – опирается на щит. Фигура установлена на высоком гранитном постаменте с широким многоступенчатым основанием, что обеспечивает, с одной стороны, масштабную соразмерность монумента, а с

другой – создает визуальную опору для тех нравственных ценностей, которые олицетворяет образ великой княгини.

Охватывая взглядом портретную галерею правителей России, созданную З.К. Церетели, в смысловом аспекте напрашивается параллель с памятником «Тысячелетие России» М.О. Микешина в Великом Новгороде. Монумент Микешина был призван «благовестить потомкам о героическом прошлом России» за прошедшее тысячелетие. В нашем случае скульптор ограничился образами правителей страны, продемонстрировав свое желание познакомить современников с теми, чьи деяния и судьбы вершили судьбы родины, хотя в разные исторические эпохи не всегда оценивались объективно, замалчивались или искажались.

4.2. Образы святых как повествование о нравственных ценностях

Вопрос сохранения нравственных ценностей – один из тех, которые сегодня волнуют многих. В свое время Михаил Аникушин, размышляя о творчестве скульптора, отмечал: «Есть вечные человеческие ценности, есть благородные традиции – надо напоминать о них людям неустанно. Только так искусство воспитает гражданственность и высокую духовность» (Шефов А.Н. Скульптор М.К. Аникушин. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. С. 187).

Это высказывание приобрело особую актуальность в последние тридцать лет. На фоне радикальных перемен, происходящих в России с начала 1990-х годов, приведших к девальвации нравственных ценностей и ориентиров, в отечественной монументальной скульптуре возродился жанр памятника святым Русской Церкви. При этом его возрождение оказалось связано с воссозданием монументов святым, утраченных после 1917 года. До революции старейшим памятником святому в Российской империи считался монумент великому князю Владимиру Великому (авторы – П. Клодт, А. Тон, В. Демут-Малиновский; 1853,

Киев), почитание которого началось еще в Древней Руси. На рубеже XIX–XX веков устанавливались памятники Александру Невскому, Ярославу Мудрому, великой княгине Ольге, святым Кириллу и Мефодию и т.п. Всех их постигла участь разрушения в советский период. Однако с конца 1980-х годов начался активный процесс воссоздания утраченных и создания новых памятников русским святым. Пожалуй, первым в этой череде произведений Новейшего времени стал памятник святому Преподобному Сергию Радонежскому работы В. Клыкова в Радонеже. Среди других скульпторов – авторов монументальных композиций, посвященных святым, – О. Комов, Ю. Чернов, В. Чухаркин, К. Чернявский, С. Щербаков и многие другие. Сегодня практически перед каждым действующим монастырем в России установлен памятник его основателю или монаху-подвижнику, прославившегося благими деяниями, из числа насельников обители. Все эти произведения отличаются по своим художественным достоинствам, но важно, что они находятся в реальной городской среде или в природном ландшафте и доступны взгляду любого, проходящего мимо, пробуждая интерес к тому, кому посвящен монумент. Актуализация памяти святых Русской Церкви обусловлена осмыслением обществом православных культурно-исторических корней, поиском исторических персоналий и событий, которые способны вдохновить и объединить нацию.

К этой теме в своем скульптурном творчестве обращается и З.К. Церетели. Мастер создает произведения, проникнутые высоким нравственным идеалом, совершенствующим человека, воспитывающим в нем гражданские добродетели, преданность родине. Ведь, в конечном счете, главная задача художника – увидеть то, чего не смогли увидеть другие, и рассказать об этом так, чтобы и другие на это обратили внимание.

С этой точки зрения интересны два монумента работы З.К. Церетели, установленные в поселке Борисоглебск Ярославской области. Речь идет о памятниках двум инокам Борисоглебского монастыря – святому Александру

Пересвету (Рисунок 24) и святому преподобному Иринарху Затворнику (Рисунок 25). Первый памятник, установленный в 2005 году, был создан скульптором в честь 625-летия Куликовской битвы. Александр Пересвет – легендарный монах-воин, получивший благословение самого Преподобного Сергия Радонежского на участие в Куликовской битве вместе с воинами Димитрия Донского и павший в единоборстве с татарским богатырём Челубеем. Русская Православная Церковь причислила инока Пересвета к лику святых. Второй памятник, установленный годом позже, в 2006, посвящен Иринарху Затворнику – монаху Борисоглебского монастыря, благословившего гражданина К. Минина и князя Д. Пожарского возглавить народное ополчение для освобождения Москвы в 1612 году. В Борисоглебске имя святого Иринарха почитается издавна. В возрасте 30 лет он принял иноческий постриг в Борисоглебской обители, здесь же впоследствии упокоились и мощи святого.

Эти два памятника вполне можно назвать парными. Как это ни странно для творческого метода З.К. Церетели, в данном случае скульптуры объединяет схожесть пластического решения – фигуры святых в монашеском одеянии даны в полный рост, фронтально к зрителю. Александр Пересвет держит в одной руке копье, в другой – крест, словно передает благословение Преподобного Сергия Радонежского ныне живущим, за кого сам он сложил голову на поле брани. Святой Иринарх изображен с покрытой головой – отличительный элемент одеяния монаха-затворника, его правая рука приподнята для благословления. Каждый памятник имеет высоту 3,2 метра, включая гранитный постамент, на который он водружен. В пластической трактовке образов святых проявилось пристрастие автора к игре светотени, создаваемой глубокими складками одежды, что оживляет позы фигур, придавая им динамику. Но главное, что объединяет памятники, – это идея. Оба они посвящены двум важнейшим для сохранения Российской государственности событиям в отечественной истории – битве с татаро-монгольским войском Мамая в 1380 году на Куликовом поле и

освобождению Москвы от польско-литовских захватчиков силами народного ополчения в 1612. «Очень хочу, чтобы люди полюбили свою историю», – часто говорил З.К. Церетели. Во всяком случае, благодаря подобным памятникам современники хотя бы вспоминают историю страны. Сохранение исторической памяти – лишь одна сторона неустанной деятельности «безмолвного проповедника», по выражению митрополита Филарета (Дроздова) (Филарет, митрополит Московский [Дроздов] Сочинения Филарета, митрополита Московского и Коломенского. Слова и речи. Том 3. 1826–1836. М.: тип. А.И. Мамонтов и К°, 1877. М., 1877. С. 130). Второй, не менее важный, – это разговор со зрителем о вершинах человеческого духа через образы подвижников, чьи отличительные характеристики – высокие нравственные качества, гражданская доблесть, истинный, а не квасной патриотизм.

В современную эпоху отсутствия авторитетов, тех, кого принято называть «совестью нации», образы святых оказались чуть ли не единственными, не подверженными девальвации примерами для подражания. Поэтому в творчество З.К. Церетели естественно и логично вошли образы тех, кого издавна называли подвижниками. Три памятника одному из самых почитаемых святых на Руси – Святителю Николаю Чудотворцу, созданные скульптором, установлены в поселке Хаапсала Выборгского района (2002), в итальянском городе Бари (2003) и в городе Николаевск-на-Амуре (2020) (Рисунок 26). Монумент святому князю Олегу Рязанскому возведен в Рязани (2007). Монументальные фигуры двух патриархов – Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II и Святейшего и Блаженнейшего Католикоса-Патриарха всея Грузии Илии II в 2009 году украсили внутренний дворик Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре. О памятниках равноапостольной Нине, святому мученику Георгию Победоносцу и святой равноапостольной княгине Ольге уже упоминалось. Летом 2013 года в греческом городе Верия, в котором проповедовал апостол Павел, был открыт монумент святому (Рисунок 27).

Скульптура, представляющая фигуру апостола, истонченного трудами и постами, с босыми ногами, но со взором убежденного праведника, прижимающего обеими руками к груди Священное Писание, не оставляет равнодушным. Контраст между вдохновенным лицом человека, уверенного в благодатной силе проповедуемого им учения, и тщедушным босоногим телом, облаченным в свободный хитон, создает эмоциональное напряжение. Нарочитая простота в трактовке образа одного из величайших миссионеров христианства лишь приближает к нему современника. Внимание приковывает Вечная Книга, прижатая к груди. В образах святых скульптор видел примеры духовного величия и, ощущая запрос времени, повествовал о них зрителю. При этом воображение автора, знание, насколько это возможно, историй жизни святых позволили ему создать иллюзию близкого знакомства с изображаемыми героями. Как пишет М.А. Чегодаева, «особое внимание стоит обратить на то, что собственно религиозные работы Церетели ни стилистически, ни пластически не отличаются от его “светских” произведений, составляют с ними единое художественное целое» (Чегодаева М.А. Религиозная тема в творчестве Зураба Церетели. На правах рукописи).

Одна из нашумевших работ скульптора, в которой он обращался к образу святых, – памятник Папе Римскому Иоанну Павлу II, открытие которого состоялось в Париже в октябре 2014 года (Рисунок 28). Наш современник, многократно прославленный своими делами добра и благотворительности, невероятной скромностью, миротворческими инициативами, Папа Иоанн Павел II был причислен католической Церковью к лику святых. Как ни странно, но автором первого памятника Папе Иоанну Павлу II во Франции стал не католик, а православный: монумент работы З.К. Церетели был открыт в городе Плоэрмель еще в 2006 году. «После открытия памятника в Плоэрмеле, – рассказывал скульптор, – представители Польской католической Церкви во Франции обратились ко мне с просьбой создать памятник Иоанну Павлу II для установки

в Париже. Статуя Иоанна Павла II установлена во дворике Собора Парижской Богоматери. Фигура возвышается на гранитном основании, общая высота монумента составляет 3,2 метра. В этом священном для французов месте никогда не было установлено ни одного памятника. Это большая честь для меня. Памятник передан в дар от российского народа, о чем сообщает надпись на основании монумента».

Понятия нравственности, долга, достоинства занимают особое, почетное место в системе мировоззрения Зураба Церетели. И эта черта – одна из тех, которые позволяют говорить не только об историзме мышления художника, но о монументальном историзме. Рассматривая жизнь человека с позиции вечности, мастер четко выделяет самое важное и значимое для его благополучного существования на земле – сохранение духовности, приверженность многовековым нравственным ценностям. Поэтому в стремлении сделать собственные размышления более понятными для зрителя скульптор в своем творчестве выходит из портретного образа в символический. В данном случае пластической метафорой обозначенной темы является памятник «Русская Правда», установленный в 2001 году в городе Когалым Ханты-Мансийского автономного округа (Рисунок 29). Скульптурную композицию образует столп из увражей. На корешке каждого четко выгравировано название: «Великие Четьи-Минеи», «Житие Преподобного Сергия Радонежского», «Житие Александра Невского», «Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Хронограф», «Сказание о битве новгородцев с суздальцами», Никоновская и Троицкая летописи, «Сказание о Мамаевом побоище», «Задонщина», «Слово о полку Игореве»… В свое время каждая из этих книг олицетворяла веху в русской истории, но сегодня лишь узкий круг специалистов знаком с большинством из них. И хотя эти труды посвящены историческим личностям и событиям, З.К. Церетели считал, что они служат далеко не только источником информации о происходившем столетия назад.

Здесь стоит вспомнить слова Ю.М. Лотмана, который писал о законах памяти: «…прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем, чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе» (Лотман Ю.М. Память культуры / Ю.М. Лотман // Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 615). Именно этот процесс происходит с книгами, к которым обратился художник. С течением времени они трансформировались в рукописный свод нравственных постулатов, которые помогали русскому народу сохранять государственную независимость, строить великую державу. Создав метафорический образ вечных категорий, скульптор призывает современников учиться на примере великих предков, включая в их число мудрых правителей, собиравших Россию по крупицам – удельным княжествам и потом стоявших не на жизнь, а на смерть за ее единство; героев, положивших свои жизни на Куликовом поле против полчищ Мамая; храбрых и мужественных новгородцев, не раз отбивавших атаки суздальцев, стремившихся подчинить себе независимый Великий Новгород. В число образцов высокой нравственности и духовности художник включает всех святых, жития которых из века в век передают «Четьи-Минеи», и в первую очередь – наиболее почитаемых в народе Сергия Радонежского и Александра Невского. Повторим: отсутствие идеала высоконравственного современника, способного объединить своих сограждан, – серьезная проблема для России сегодня. Художник это чувствует особенно остро.

В поисках метафорических образов вечных ценностей и высоконравственных жизненных принципов З.К. Церетели, обращаясь к прошлому, создал еще одну монументальную композицию, посвященную верности, долгу, любви. Иначе говоря, важнейшим ценностным ориентирам человека во все времена, но представляющим серьезный дефицит сегодня. Речь идет о скульптурном произведении «Жены декабристов. Врата судьбы»

(Рисунок 30). Дюжина женских фигур, некоторые с детьми, стоят перед наглухо запертой массивной дверью с крошечным зарешеченным оконцем. Героиня в центре композиции, находящаяся ближе остальных к заветной двери, держит в руках икону Богоматери с младенцем. На лицах изящных молодых женщин в красивых платьях – смирение, обрученное с решимостью не оставлять возлюбленных мужей, чего бы им это ни стоило, несмотря на условия жизни каторжников, суровый климат и т.п. Это памятник женской жертвенности, решимости круто изменить свою судьбу ради того, кого любишь. Пока «врата судьбы» не распахнулись, у героинь есть возможность передумать, вернуться из далекой и холодной Сибири в привычный Петербург, но, похоже, малодушных среди них нет. Через подобные произведения искусства и свершается «мифологизация исторической памяти», по выражению И.Ф. Понизовкиной, что делает понятными и запоминающимися образы и события, увековеченные в монументальной пластике.

4.3. Галерея «Мои современники»

Для З.К. Церетели существовали ориентиры и в сегодняшней жизни, представленные им в виде образов, знаковых для своего времени представителей искусства – писателей и поэтов, музыкантов, танцовщиков и певцов, актеров и режиссеров, художников... Скульптурный цикл с традиционным названием «Мои современники» был начат в 2000 году и продолжал пополняться до конца жизни авора, насчитывая более 60 скульптур в бронзе. Часть из них представляет собой крупные горельефы, часть – полномасштабную портретную скульптуру, в том числе композиции с включением монументальных деталей, выполненных в технике эмали. Паоло Трубецкой, создатель одного из сильнейших по эмоциональному воздействию в русском искусстве памятника императору Александру III в Петербурге, говорил:

«Без портретности не может быть памятника, а без символа – произведения искусства» (Цит. по: Шапошникова Л.П. Памятник Александру III работы П.П. Трубецкого // Павел Трубецкой. 1866–1938. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1991. С. 50). Этому утверждению вторит портретная галерея «Мои современники» в трактовке З.К. Церетели.

М.А. Бурганова, автор монографии о монументальной скульптуре России XX века, пишет: «В 1970-е – 1980-е и в станковой, и в монументальной скульптуре одним из ведущих жанров становится портрет творческой личности. Жизнь писателя, поэта, художника, музыканта осмысляется как явление сомасштабное истории и даже как факт самой истории» (Бурганова М.А. Портрет и символ / М.А. Бурганова. М.: Творческая мастерская, 2012. С. 64). В 1990-е и 2000-е эта тенденция не только продолжается, но и усиливается, что обусловлено снятием запретов на имена многих деятелей искусства, пострадавших от репрессий или не лояльных к советской власти, и привлечением к ним повышенного внимания общества. З.К. Церетели не остался в стороне, начав создавать пластический цикл «Мои современники» (Рисунок 31, 32).

Несколько слов о том, кто входит в круг портретируемых. Открывают цикл горельефные портреты поэтов и писателей Серебряного века – А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, И.А. Бунина... Уже этот факт говорит о том, что концепция скульптора с самого начала предполагала создание портретной галереи знаменитых деятелей искусства не только из образов личных знакомых и живущих непосредственно в одно время с автором, но гораздо шире – галереи фигур, символизирующих русскую культуру XX столетия. Ту сферу, которой Россия, быть может, внесла наибольший вклад в общемировую кладовую цивилизации. С ее представителями, жившими и творившими на протяжении одного столетия русской истории, скульптор связывает свои глубокие размышления о судьбах современной России, о живой

перекличке столь разных времен в пределах одного XX века, о нравственных проблемах, в частности о проблеме долга личности перед своей страной. М.К. Аникушин не сомневался, повторяя вслед за В.И. Мухиной: «По современным произведениям в будущем станут судить о нашей эпохе, и мы не имеем права забывать об этом» (Шефов А.Н. Скульптор М.К. Аникушин. С. 187). Церетели, сам – представитель эпохи, не мог допустить, чтобы безжалостное время стерло в памяти стремительно меняющегося мира имена выдающихся личностей, его современников по XX веку. Сам скульптор говорил: «Стараюсь как можно больше расширить серию “Мои современники”, сохранив впечатление о тех, кого знал лично. Образ великого человека, его внутреннее состояние для художника очень важен…»

Свойственное творчеству мастера синтезирующее начало ярко проявилось в построении горельефных образов. Здесь скульптор соединяет портретное изображение модели с символом, использует атрибуты, связанные с ее профессиональной деятельностью, активно задействует пластические возможности фона горельефа, вплоть до изменения фактуры его поверхности, что тоже превращает этот фон в символ. Часто этот прием автор сочетает с элементами летризма (что характерно и для его памятников в городской среде) и включает фрагменты конкретных литературных произведений, иногда – высказываний героев в фон горельефа. Эти тексты играют большую роль в восприятии образа, сразу напоминая зрителю о творчестве и даже судьбе модели. Категория судьбы в контексте рассмотрения персонажей, выбранных скульптором, чрезвычайно важна. Это относится и к представителям Серебряного века, и к непосредственным современникам автора – А. Вознесенскому, Р. Нуриеву, М. Плисецкой, Е. Светланову, Ю. Башмету, В. Спивакову, В. Гергиеву… Этим людям с мировой известностью и славой довелось немало претерпеть за право найти, отстоять и сохранить свою индивидуальность как художника и как личности. На наш взгляд, прежде всего

об этом – о верности своему таланту вопреки обстоятельствам – и ведет речь З.К. Церетели, о духовной стойкости и нравственном мужестве гениальных людей.

Одновременно каждый портрет цикла воспринимается и как обобщение отличительных особенностей, нравственного и общественного содержания времени, которому принадлежит герой. Скульптор пробуждает историческую память зрителя, заставляя задуматься о причине выбора того или иного персонажа для своего произведения, при том, что со многими из них он просто дружил или дружит. Ведь истории жизни и творчества героев Церетели, а значит, и их портреты, содержат реальный урок для современности. Скульптор обращается к таким представителям XX века, чей жизненный опыт может многое сказать человеку сегодня, отвечая на его сокровенные вопросы и духовные поиски. В то же время цикл «Мои современники» вполне можно рассматривать и как исповедь автора – откровенный рассказ о том, как мастер представляет себе судьбу художника, что думает о его способности к самопожертвованию во имя таланта, об умении сохранить преданность своему призванию, не утратив своего творческого «я». Общее ощущение от всех работ цикла можно описать одним словом – вдохновение. Именно вдохновение исходит от задумчиво-грустного С. Есенина, мудрого Е. Светланова, снисходительного Ю. Любимова, артистично-спокойного А. Вознесенского, ироничного О. Табакова, взволнованного А. Блока… Так что цикл «Мои современники» прочитывается как пластическая поэма З.К. Церетели о творческом вдохновении, одновременно вызывая гордость за принадлежность к нации, подарившей миру созвездие знаменитостей, обогативших мировую культуру в самых разных областях.

З.К. Церетели сам принадлежит к «звездному» поколению творческих людей, вышедших на отечественную сцену искусства в 1960-е, и поэтому включает в серию «Мои современники» свой барельефный автопортрет.

Благодаря этому работы, вошедшие в серию, слагаются не только из исторического знания скульптора, но и из причастности к эпохе, прежде всего к ее культуре и искусству. Расширяя круг изображенных до представителей русской культуры начала XX столетия, Церетели провозглашает преемственность русского искусства на протяжении всего прошедшего века вплоть до нынешнего, объявляя, в том числе, и себя преемником этого величайшего культурного наследия. Перед зрителем встает образ эпохи, характеризующийся достоверностью, исторической точностью. Хочется особо отметить, что скульптор обратился к образам представителей всех видов искусства – изобразительного, музыкального, литературы, архитектуры, театра и кино…, что многое говорит об интересах автора, о питательных истоках его творчества.

Стоит подчеркнуть, что скульптурная поэма «Мои современники» – портретная, многие из моделей, как рассказывал автор, ему позировали: например, А. Вознесенский, Ю. Башмет, А. Дементьев, В. Спиваков, Ч. Айтматов, Г. Волчек… С кого-то, прежде чем приступить к лепке, скульптор делал наброски во время выступлений, как, например, с М. Ростроповича, А. Солженицына, и тогда эти сеансы не являлись в привычном смысле слова сеансами. Так, помимо концертных выступлений М.Л. Ростроповича Церетели делал с музыканта наброски и во время заседаний ЮНЕСКО, на которых присутствовали и модель и художник в ранге послов Доброй воли этой организации. На выручку приходила и прекрасная зрительная память: скульптор до сих пор с благодарностью вспоминает Василия Шухаева – одного из своих учителей в Академии художеств в Тбилиси, учившего студентов рисовать по памяти. Конечно, приходилось пользоваться и иконографическими материалами. На вопрос, чьи портреты было создавать труднее всего, художник отвечал: «Трудно было почти все портреты создавать. Я хотел передать внутреннее состояние этих людей – не люблю перерисовывать. Я создаю

портреты тех, чье творчество мне созвучно и кого я люблю. Например, мои близкие друзья – Вознесенский, Евтушенко, Айтматов, Дементьев… Свое отношение к ним я могу выразить только через искусство, поэтому создал их образы».

В каждом скульптурном портрете зритель видит, прежде всего, портретное сходство с портретируемым. Помимо этого автор обязательно включает в образ отдельные детали, связанные только с жизнью и творчеством конкретной модели, которые делают портрет ярче и глубже. Одновременно скульптор оставляет пространство для участия зрителя в восприятии образа. Диалог этот всегда различен – в зависимости от степени «подкованности» зрителя, но он обязательно присутствует. М.А. Чегодаева обращала внимание на особенности реализма скульптур Церетели: «Совсем как живые, они лишены каких-либо следов натурализма – их нет ни в скульптурном образе апостола Павла, ни в памятниках Папе и Патриарху, как нет в скульптурных портретах артистов, писателей, политических деятелей. Их “натуральность” – это своего рода “сверхреализм”, то, что в 1920-е годы Таиров, Волошин, Замятин называли “неореализмом”, “мистическим”, “фантастическим” реализмом. Герои Церетели, и ныне живущие, и ушедшие – кто совсем недавно, кто столетие назад, пребывают в некоем непреходящем временном пространстве; они бессмертны, воскрешены силой искусства» (Чегодаева М.А. Религиозная тема в творчестве Зураба Церетели. На правах рукописи).

Говоря о пластических средствах создания образа в портретном цикле, любопытно отметить следующую деталь. Одним из элементов горельефа порой выступает образ родного города скульптора – Тбилиси. Так, этот прием используется в горельефах, посвященных поэтам конца XX столетия – Б.А. Ахмадулиной и Б.Ш. Окуджаве. В первом случае для поэта, не раз воспевшего красоту Тбилиси и пользовавшегося невероятной популярностью в Грузии как переводчик грузинской поэзии, пьедестал образует колонна, почти погруженная

в рельеф, составленный из громоздящихся друг на друга типичных грузинских домиков. Во втором – череда домишек словно лавиной спускается по крутому горному хребту, окружая поэта, который родился в Тбилиси. Этот прием, используемый скульптором, отражает давнюю тесную связь литературных кругов Грузии и России. Вспоминая Тбилиси 1920-х годов (тогда – Тифлис), Л. Гудиашвили писал: «Тбилиси – город с большими поэтическими традициями. <…> Правда, поэтические кафе утратили во многом свой прежний колорит, но все же жизнь здесь шла интересная, напряженная. Продолжались диспуты, вечера, встречи, в которых принимали участие и грузинские, и русские писатели. Ведь многие русские поэты получили в Тбилиси свое первое крещение и теперь их, словно магнитом, тянуло сюда» (Гудиашвили Л. Таинство красоты. С. 50). Имена С. Есенина, В. Маяковского, О. Мандельштама, К. Бальмонта, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, Н. Тихонова и других русских поэтов оказались навечно связанными с Тбилиси, с Грузией, в которой они обретали новые источники вдохновения, а последующее поколение литераторов сохранило эту традицию. И Церетели, многократно в своем искусстве прославлявший любимый город, не мог не обратиться к его образу даже в портретном цикле, когда это уместно. Подобное пластическое разнообразие, несомненно, расширяет рамки репрезентации портретируемого и активизирует историческую память зрителя.

Некоторые горельефы, о которых говорилось выше, послужили основой для рождения портретных статуй цикла «Мои современники». Так, образы В. Высоцкого, И. Бродского, Р. Нуриева, М. Цветаевой были созданы сначала в горельефе, а потом переработаны в увеличенном масштабе, превратившись в полном смысле слова в монументальные скульптуры, которые зритель имеет возможность обойти и рассмотреть со всех сторон. Некоторые из них установлены в реальной среде: памятник М.И. Цветаевой ныне украшает эспланаду французского городка Сен-Жиль-Круа-де-Ви (Рисунок 33), памятник

В. Высоцкому сооружен в городе Покачи Ханты-Мансийского автономного округа. Другие статуи, входящие в цикл, были созданы как самостоятельные произведения. Это статуи М.Л. Ростроповича, О.П. Табакова, Н.С. Михалкова, В.А. Гергиева, А.И. Солженицына… На портрете последнего хочется остановиться подробнее.

Как отмечалось выше, скульптор широко использует в портретной галерее атрибуты и символы, усиливающие психологическую характеристику портретируемого и отсылающие зрителя то к творчеству модели, то к ее судьбе. По мнению А.А. Золотова, это связано с особенностями восприятия модели художником: «Присущая работам Церетели и ему самому как художнику *поэзия восприятия реальности* и устремляет к символу избранный объект изображения и может “вывести” его из сферы художественного любования в иную сферу – психологически убеждающего “распознания” человеческой сущности героя» (Золотов А.А. Изобразительный театр Зураба Церетели: новый реализм как проблема художественной сомасштабности искусства и жизни / А.А. Золотов // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки: мат-лы межд. науч. конф. Москва, 2006. М.: Галарт, 2010. С. 332).

Много писали, например, о памятнике В. Высоцкого с гитарой, с которой он никогда не расставался в жизни, из-за спины которого видны образы златоглавых храмов и коней из наиболее популярных песен артиста. Или о памятнике И. Бродскому, половину фигуры которого скульптор представил в одежде зэка, а вторую – в одежде Нобелевского лауреата. Чего стоит горельеф, посвященный Владимиру Спивакову, который предстает с «бабочкой» на обнаженном торсе с мускулистыми руками и невероятно вдохновленным лицом, и само произведение воспринимается как гимн «каторжному» труду музыканта. Автор говорил о портрете В.Т. Спивакова: «Это уникальный музыкант. Он же занимается спортом! Народ должен об этом знать. Поэтому я сделал его портрет с обнаженным торсом, но с “бабочкой” как знаком принадлежности к

артистическому миру». Подобные ёмкие детали-характеристики говорят много каждому, кто знаком с историей жизни этих выдающихся личностей.

Памятник А.И. Солженицыну – особенный, не похожий на других (Рисунок 34). В нем нет атрибутов, связанных с его деятельностью как писателя, или правозащитника, или историка. В нем отсутствуют метафоры и аллегории, наталкивающие зрителя на некие параллели и ассоциации с жизнью и творчеством этого уникального человека. Этот памятник сам является символом – символом вечной боли за родную страну. Именно так, на наш взгляд, Церетели понял и средствами пластики передал жизнь Александра Исаевича, подняв образ реальной личности до значения символа.

В конце своей «Автобиографии», изложенной по просьбе Нобелевского Комитета в 1970 году, А.И. Солженицын написал*:* «Даже событий, уже происшедших с нами, мы почти никогда не можем оценить и осознать тотчас, по их следу, тем более непредсказуем и удивителен оказывается для нас ход событий грядущих» (Солженицын А. Автобиография / [Электронный ресурс][4]). Эти слова, прежде всего, относятся к самому Александру Солженицыну, к тому, что означает для нашей страны явление этого мужественного и цельного человека в русской философии, истории, литературе, нравственной сфере. В скульптурном портрете работы Церетели А.И. Солженицын изображен в погребальном саване. Его земная жизнь висела на волоске от смерти слишком много раз, он неоднократно становился жертвой разных обстоятельств, в том числе самой Истории. Длинная рубаха с глухим воротом, ниспадающая с плеч, создает образ величайшего смирения, сосредоточенности и тишины при колоссальной внутренней напряженности – жизни духа, будто «материя и тело не напоминали <…> о себе»[5]. Большую роль в портрете играют руки. Как вспоминал скульптор, «я очень старался поймать его характер – как он руками

[4] Солженицын А. Автобиография / [Электронный ресурс]: http://www.solzhenitsyn.ru/zhizn_soljzenizina/avtobiografiya/
[5] Солженицын А.И. В круге первом. СПб., 2003.

разговаривал. У каждого человека искусства есть какая-то особенная деталь… присущая лишь ему одному».

Почти соединенные, но так и не сомкнувшиеся пальцы рук А.И. Солженицына усугубляют ощущение напряженной внутренней работы, глубокая морщина на лбу – знак непреходящей боли за родину. «Это фигура Художника – художника-проповедника, художника-мыслителя, художника духовного склада» (Золотов А.А. Изобразительный театр Зураба Церетели. С. 336). Ощущение, что этот великий человек продолжает болеть за судьбу страны даже за чертой жизни и смерти… Статуя наполнена глубочайшим внутренним содержанием, в ней отчетливо просматривается эмоциональный подход скульптора к судьбе модели. В 2018 году, в год 100-летия А.И. Солженицына, памятник был установлен на родине этого выдающегося человека в Кисловодске.

В стремлении создать наиболее развернутый портрет героя – не только его внутренней сущности, жизни его души, но и характеризующий его творческую деятельность, особенно когда речь идет о собратьях по профессиональному цеху, скульптор свободно экспериментирует в области новейших техник и технологий, насыщая новыми элементами синтезирующий метод своего творчества. Хорошо известен интерес мастера к технике эмали, в которой З.К. Церетели работал с конца 1970-х годов и поиски в области которой развивал по следующим направлениям – увеличение числа цветовых тональностей, соединение ювелирного искусства эмали с монументальной формой, переход от плоскостности к объемно-пространственным структурам и выход эмальерного произведения в реальную среду (Романова Е.О. Живописные рельефы в экспериментальном художественном пространстве Зураба Церетели. Ярославль: Филигрань, 2014. С. 109–113). Символично, что впервые скульптор включил монументальные картины в технике перегородчатой эмали в состав скульптурных композиций, посвященных авангардистам XX века – Казимиру

Малевичу и Василию Кандинскому (обе – 2013). В обоих из них в технике эмали исполнены фрагменты знаковых работ этих художников. Присутствие эмалевых монументальных частей в составе композиции из бронзы подчеркивает художественную индивидуальность автора, широту его творческих устремлений, авангардное мышление. По сути, мастер соединил портретное изображение и декоративное начало, которое в монументальной пластике имеет большое значение, одновременно превратив эти произведения в символы вследствие заключенной в них обобщающей силы.

Подводя итог рассмотрению трех обширных пластических циклов З.К. Церетели – истории Российской государственности, образов святых Русской Православной Церкви и галереи «Мои современники», можно утверждать, что в истоках их создания лежит отклик скульптора на запросы современного общества. В них отразилась атмосфера переломного времени в стране, которое характеризуется огромным интересом людей к своему историческому прошлому, повышенным вниманием к традициям, в силу известных причин прерванным на десятилетия, морально-нравственным кризисом, отсутствием авторитетов среди современников, способных объединить разобщенных и разочарованных людей. В своих «Заметках об искусстве» один из ярчайших скульпторов своего времени Иван Шадр писал, что «самое важное для художника – отразить духовную сущность эпохи» (Цит. по: Воронова О.П. И.Д. Шадр. С. 153). Годы спустя в продолжение этой мысли скульптор Михаил Аникушин подчеркивал: «Искусство всегда требует переживания, осмысления; поверхностная злободневность не дает подлинного образа сегодняшнего дня. Изобразительное искусство – “фотофиксаж”, оно сродни философии, его область – не беглые поделки, но реалистическая картина, образ Времени» (Цит. по: Шефов А.Н. Скульптор М.К. Аникушин. С. 187). На наш взгляд, З.К. Церетели смог четко уловить настроение современности на рубеже двух веков и,

согласно своему мировоззрению, предоставил ответы на вопросы, волнующие общество, создав пластический образ своей эпохи.

Глава V.

«Вечные темы» в монументальном творчестве З.К. Церетели: общая память художника и зрителя

Одна из составляющих образа современной эпохи для скульптора заключается в запросе общества на традиционные нравственные ценности, тему которых он решал, обращаясь к «вечным темам» – концентрированной форме исторической памяти. В них отражается материя исторических событий, повторяемость природных явлений, фиксируются и обобщаются типические жизненные ситуации. «Вечные темы» определяют устойчивые повторяющиеся психологические и нравственные отношения между людьми. «Вечные темы» в большем или меньшем масштабе воссоздают картину мира, в которую вмещаются многогранные явления, в том числе исторический и духовный опыт человечества, судьбы простых людей и неординарных личностей, народов и цивилизаций.

Современные исследователи указывают на то, как изменилось значение культурной памяти в современном мире: «В последние десятилетия значение феномена культурной памяти не только в теоретическом, исследовательском плане, но и в прикладных вопросах формирования коллективных ценностных ориентиров, мировоззренческих и поведенческих установок и управления ими

лишь возрастает. По словам британского исследователя Т. Джадта, “до самого последнего времени весь смысл музея, мемориальной доски или памятника состоял в том, чтобы напомнить людям о том, что они и без того знают сами (или думают, что знают). Сегодня, однако, все эти вещи служат другим целям. Музеи и памятники теперь создаются для того, чтобы рассказать людям о вещах, о которых они могут ничего не знать, совершенно забыли или вовсе никогда не слышали. Все сильнее нас охватывает страх, что мы забудем свое прошлое, что оно исчезнет, затеряется в суете настоящего”» (Курилла И.И. Историческая память и публичная коммеморация // Память и памятники: мат-лы семинара. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. С. 5).

В XX веке многие мастера отдают дань «вечным темам», что позволяет им мощно и глубоко выразить образ своей эпохи. Среди них – имена тех, кто стал символом искусства ушедшего столетия: Николай Рерих, Василий Кандинский, Наталья Гончарова, Антуан Бурдель, Карл Миллес, Густав Вигеланд, Генри Мур, Марк Шагал, Дали, Пикассо, Осип Цадкин… К этой плеяде принадлежит и Зураб Церетели.

Для З.К. Церетели тема исторической памяти неразрывно связана с вечными категориями – системой нравственных норм, которая, если ее развернуть шире, затрагивает моральные и этические основы мироустройства и мироощущения человека. С одной стороны, скульптор выражает эту систему мировоззрения через портретные образы святых, непревзойденных деятелей культуры и искусства; об этом говорилось выше. С другой стороны, мастер в своих произведениях обращается к образам античности и христианства и, соответственно, к их системам ценностей, заложенным в генетическом коде его современников, чтобы пробудить этот код, поскольку по многим причинам он сегодня крайне слабо активизирован.

На протяжении столетий обращение к античности не теряет актуальности. Исследователи объясняют это явление «поиском неких ориентиров, выходящих за пределы привычной реальности» (Егорова К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. М., 1984. С. 12). Несмотря на кардинальные, часто деструктивные трансформации в изобразительном искусстве второй половины XX века, классическое европейское наследие в широком диапазоне от античности до искусства Нового времени остается неизменной основой творческих исканий и художественных идей. Мудрость далеких веков, знание тайных законов бытия древними и сегодня пробуждают творческую мысль художника, стимулируют его поиски нравственного идеала, и в отдельном человеке, и в социуме. Иначе говоря, по выражению И. Винкельмана, поиски «неких идеальных красот, которые <…> возникают из образов, созданных одним только разумом» (Винкельман И.И. Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. С. 304). В результате творческая мысль начинает балансировать на грани между мифом и реальностью, увлекая за собой и мысль зрителя, невольно соотнося декларируемые идеалы с реальностью сегодняшнего дня.

Пикассо еще в 1923 году в одном из интервью обозначил свое отношение к искусству прошлого: «Для меня не существует прошлого или будущего в искусстве. Если произведение искусства не может всегда соответствовать современности, оно вообще не должно рассматриваться. Искусство греков, египтян, великих живописцев, которые жили в другие времена, не является искусством прошлого; возможно, сегодня оно более действенно, чем когда бы то ни было» (Picasso. Challenging the Past. National Gallery Company, London, 2009. P. 13. *Пер. с англ. Е.Р.*).

Дмитрий Сергеевич Лихачев писал: «Сколько раз <…> человечество обращалось к античности? <…> однако каждое обращение к античности обогащало современность, всегда углубляло национальную культуру. <…> оно было плодотворным, ибо расширяло и разнообразило культуру данного народа, обогащало его эстетическую восприимчивость. Ведь каждое обращение к старому в новых условиях всегда было новым. Обращение к старому, возрождение старого, его сохранение – это не отказ от нового, это новое понимание старого, своих корней, это ощущение себя в истории. Задержку в развитии создает не приверженность к истокам, а отказ двигаться вперед» (Лихачев Д.С. Прошлое – будущему. С. 66–67).

Начиная с XVIII века, с эпохи Винкельмана, а может быть, и с более раннего времени, до сегодняшнего дня увлечение античностью в европейском искусстве происходит волнообразно, наиболее сильно проявляясь в периоды неоклассики. Даже в модернизме и постмодернизме неоклассика проявилась очень ярко. Такие мастера, как Майоль, Бурдель, В.И. Мухина, Роден, считали, что открыли классику, изменив ее смысл, наполнив новым содержанием. Они обращались к античности не на уровне сюжетов, но на уровне мировоззрения. Двадцатый век воспринял неоклассику как феномен искусства, а не только как образную память (Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. 382 с.), и тогда стиль античности перестал быть простым подражанием, как в XVIII и XIX столетиях. Даже если художник заимствовал сюжет, он его развивал и по-новому осмыслял.

У З.К. Церетели античный образ становится участником его авторской драматургии. Воплощение скульптурного замысла происходит не через заимствование античного сюжета, но на уровне пластической идеи. Если заимствуется тот или иной образ древнегреческой мифологии, то он подвергается новой, авторской интерпретации. Образ античности у скульптора расширяется от греческой архаики, которая, например, преимущественно

интересовала Бурделя, до эллинистической культуры, которая была предметом особого интереса, к примеру, у Дали (его «Венеры», «Колосс Родосский» и т.п.).

Теме античности Церетели придает широкое общественное звучание, обращаясь к ней в своей парной скульптурной композиции «Сила и Справедливость России», установленной перед парадным въездом в Сенатский дворец Московского Кремля в 1995 году (Рисунок 35). На одном постаменте мастер группирует женскую фигуру в образе богини Фемиды с примостившимися у ее ног фигурками купидона и путти в шлеме и со щитом с изображением горгоны Медузы. Все атрибуты и участники композиции – классические аллегории неподкупности и беспристрастия, справедливости и добродетели и одновременно силы. Вторую часть композиции составляет легкая, благодаря своей пластике, женская фигура в развевающихся одеждах с глубокими драпировками, из-за спины которой выглядывает оскалившийся лев, лапой удерживающий шар, – символ храбрости, бесстрашия и бдительности. Видя в классической древности вечный идеал человека, художник возносит его над историей и реальностью.

В то же время композицию «Сила и Справедливость России» скульптор использует для того, чтобы обозначить приверженность своего творческого метода классике, берущей истоки в античности. Поэтому неслучайно авторские копии композиции фланкируют вход в Галерею искусств на Пречистенке и въездные ворота на территорию Музея-мастерской скульптора на Большой Грузинской улице. Установленные при входе в популярные музеи, эти реплики знаменуют для посетителей встречу с миром античности.

Первое, что видит зритель в Галерее искусств, – это музей гипсовых слепков с произведений древнегреческой скульптуры. И только затем уже следуют работы современных художников. В Музее-мастерской экспонируемая коллекция устанавливает перекличку с античным миром – как по пластике

(серия эмалевых панно «Музы»), так и по содержанию (скульптурная серия «Аргонавты»), что вполне объяснимо: мастер воспринимает свою родину – Грузию – как наследницу «золотого века».

Даже при беглом взгляде на творчество Церетели античные мотивы в нем встречаешь часто. Не раз глаз «цепляют» руинированные античные колонны, включенные в контекст того или иного произведения, что наиболее полно отражает позицию автора – классическая эпоха прошла, но ее наследие востребовано и спустя тысячелетия.

Образы богини победы Ники и Слав включены в состав мемориального комплекса на Поклонной горе. Императрица Екатерина II часто трактуется скульптором как античная богиня и всегда изображается в соответствующем одеянии, уподобляясь в восприятии автора по своим великим деяниям лишь древнегреческим и римским правителям. Несколько вариантов статуи Колосса Родосского и статуя богини мудрости Афины (все – в Музее-мастерской), оригинальная скульптурная композиция, посвященная Архимеду (Галерея искусств), воссозданные статуи богини искусств и ремесел Минервы на куполе здания Академии художеств и богини Ники на монументе «Воинская слава» в Санкт-Петербург (Рисунок 36) и пр. Как метафоры универсальной формулы бытия, в искусстве скульптора скрыты и более глубинные связи с греческой архаикой, восходящие к эпохе протоантичности, – когда архаичные культовые фигурки с воздетыми к небу руками в форме буквы «пси» превращаются у мастера в образ святой Нины, – или ранней античности, породившей образ Аполлона, сражающегося с драконом Пифоном, как прообраз столь привычного сегодня образа Георгия Победоносца, побеждающего змия.

Хочется подробнее остановиться на памятнике Архимеду, который не очень хорошо известен (Рисунок 37). Скульптор создал сложный образ – портретный и атрибутивный, отражающий многостороннюю научную и философскую

деятельность древнегреческого мыслителя. Его фигура вписана в арку, элементы которой составляют предметы, символизирующие открытия, сделанные Архимедом, – ученому принадлежит множество технических изобретений, принесших ему необычайную популярность среди современников. Сама арка переполнена деталями, так же как был переполнен идеями разум гениального изобретателя. В результате скульптурную композицию можно «читать» как книгу об открытиях Архимеда. Пластически арка решена таким образом, что ее декоративное оформление – оно же смысловое – будто решительно обрезается для создания четкой формы арочного проема, иначе многочисленные предметы, образующие его, могли бы легко переместиться в пространство галереи. Образ, созданный З.К. Церетели, представляет умного, тонко чувствующего ученого, выразительная пластика благородного лица, изящных рук выдают незаурядного человека. Фактура бронзы помогла скульптору создать композицию, которая несет на себе отпечаток принадлежности к давним эпохам, будто памятник гению был создан его современниками и по счастливому стечению обстоятельств дошел до наших дней.

Самым первым монументальным произведением З.К. Церетели, пластическое решение которого определили мотивы античности, стала скульптура «Наука, образование – миру, или Прометей», установленная в американском городке Брокпорт на территории местного университета в 1979 году (Рисунок 38). Для художника естественно было представить в аллегорической форме свет, который несут людям наука и образование, в мифологическом образе Прометея, подарившего человеку огонь, взявшего человеческий род под опеку и научившего его всему, что он знал сам. Монумент выполнен в технике чеканки по металлу с высоким рельефом, известной также со времен далекой древности. Глядя на монументальную мужскую фигуру в античной тоге, которая в высоко поднятых руках держит огонь, аналогия с постулатом «ученье – свет» напрашивается сама собой. При этом мастер не

решает задуманный образ через классическую пластику, но использует всем известную аллегорию, наполняя ее по-новому интерпретированным смыслом.

Античные ассоциации расцениваются З.К. Церетели как ссылки на нечто общепринятое, само собой разумеющееся. Заимствованные из античности образы служат формой для того послания, которое автор хочет донести до зрителя. Наполняя их новой сутью, художник через далекие образы говорит языком современности. Этот «мотив памяти», по выражению А. Варбурга, (см.: Варбург А. Великое переселение образов) соединяет эпохи и поколения непрерывающимися эмоционально-ассоциативными связями – повторением одних и тех же мотивов от античности до современности в разных видах. В результате происходит процесс культурного и исторического воспоминания, направленный на восстановление опыта образных представлений прошлого, однако их рецепция обусловлена уже сегодняшним днем.

Через образы античного мифа Церетели обращается к истории Грузии. Возрождая миф об Аргонавтах – одном из главных событий мифических времен, мастер подчеркнуто обращает внимание на него как на связующую нить, соединившую современную Грузию с ее историческим прошлым – царством Колхида. Многофигурная композиция «Аргонавты», включающая свыше 20 персонажей, экспонируется в Музее-мастерской (Рисунок 39). Бронзовые фигуры героев – Медеи, Ясона, царя Ээта, легендарных аргонавтов – покрыты золотой краской. Установленные на гранитные основания разной высоты и композиционно выстроенные в круг, они образуют в буквальном смысле солнечную композицию. Пластическое решение образов героев далекого прошлого позволило сделать их абсолютно понятными для современников скульптора. Автор достигает убедительного сближения эпох, разделенных тысячелетиями, благодаря передаче искренних страстей и эмоций, которые одолевают героев. Неважно, в какие костюмы они одеты и как вооружены, – в их позах, мимике и жестах отражается переданный энергией скульптора накал

страстей, который принадлежит вечности и объединяет всех людей, когда-либо живших на земле. Таково воздействие на художника каскада эмоциональной памяти, «взывающей к подсознательной, психологической памяти» (Варбург А. Великое переселение образов. С. 23), а через его произведение и на зрителя. В результате рождается новый миф – на стыке античного мифа и сегодняшней реальности, поэтому он находит отклик в сердце зрителя.

Вновь и вновь обращаясь к античному канону, З.К. Церетели призывает зрителя последовать его примеру. И мы становимся свидетелями того, как, по меткому выражению Г.А. Недошивина, «само обращение к античности приобретает дух бесконечного “движения становления”» (Недошивин Г.А. Судьба античного наследия в искусстве XX века // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. М.: Советский художник, 1984. С. 39). Наполняя свои произведения аллюзиями на общее прошлое своих современников, художник обращается к их общей культурной и исторической памяти.

Другая «вечная тема», явно присутствующая в творчестве скульптора, – тема Веры. Как органичная часть философского мировоззрения З.К. Церетели, христианские мотивы четко прослеживаются в произведениях в разных жанрах и техниках, в которых работает мастер, в том числе в монументальной пластике. В то же время обращение к указанной теме – безусловно, ответ на запрос времени. Церетели словно выполняет завет глубоко почитаемого им Сергея Тимофеевича Конёнкова (он даже изваял антикизированный памятник прославленному скульптору), который понимал призвание художника следующим образом: «Мы должны <…> глубоко осознавать и осмысливать наше время, тогда современность будет жить в веках» (Каменский А.А. С.Т. Конёнков. М.: Искусство, 1975. С. 188).

В поисках решения вопросов насущных нравственных проблем в 1990-е годы Церетели обращается к образам Священной истории и создает развернутый цикл на библейские сюжеты в форме широкоформатных горельефов из патинированной бронзы. Покрывая сплошь стены Атриума Галереи искусств на Пречистенке – Зала познания Добра и Зла, горельефы создают органичный фон для расположенного в центре монументального арт-объекта «Яблоко», посвященного главному созданию Творца – Человеку (Рисунок 40).

З.К. Церетели продолжил устойчивую традицию создания скульптурных композиций на религиозные темы в России Нового времени, которая ведет свое начало с петровской эпохи. По мнению автора фундаментальной монографии «Русская скульптура Серебряного века» О.В. Калугиной, «история отечественного ваяния демонстрирует огромный опыт воплощения тематики, связанной с библейским или евангельским содержанием» (Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века. М.: БуксМАрт, НИИ РАХ, 2013. С. 280). В эпоху средневековой Руси сакральная скульптура, до XVIII столетия деревянная (Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. М., 2003. 287 с.), имела широкое распространение. Священнослужители называли этот вид искусства, так же как и церковную живопись, «Библией для неграмотных». В России традиционно «именно в библейском контексте обнаруживается наиболее существенная часть мемориальной культуры как сферы передачи и актуализации нравственно значимой информации» (Святославский А.В. Памятник в России. С. 53). Эту пластическую традицию наследует в своем творчестве З.К. Церетели.

В масштабных горельефах из патинированной бронзы З.К. Церетели трактует библейскую историю как эпическую поэму об истории человечества, размышляя о его судьбах и путях спасения (Рисунок 41). Очевидно, кардинальные перемены в жизни страны на рубеже 1980-х – 1990-х годов, непосредственно повлиявшие на иерархию духовных и нравственных ценностей

современников, не могли не найти отклик в творчестве мастера. Словно призывая вспомнить о вечных категориях милосердия, любви, всепрощения, мастер ваяет библейский цикл, пластической доминантой которого делает композицию «Яблоко», ставя, таким образом, во главу угла своих нравственных исканий реального, живого Человека. При соблюдении иконографических канонов библейские истории в его трактовке воспринимаются как разговор с реальными людьми, когда-то страдавшими от несправедливости, непонимания, алчности, мстительности, зависти, стяжательства, измены… Персонажи горельефов общаются со зрителем не в менторском, поучающем тоне, но как равный с равным, делясь своими заботами, волнениями, тревогами. В пластической интерпретации Церетели они неразрывно связаны с современной жизнью, так, как связан с ней сегодняшний день. (Вспомним высказывание Г. Мура о том, что именно «через фигуру человека можно более полно выразить свои представления о мире, нежели каким-либо иным способом» (Генри Мур и классический канон современной скульптуры. М.: Музеи Московского Кремля, 2012. С. 86)). На ликах персонажей отражены искренние эмоции, близкие и понятные зрителю. Подчиняясь энергии внутреннего движения, герои горельефов живут в реальной жизни, совершающейся не столетия назад, а в данный конкретный момент.

Доверительная интонация разговора подкрепляется центральным объектом Зала познания Добра и Зла – «Яблоко». Эта скульптурная композиция монументальна по замыслу, не имеет аналогов по исполнению (в нее можно войти) и производит незабываемое впечатление на зрителя. Сюжет Ветхого Завета о запретном плоде с дерева добра и зла, древа жизни (Быт 3:5, 22) у Церетели визуально воплотился в плодоносящей конструкции: снаружи яблоко нарочито обнажено, открыт его каркас, на который нанизано много маленьких яблок. Эта внешняя обнаженность запретного плода создает ощущение колоссального внутреннего напряжения, выплеска энергии, столь мощной, что

даже бронзовая оболочка не в силах ее сдержать. Причина этого – любовь мужчины и женщины, сотрясающая яблоко изнутри и запечатленная на множестве барельефов, покрывающих его внутренние стены (Рисунок 45). «По своему образному и тематическому ряду эти рельефы по мотивам античной скульптуры перекликаются с аналогичными сценами древнегреческой вазописи, с римскими фризами, с рельефами индуистских храмов Каджурао», – полагает В.И. Перфильев (Перфильев В.И. Религиозная тема в скульптуре // Аполог. Зураб Церетели. М.: Творческая мастерская, 2008. С. 5). Добавим, что пластически эти рельефы решены в разнообразных пределах – от греческой протоархаики, древнеегипетского искусства до высокой классики. В центре внутреннего пространства «Яблока» установлены идеальные фигуры безгрешных Адама и Евы, решенные в античной традиции, от которых исходит сияние девственности, возвышенные автором до обобщенного образа совершенного Человека. Именно в классике Церетели находит прочную вечную основу основ и искусства, и мировоззрения.

«Образ нельзя описать, так как он не есть рассказ, а сумма эмоций, которую ощущает зритель от произведения», – утверждала В.И. Мухина (Мухина В.И. Литературно-критическое наследие. Том 1. С. 28). В Зале познания Добра и Зла, переплетя библейскую жизнь и реальную, Церетели пластическими средствами в стиле неоклассицизма ответил на вопрос, каким должен быть Человек: он должен быть совершенен – абсолютно прекрасен как по своему внутреннему наполнению, так и внешне. И хотя этот ответ был дан намного раньше – тысячелетия назад, мастер напоминает об этом современникам, проводя прямую линию исторической памяти из далекого прошлого в сегодняшний день.

Первый импульс интереса к теме Священной истории был получен во времена работы молодого художника в археологических и этнографических экспедициях. Художник вспоминал: «Изучал древнейшие памятники, фрески, мозаики и т.д., хотя в те годы это было запрещено, но нам разрешали. Делал

очень много копий. Глубоко изучил художественные образы христианства, с которым неразрывно связана вся история Грузии. Тогда же начал работу над “Историей Грузии” и “Историей России”, понемногу разрабатывал тему Библии. Прошло время, и эту тему больше не подвергали запрету. Тогда я создал 64 библейских сюжета в форме бронзовых горельефов» [для ансамбля «История Грузии»].

С точки зрения пластики, горельефы Церетели – синтез живописной традиции античности и раннехристианского искусства, отсылающий к византийской миниатюре, в основе их решения – четкий рисунок, создаваемый ясными плавными линиями. Корни же традиции пластики по металлу лежат в дохристианском искусстве. Археологические музеи Греции и Грузии демонстрируют как станковые, так и монументальные произведения VII–IV веков до н.э., выполненные в технике чеканки по металлу, в частности по меди. Позднее этот вид искусства в Грузии получил дальнейшее развитие, что позволило выдающемуся исследователю истории грузинского искусства Ш.Я. Амиранашвили подчеркнуть, что грузинская пластика по металлу в эпоху Средневековья представляла собой крупное явление, «выходящее далеко за пределы истории собственно грузинской культуры» (Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. С. 224).

Отметим метод автора: при изображении сцен Ветхого Завета используется более архаичный изобразительный язык, который все более усложняется при трактовке евангельских сюжетов. Расположенные на трех стенах Атриума, смысловые изображения четко разделены – в верхнем регистре представлены композиции сюжетов Ветхого Завета, в нижнем – Нового Завета, – и заметно различаются по своей ритмике, хотя общий стиль сохраняется.

Горельефы верхнего ряда предстают статичными, фигуры, присутствие которых в композиции ограничено, развернуты фронтально к зрителю, здесь

преобладают природные мотивы. Пластическим языком выражена идея преодоления хаоса, придания новому мирозданию устойчивости. Горельефы нижнего ряда более динамичны, в них возрастает число участников, почти все они находятся в состоянии движения.

Сложное композиционное построение, богатые и разнообразные мотивы, гармоничное заполнение изображением поверхности при минимальном сохранении свободного фона – отличительные черты горельефных панно. Каждое из них имеет живое пластическое насыщение, однако в силу завершенности выглядит как стоп-кадр застывшей в своей драматургии сюжетной сцены. Перед зрителем развертывается Священная история в картинах, каждая из которых самодостаточна и по смысловому наполнению, и по пластическому решению, но в то же время составляет неотъемлемую часть единого цикла. Рельефы предназначены для рассматривания, как с далекого, так и с близкого расстояния. Отдаленная точка зрения позволяет охватить взглядом весь ансамбль Атриума и воспринять пластическую иллюстрацию библейской истории на его стенах как важнейший аккомпанемент, сопровождающий жизнь каждого Человека. Понимание того, что именно живой Человек стоит в центре библейского повествования, привело автора к возвышенному и в то же время монументальному решению темы истории рода человеческого.

Но использование конкретных сюжетов Ветхого Завета и Нового Завета для З.К. Церетели – лишь повод для разговора об актуальных для общества проблемах. Параллельно с размышлениями о том, каким должен быть Человек, скульптор включает в экспозиционное пространство серию горельефов в технике выколотки по меди на тему о судьбах христианства в России. Серия так и называется «История России. XX век. Мученики за веру» (Рисунок 42).

Когда на рубеже 1980-х – 1990-х годов стала доступна информация о многих трагических фактах из жизни страны в XX столетии, прежде скрываемые

под грифом «Совершенно секретно», и стали известны поражающие любое воображение мучения миллионов людей в результате репрессий, вполне сопоставимые по своему трагизму с мучениями первых христиан, художник не мог промолчать.

Каждый из этих горельефов составляет композиция, образованная из нагромождения голов трагически замученных людей. Здесь скульптор представил обобщенные образы представителей России прошлого столетия – священнослужителей, интеллигенции, дворян, а также более отдаленного прошлого – воинов Древней Руси, великих князей и княжон, старообрядцев, правителей разных времен, а также образы первых христиан (иногда в композицию включены фрагменты тел людей в древнеримских тогах)... Таким образом, мастер проводит единую линию от мученичества за веру первых христиан до новомучеников в России XX столетия. Трагически звучит включенный в серию горельеф на тему Распятия, пластически решенный не единым панно, а составленный из отдельных частей, фрагментов когда-то бывшего единым целого.

Включением в контекст ансамбля зала серии «История России. XX век. Мученики за веру» Церетели соотносит задуманный Творцом безгрешный образ Человека со страшной реальностью жизни и предлагает свой ответ на вопрос: «Как это пережить?» – «Только с помощью Веры».

Включенные в визуальный ряд масштабные кресты играют роль цезуры в восприятии череды горельефов. Созданные из эмальерных плиток, на каждой из которых изображены одинаковые цветущие растения, кресты диссонируют с пластикой горельефных композиций, но, перекликаясь с образом креста процветшего, воспринимаются как очевидная надежда на спасение. Их повторяющийся стройным рефреном образ зрительно разделяет трагические

события христианства разных эпох, но в смысловом отношении соединяет в единое целое, отражая сложную историю его становления и бытования в России.

По сути, участь мучеников за веру в России XX столетия мастер уподобил библейской судьбе героев Священного Писания и представил зрителю Библию Новейшего времени. И уже не видится случайным включение в это же пространство зала монументальных статуй правителей российских, оклеветанных в XX веке, и, конечно, скульптурной композиции «Ипатьевская ночь», о которой говорилось выше. В том же ключе можно рассматривать и историческую память россиян, которая длительное время подвергалась целенаправленной деформации и лишь в последние три-четыре десятилетия стала объективироваться и справедливо восстанавливаться.

Отметим, что библейская тема у З.К. Церетели нашла свое яркое выражение и в монументальной скульптуре, посвященной апостолам – Павлу (установлена в г. Верия, Греция), Андрею Первозванному, Петру (их станковые модели так же представлены в Атриуме). Интересно отметить пластическое решение этих статуй, не связанное с античным каноном. Здесь скульптор включает в свой творческий метод использование принципов иконописи, переводя плоский иконный образ в скульптуру. Однако в пластических образах апостолов отсутствует нарочитая иконописность, они решены как портреты реальных людей и потому убедительны. Скульптор наделяет статуи апостолов особыми психологическими характеристиками, иначе говоря, находит в библейской истории то, что может увидеть только большой художник – характер библейского святого – и воссоздать в своих образах.

Разговор о «вечных темах» в творчестве мастера нельзя завершить, не сказав о присутствующих в нем ярко выраженных фольклорных мотивах искусства и культуры Грузии. Природа родины художника, обаяние ее старины, легенд и преданий всегда служили для него источником творчества.

Космические и тотемические символы, характерные для древней Грузии, не раз встречаются в произведениях скульптора. И здесь З.К. Церетели выступает наследником традиции, получившей активное развитие, особенно в монументальной скульптуре, в 1960-е – 1970-е годы в творчестве художников союзных республик СССР, связанной с увековечением героев национального эпоса. Наиболее ярко и образно эта тенденция проявилась в творчестве А. Арутюняна в Армении, Э.Д. Амашукели и М.И. Бердзенишвили в Грузии.

Уже в своих первых работах в области монументальной пластики в 1960-х – в монументально-декоративном оформлении курорта в Пицунде, детского курортного городка в Адлере, в 1970-х – в мозаиках и витражах, украсивших отдельные здания Тбилиси, З.К. Церетели вплетает в декоративную канву четкие фольклорные мотивы.

Однако есть тема, которую в полном смысле слова фольклорной назвать нельзя, но она отражает значительный пласт памяти, связанный с историей довоенного Тбилиси – Тифлиса. Речь идет о скульптурном цикле «Горожане», принадлежность к фольклорной традиции которого обусловлена жизнью его героев в устной речи совсем недавнего прошлого и даже сегодняшнего дня, что является одним из важнейших способов сохранения исторической памяти. Таким образом, мастер открыл в этой теме новый уникальный ракурс – фольклорная традиция, порожденная современностью.

Отметим, что образы античных мифов тоже долгое время существовали в устной и фольклорной традиции параллельно традиции словесной и изобразительной, которая в немалой степени первенствует по отношению к традиции текстовой – записи и литературной обработке устных фольклорных интерпретаций.

К работе над серией круглой скульптуры из бронзы «Горожане» (Рисунок 43–44) З.К. Церетели приступил в начале 2000-х годов и пополнял ее

монументальными произведениями на протяжении почти 20 лет. Самая значительная часть малой пластики цикла экспонируется в залах Галереи искусств, присутствует также в Музее-мастерской; монументальные скульптуры установлены во внутреннем дворике музея на Большой Грузинской и в парке Дома-музея художника в Переделкине. Это своеобразная пластическая сага о жителях родного города скульптора, Тбилиси времен его детства и юности. Дело не только в том, что представителей многих профессий, привычных для 1930-х – 1950-х годов, больше не существует – как, например, лоточников, старьевщиков, уличных музыкантов и артистов, – и у художника возникло естественное желание запечатлеть ушедшие из жизни образы. Главное здесь все же в другом. В его памяти навсегда остался город, в котором дворник во дворе знал всех живущих в близлежащих домах по именам, где дети бегали одни, без родителей, к «любимому» башмачнику «за углом» починить туфлю, а соседи по дому активно участвовали в жизни друг друга… Поэтому серия «Горожане» – это прежде всего ностальгия автора по многим практически исчезнувшим из повседневной жизни современного мегаполиса нравственным ценностям – доброте, искренности, состраданию к «старым и малым», бескорыстию…

В работах этой серии звучит тема народного праздника, массового действа, игры, внутреннего эмоционального единения людей, что характерно для отечественного искусства 1970-х – 1980-х годов (карнавальный стиль). В то же время любой фольклор всегда отражает народные представления о мироздании, и цикл «Горожане» в этом смысле – не исключение. Хочется верить, что зрители принимают предложение скульптора присоединиться к вчувствованию в обозначенные автором нравственные категории, вспомнить о них и привнести в свою сегодняшнюю жизнь.

С одной стороны, З.К. Церетели создает произведения, посвященные прошлому. С другой, они устремлены в будущее и одновременно связаны с вечными идеалами человека. Обостренным отношениям в обществе сегодня,

ситуации ежедневной неопределенности, порождающей безнравственность, вседозволенность, нетерпимость, агрессию, художник противопоставил вечные ценности в своем искусстве. При этом разговор о нравственности и морали он ведет не на уровне декларации, но приводит конкретные примеры бытования важнейших ценностей в жизни людей, как в реальной повседневной (цикл «Горожане», серия «История России. XX век. Мученики за веру»), так и в канонической («Библейские сюжеты»).

В конкретном интерьере скульптор сформировал развернутый скульптурный ансамбль. Воссоздал предметные качества и свойства природной среды, пространство творимого и формирующегося. Ансамбль продуманно, рационально, конструктивно организован. Вместе с тем в нем ощутима энергетика развития, становления, присутствует эмоционально-интуитивный момент. Композиция одушевляет воображение зрителя, побуждает к размышлениям, сопоставлениям, открывает новые грани миропонимания и мироздания.

Подводя итог, можно утверждать, что «вечные темы» в произведениях З.К. Церетели служат общим мотивом памяти для художника и зрителя. При этом «вечные темы» пронизывают насквозь творчество Церетели, они являлись его насущной потребностью, выступали той внутренней стихийной силой, которая неустанно питала его искусство. «Вечные темы» стали основой для создания уникального пространственно-пластического ансамбля – Зала «Яблоко», или Зала познания Добра и Зла, где сосредоточены основные произведения монументальной пластики на обозначенные мотивы. Эти работы демонстрируют материал, к которому скульптор обращался для разработки темы в течение ряда лет, своего рода заявленная им творческая программа, которую мастер реализовывал многие годы.

Глава VI.

«Парк скульптур» и формирование культурно-исторической памяти современника

Наиболее ощутимо единство памяти художника и зрителя в экспозиции парка скульптур З.К. Церетели, созданном во внутреннем дворике Музея-мастерской на Большой Грузинской (Рисунок 45), а также на территории Дома-музея мастера в подмосковном Переделкине (Рисунок 46). Историческая память парадоксальным образом ориентирована на будущее, которое мыслится, безусловно, как легендарное, как образ расширения пространства познанного и освоения мира, выход к неизведанному. Экспрессия и интуиция открытия заложена в сознании человека как неотъемлемая составляющая континуума исторической памяти. Эти каноны памяти человека легко проследить в парке скульптур.

Пространство этих «парков» концентрированно насыщено скульптурой. В отличие от «Парка раздумий» (или Миллесгарден) Карла Миллеса (Стокгольм, 1930-е–1955, собрание копий работ автора в разных странах философского содержания) или парка Густава Вигеланда (Осло, 1907–1942, посвящен «состояниям человека») при жизни художника это пространство никогда не оставалось неизменным, постоянно обновляясь. В этих своеобразных парках

скульптур вместе собраны проекты, которым было суждено осуществиться в разных городах, на разных континентах. Здесь, словно в творческой лаборатории, присутствуют портретные статуи, которые художник создавал по велению сердца, не на заказ, на суд публики представлены прежние модели и новые варианты уже осуществленных памятников, а также тех, которые ожидают своего часа и которым предстоит занять свое место в пространстве города или природного ландшафта.

Здесь зрителя встречает первенство бытования образа. Философия художника позволяла в некоторой степени предвидеть будущее и создавать произведения, которые сегодня могут быть не востребованы обществом, но уже завтра в них возникнет насущная потребность. Яркий пример – памятник, посвященный лидерам держав – участниц Ялтинской конференции. Более десяти лет модель будущего монумента находилась во дворике, но пришло время, и памятник обрел свое место в городской среде, получив второе рождение. Первое – это предчувствие скульптором актуальности выбранной темы, ощущение ее востребованности временем в будущем. Второе рождение – это когда наступает ВРЕМЯ для того или иного памятника, когда направление движения исторической памяти художника и современника совпадает.

Так что в первую очередь «парки скульптур» З.К. Церетели – это предбытие памятника. В то же время зритель здесь получает возможность сопоставить произведения пластики, в реальности разделенные пространством и временем. Максимально приближенные к посетителю в спокойной обстановке ограниченного пространства, уже известные монументы воспринимаются по-новому, возникают новые смыслы и ассоциации. В полном масштабе раскрывается характеристика памятника, данная А.В. Святославским в фундаментальной монографии по проблемам культурной памяти: «Важнейшая особенность памятника в том, что он представляет собою явление, постоянно обогащающееся новыми смыслами в

процессе обращения в культуре, обращения во времени» (Святославский А.В. История России в зеркале памяти. С. 30).

«Парк скульптур» позволяет открыть единый, цельный мир мировоззрения художника, сфокусироваться на имеющих для него непреходящее значение эпохах, личностях, «вечных ценностях». Глубина постижения картины мира автора здесь становится безграничной. Необычные «парки» предстают как эпицентр творчества мастера.

От героев и образов античности до персонажей русских народных сказок, от галереи бюстов «Правители России» до моделей разных вариантов памятников Петру I, от скульптурных портретов современников до статуй великих художников прошлого, которых Церетели чтил как своих учителей – Матисса, Пикассо, Шагала, Руссо, Модильяни, Пиросмани, от монументальных эмалевых панно на темы военных побед России («Куликовская битва», «1812 год») до эмалей на тему «Тифлис глазами Пушкина», от святого Георгия Победоносца до истории аргонавтов, грузинских монахов-подвижников и святой Нины, от антикизированной статуи Екатерины II до Христофора Колумба, от Шота Руставели до Бальзака, памятник которому работы З.К. Церетели установлен во французском городе Агд... Несколько вариантов процветшего Креста, который воплощает в себе символ наивысшей духовности для художника, завершают картину, словно выстраивая единый мировоззренческий базис для культурно-исторической памяти в мире мастера.

Содержание пространства «парка скульптур» отражает сущность того, что культура конкретного человека (художника) стремится передать зрителю как своего рода напутствие. Последний в «парке скульптур» познает картину мира автора, старается смоделировать пространство, в которое интегрированы его представления о добре и зле, о земном и вечном, об истине. Эта зримая конструкция подобна модели, рожденной к жизни внутренним миром скульптора,

в которой главное место отведено искусству, культуре и истории. Обращение именно к этим трем факторам можно расценивать и как творческий метод, и как жизненную концепцию З.К. Церетели, опирающуюся на постижение совокупного культурного и исторического опыта. По сути, «парк скульптур» служит метафорой актуализации этого опыта.

Впервые свой «парк скульптур» мастер создал во дворике мастерской в Багеби (Тбилиси) в 1970-х. Помимо разных вариантов моделей будущего ансамбля «История Грузии», замысел которого автор вынашивал длительное время, в нем основная роль отведена героям народного грузинского эпоса. Этот «парк скульптур» существует и сегодня как составная часть музея художника. Пластические образы героев старинных легенд и сказаний открывают зрителю богатейший мир грузинской культуры и истории. Созданные столетия спустя после их появления в народном эпосе, они отражают всю глубину понимания скульптором их непреходящей ценности и стремление увековечить память о народной силе и духе Грузии.

Увиденные, понятые и трактованные с позиций сегодняшнего дня образы позволяют зрителю открыть и познать их новые ценностные смыслы. Чем дольше жизнь любого образа, тем бóльшие метаморфозы он претерпевает в восприятии зрителя. Убежденный в исключительной роли пластических искусств, З.К. Церетели с их помощью формировал пространство культурно-исторической памяти своего современника. Обозначенные художником смыслы и ориентиры генерируют у зрителя изменение его картины мира.

В московской экспозиции в «парке скульптур» совмещаются несколько самостоятельных тематических корпусов. Прежде всего, в поле зрения зрителя попадают два гигантских панно, структурирующих открытое пространство дворика, образованных из множества рельефов с образами героев графических листов Церетели. Изначально причиной создания панно явился пожар в

мастерской, который уничтожил большое количество графических работ. Мастер, который привык разрабатывать мотив своих работ в разных техниках, решил их воссоздать в металле. Однако оказалось, что многочисленные образы, собранные воедино на огромной плоскости, представляют широкую панораму его мировоззрения, в котором явно доминируют образы Грузии, персонажи цикла «Горожане», портреты представителей культуры и искусства XX века.

Значительную часть пространства во дворике музея-мастерской занимают скульптуры, предназначавшиеся для детского Парка чудес в Мневниках. Постановление о выделении земли под этот проект было подписано еще в 1990-х годах президентом России Б.Н. Ельциным. Однако после почти двадцатилетнего ожидания стало очевидно, что проект не состоится. Показательно, какими образами скульптор собирался насытить пространство несостоявшегося парка.

Оставаясь верным себе и в обращении к детской аудитории, З.К. Церетели начал с античности. Фонтан с образами четырех муз с палитрами и лирами в руках в окружении увражей и древнегреческих театральных масок являет своеобразный мусейон для юных зрителей. Обращение к античным покровительницам искусств приобретает особое значение, поскольку фонтан предназначался для детского парка. Легко прочитывается стремление автора рассказать подрастающему поколению о том, что европейская цивилизация, неотъемлемой частью которой является Россия, уходит корнями своей культуры в далекую античность, призвать к особому отношению к искусствам, а также дать возможность ощутить античную меру красоты и гармонии. Главное же – стремление в очередной раз по-новому увидеть и понять античный мир, его искусство и мифологию, идеалы и принципы.

Второй обширный корпус произведений для детского парка связан с природой. Многочисленные фигуры зверушек из бетона, покрытые праздничной разноцветной мозаикой, раскрывают особенное отношение скульптора к миру природы – здесь присутствуют и благодарность, и восторг, и благоговение.

«Древо жизни» объединяет все многообразие форм живой природы. Художник словно читает пластический образ «Книги природы», утверждающей, что только природе дарована тайна вечной мудрости и бессмертия.

Эта мысль находит свое продолжение в уменьшенной авторской копии «Древа сказок», которое З.К. Церетели создавал для реконструированного Московского зоопарка в 2002 году. На ветвях раскидистого дуба собраны популярные герои русских сказок, которые мирно соседствуют с разными представителями природы, расположившимися у основания могучего ствола древа. Над всеми существами простирает крылья орел – посланник небес. И это «Древо» скульптор тоже именует «Древом жизни».

В аллегорической форме Церетели предлагает свое воплощение заветной мечты о мирном сосуществовании человека с природой согласно библейскому ожиданию времен, когда «и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. XI, 6–9). Достижение подобия идеального миропорядка, очевидно, требует согласия между человеческим разумом и природой, которое не достигается по вине человека. Подобное преклонение скульптором перед миром природы, его символико-аллегорическое истолкование созвучно средневековой христианской культуре.

Роден часто повторял: «Античность и природа связаны общей тайной» (Роден О. Мысли об искусстве. М.: Республика, 2000. 367 с.). Поэтическое созвучие статуи и природы впечатляла гениального мастера, и, думается, причина этого кроется в простом выводе о том, что нравственно лишь то, что совершенно. Но, как писал Андре Мальро, каждый художник воссоздает мир в соответствии «с ценностями открывшего этот мир человека» (Цит. по: Захарченко И.Н. «Воображаемый музей» А. Мальро как пространство культурно-исторической памяти. М.: РГГУ, 2008. С. 143). Эта мысль подводит к восприятию мира каждого отдельного художника как пространства,

выстроенного в соответствии с его идеалами и воззрениями на основе собственного духовного и нравственного опыта, обретенного в результате приобщения к исторической и культурной памяти цивилизации.

В «парке скульптур» представлено много вариантов портретов исторических деятелей, известных личностей, во многом повлиявших на развитие мирового искусства в прошлом и настоящем, которые достойны, по мнению скульптора, быть увековечены в памяти потомков и даже современников. Каждый из них сделал открытие, добился успеха в своей области, но в контексте данного пространства их объединяет единый смысловой мотив – они стали легендой в исторической памяти, явив миру свою жизнь, свои деяния и достижения как подвиг, обогативших человечество в нравственном, духовном и историческом опыте. Христофор Колумб был героем своего времени, но он остается героем и для его потомков в XXI веке.

Известные образы сплавляются в единый портрет Времени. Этот портрет уводит зрителя от традиционного внимания к конкретным деталям жизни того или иного персонажа, будь то император или художник, полководец или литератор. Этот портрет создает образ сегодняшней эпохи, которая пытается вернуть себе легендарное прошлое, как можно глубже постичь его, и в то же время осознать значимость сегодняшнего дня, увековечив его легенды уже сегодня для будущего.

Пластическая сюита «Правители России», о которой подробно говорилось выше, в «парке скульптур» выступает камертоном экспозиции работ скульптора, который чувствовал личную ответственность за возрождение духовности и исторической памяти своих современников, что он всегда подчеркивал в своих интервью. «Я стремлюсь к сохранению и возрождению духовной культуры всеми средствами, доступными мне как художнику, – говорил мастер, – работая над большими монументальными комплексами, возрождая исторические

традиции России в художественной, религиозной и образовательной областях, где образ определяется духовными корнями».

Разноликие образы, волей художника собранные вместе в ограниченном пространстве, демонстрируют масштаб вселенной мастера в исторической перспективе и ее связь с сегодняшним днем. «Человек не раб своего наследия, он – его господин; – писал Андре Мальро, – не античность вызвала к жизни Возрождение – Возрождение создало античное искусство. <…> В этом смысле любая цивилизация подобна Возрождению: из материала прошлого создает она свое наследие, помогающее ей возвыситься над судьбой» (Мальро А. Зеркало лимба. М.: Прогресс, 1989. С. 154).

З.К. Церетели предлагает зрителю в форме монументальной пластики свой образ легендарного мира, основанного на всем лучшем, что наработано и достигнуто человеческой цивилизацией. В этом мире художника есть место только красоте, высшим ценностям бытия, великим свершениям человека и неустанному стремлению вперед, к новым открытиям. Обретая свои корни в прошлом, культурная и историческая память художника и зрителя обращена в будущее.

Иными словами, как пишет признанный исследователь современной скульптуры И.Е. Светлов: «Для вдумчивого художника памятник – это всегда итог, плод многих творческих проб, вызревания неоднозначных пластических определений, результат опыта, накопленного в течение многих лет, этап в гражданственном познании действительности и художественном совершенствовании» (Светлов И. О советской скульптуре 1960–1980. С. 133).

Заключение

Данная работа исследует творческий метод скульптора Зураба Константиновича Церетели, суть которого состоит в утверждении и развитии в монументальной пластике принципа историзма и канона принадлежности к мировой культуре, понимаемый мастером как сохранение исторической памяти. Диссертант попытался обосновать востребованность такой трактовки темы исторической памяти современностью, в которой роль искусства, в первую очередь монументального, как художественной формы исторической памяти, особенно актуальна. Были рассмотрены основные направления в развитии мемориальной скульптуры в России Новейшего времени, в которых работал скульптор З.К. Церетели.

Среди этих направлений сохраняются традиционные для отечественной монументальной пластики, не изменившиеся со времен империи и пережившие советские годы. Они включают увековечение военных сражений и побед, а также коммеморацию деятелей культуры и искусства. Новым аспектом в последнем стало повсеместное установление памятников опальным деятелям культуры, искусства и науки, лучшим представителям русского зарубежья, чьи имена замалчивались в предыдущие годы, а деятельность искажалась официальной пропагандой. Также возродилась тенденция, характерная для

императорской России, но неприемлемая для советского периода. Она состоит в воссоздании образов правителей, святых Русской Православной Церкви, государственных деятелей Российской империи. Подчеркнем, что все эти тенденции характерны и для монументального творчества З.К. Церетели. По сути, возвращение памяти стало основным направлением в развитии современной отечественной мемориальной пластики, а ее дальнейшее развитие связано с увековечиванием памяти о выдающихся современниках, что во многом обусловлено поиском нравственного идеала в обществе.

Диссертационная работа показывает возможность сохранения и возвращения исторической памяти общества на примере творчества современного художника-монументалиста. Была рассмотрена художественная практика скульптора, которая утверждает зрителя в ощущении континуальности истории, ее единства и преемственности, объединяет людей в конкретной исторической реальности, расширяет их исторический и культурный кругозор.

Впервые в одной работе рассмотрены и обобщены монументальные произведения З.К. Церетели с точки зрения формы сохранения исторической памяти. Определены отличительные черты монументального творчества мастера. С одной стороны, скульптор откликается на важнейшие события современности, сохраняет в скульптурной пластике образы выдающихся современников своей эпохи, одновременно ведет повествование об исторических событиях прошлого, знаменитых личностях ушедших эпох, их деяниях и свершениях. С другой стороны, он активно включает в свой диалог с современностью мотивы непреходящих ценностей – античности, фольклора, библейских сюжетов.

В многоаспектной категории исторической памяти З.К. Церетели исследует и глубоко чувствует многие исторические эпохи. В произведениях монументальной пластики скульптора зримо присутствует внутреннее чувство

эпохи, в которую он погружается и открывает для себя. Важной особенностью его творчества является то, что историческое чувство художника слагается не только из его знания, но и из причастности к самой эпохе, в частности ко времени 1960-х годов, к его искусству и культуре, что обеспечивает достоверность ретрансляции образа исторической эпохи зрителю.

З.К. Церетели актуализирует историю, приближая события ушедшего времени, и запечатлевает важнейшие события времени новейшего. Так, памятники работы мастера, посвященные Христофору Колумбу или императору Петру I, – не просто дань памяти великим людям, но манифестация важности их открытий, реформ и свершений для автора и его современников. Историзм художественного мышления, который теснейшим образом переплетен с глубоким и острым ощущением сегодняшнего дня, – отличительная черта творческого метода скульптора. Примечателен в монументальной скульптуре Церетели паритет между фигурами историческими, классиками и нашими современниками. Обращение художника к столь широкой палитре образов однозначно свидетельствует о том, что он считал себя преемником представителей отечественной культуры, исследуемых им с точки зрения места в истории культуры. В своих монументальных творениях З.К. Церетели выражает сущность понятия «память», стремится создать ее концентрированный многомерный образ. Как у любого большого художника, пластика З.К. Церетели охватывает разные стили, жанры и композиционные формы – портреты, сюжетно-символические композиции, совмещает объемную скульптуру, рельефы, монументальные и архитектурные формы. Существенная особенность творчества Церетели – создание масштабных скульптурных циклов, серий и ансамблей, объединенных общей значительной идеей. Таковы создаваемые на протяжении многих лет серии портретов российских царей и императоров, серии «Мои современники» и «Горожане», цикл монументальных рельефов, посвященных библейской истории. При этом каждое произведение, входящее в единый ансамбль, сохраняет свою уникальность и самоценность.

Наиболее ярко тема культурно-исторической памяти прозвучала в символических монументах скульптора. Условно их можно разделить на три группы. Первая включает памятники исключительно на историческую тему. К ним относятся «История Грузии», «Святая равноапостольная Нина, просветительница Грузии», «Рождение Нового Человека» и «Рождение Нового Света». Во вторую группу входят монументы, в которых тема истории переплетается с современностью. Это скульптурная композиция «Добро побеждает Зло» и парные памятники «Дружба навеки» и «Узы дружбы». Причем это соединение может быть как пластическим, когда в композиции используются атрибуты современности, так и чисто смысловым. Третью группу образуют монументальные произведения, посвященные трагическим событиям сегодняшнего дня, – «Слеза скорби», «Детям Беслана».

Обзор символических монументов работы З.К. Церетели позволил сделать вывод о том, что скульптор продолжил традицию использования символического языка, применявшегося крупнейшими мастерами отечественной пластики XX века – В.И. Мухиной, С.Д. Меркуровым, И.Д. Шадром, А.Т. Матвеевым, которые, в свою очередь, являлись наследниками А.С. Голубкиной, С.Т. Конёнкова, П.П. Трубецкого, чье творчество всегда тяготело к символике. Если принять во внимание, что А.С. Голубкина обучалась в парижской студии О. Родена, а В.И. Мухина и И.Д. Шадр – в студии А. Бурделя, становится очевидным, что З.К. Церетели во многом является преемником европейской образно-пластической системы, которая до последних дней служила для него эстетическим ориентиром.

В состав мемориального комплекса на Поклонной горе в Москве, посвященного 50-летию Победы над фашизмом, главным художником которого выступил З.К. Церетели, входят еще два произведения монументальной пластики скульптора, которые тоже можно отнести к категории символических, – обелиск Победы и монумент «Трагедия народов». В своей работе диссертант

впервые осуществил подробный анализ обелиска Победы, рассмотрев его художественные стилистические особенности, а также технические с точки зрения безопасности для посетителей. Диссертант обращает внимание на тот факт, что после длительного перерыва в отечественную мемориальную пластику на военную тему были введены образы мировой культуры. Особое внимание было уделено рассмотрению техники создания бронзовых барельефов для этого мемориального комплекса, что позволило скульптору одновременно решить две задачи – обновить привычные скульптурные и архитектурные формы, придав им мощную пластическую экспрессию, и развернуто раскрыть смысловое содержание памятника.

Историческая память – это не навсегда ушедшие в прошлое культура и история человечества, а то, что присутствует и действует в нашей жизни постоянно, на подсознательном уровне. Именно поэтому скульптор не только создает памятники и монументы, посвященные трагическим событиям сегодняшнего дня и современникам – деятелям искусства, культуры и науки, но и историческим личностям и фактам, которые вызывали наибольший интерес именно в его время.

В этой части скульптурное творчество З.К. Церетели можно разделить на две части – портретную скульптуру и произведения, рожденные вечными для человечества темами. Портретные образы тематически можно объединить по следующим позициям – история Российской государственности, образы святых Русской Церкви и галерея «Моя современники». При отсутствии, на первый взгляд, связующих нитей между этими направлениями, они переплетены очень тесно, а в основе их общего фундамента лежат вопросы морали и нравственности.

Диссертант рассмотрел значение пластической сюиты «Правители России» – истории Российской государственности в портретах – с точки зрения

заполнения пробелов в знании истории своей страны современниками. Этой скульптурной серии, посвященной истории России в лице ее правителей IX–XX веков, принадлежит наиболее важное место в творчестве скульптора, что обнаруживает принципиальное значение темы для современного общества. Автор исследования подчеркнул преемственность традиции создавать памятники царственным особам в России, которая берет свое начало в XVIII столетии, начиная с монументов, посвященных императору Петру I.

Обращение к образам святых в своем творчестве скульптор расценивает как повествование об утраченных нравственных ценностях, отвечая, таким образом, на один из наиболее явных запросов современного общества. З.К. Церетели буквально напоминает зрителю о вечных ценностях на исторических примерах формами искусства. Обращаясь к эстетике классицизма, он создает произведения, проникнутые высоким нравственным идеалом, совершенствующим человека, воспитывающим в нем гражданские добродетели, преданность родине. В современную эпоху отсутствия авторитетов, тех, кого принято называть «совестью нации», образы святых оказались чуть ли не единственными, не подверженными девальвации примерами для подражания.

Галерея «Мои современники» предстает как пластическая симфония о высоте и силе человеческого духа и обозначает ориентиры З.К. Церетели, которыми он руководствовался в жизни. Скульптор представил их в виде образов, знаковых для своего времени, представителей искусства – писателей и поэтов, музыкантов, танцовщиков и певцов, актеров и режиссеров, художников... В то же время каждый портрет цикла воспринимается как обобщение отличительных особенностей, нравственного и общественного содержания времени, которому принадлежит герой. Скульптор пробуждает историческую память зрителя, заставляя задуматься о причине выбора того или иного персонажа для своего произведения.

Поскольку З.К. Церетели сам принадлежал к поколению творческих людей, вышедших на отечественную сцену искусства в 1960-х годах, то скульптурные портреты, включенные в галерею «Мои современники», слагаются не только из исторического знания скульптора, но и из причастности к эпохе, прежде всего к ее культуре и искусству. Расширяя круг изображенных до представителей русской культуры начала XX столетия, Церетели провозглашает преемственность русского искусства на протяжении всего прошлого века вплоть до нынешнего, объявляя, в том числе, и себя преемником этого величайшего культурного наследия. Перед зрителем встает образ эпохи, характеризующийся достоверностью, исторической точностью.

Подводя итог рассмотрению трех обширных пластических циклов З.К. Церетели – история Российской государственности, образы святых и «Мои современники», диссертант сделал вывод, что в истоках их создания лежит отклик скульптора на запросы современного общества. В них ярко отразилась атмосфера переломного времени в стране, которое характеризуется огромным интересом людей к своему историческому прошлому, повышенным вниманием к традициям, морально-нравственным кризисом.

Как уже отмечалось, одна из составляющих образа современной эпохи для скульптора заключается в запросе общества на традиционные нравственные ценности, тему которых он решает, обращаясь к «вечным темам». Для самого З.К. Церетели тема исторической памяти неразрывно связана с вечными категориями – системой нравственных норм, которая, если ее развернуть шире, затрагивает моральные и этические основы мироустройства и мироощущения человека. С одной стороны, скульптор выражает эту систему мировоззрения через портретные образы святых, непревзойденных деятелей культуры и искусства. С другой стороны, мастер в своих произведениях обращается к образам античности и христианства и, соответственно, к их системам ценностей, заложенным в генетическом коде его современников, для того чтобы пробудить

этот код, поскольку по многим причинам он сегодня крайне слабо активизирован.

Античные ассоциации З.К. Церетели расценивал как ссылки на нечто общепринятое, само собой разумеющееся. Заимствованные из античности образы служат формой для того послания, которое автор хочет донести до зрителя. Наполняя их новой сутью, художник через далекие образы говорит языком современности. Этот «мотив памяти», по выражению А. Варбурга, соединяет эпохи и поколения непрерывающимися эмоционально-ассоциативными связями – повторением одних и тех же мотивов от античности до современности в разных видах. В результате происходит процесс культурно-исторического воспоминания, направленный на восстановление опыта образных представлений прошлого, однако их рецепция обусловлена уже сегодняшним днем.

В поисках решения вопросов насущных нравственных проблем в 1990-е годы Церетели обратился к образам Священной истории и создал развернутый цикл на библейские сюжеты в форме широкоформатных горельефов из патинированной бронзы, продолжив устойчивую традицию создания скульптурных композиций на религиозные темы в России Нового времени, которая ведет свое начало с петровской эпохи. Автор исследования подробно разобрал пластические приемы и методы, используемые скульптором при создании горельефов. Новым в работе явился подход к осмыслению скульптурного наполнения зала, в котором экспонируются указанные работы, как к продуманной драматургии ансамбля, благодаря чему горельефы на библейские сюжеты воспринимаются как связующая нить между историей давнего прошлого и настоящего.

В частности, в контексте присутствия в зале этих горельефов иное звучание получила серия «История России. XX век. Мученики за веру», в которой участь

мучеников за веру в России скульптор уподобил библейской судьбе героев Священного Писания, представив зрителю Библию Новейшего времени.

Диссертант делает вывод, что уже не представляется случайным включение в это же пространство зала монументальных статуй правителей российских, оклеветанных в XX веке, и, конечно, скульптурной композиции «Ипатьевская ночь». В том же ключе автор исследования рассматривает и саму историческую память россиян, которая длительное время подвергалась намеренной деформации и лишь в последние десятилетия стала объективироваться и справедливо восстанавливаться.

«Вечные темы» в творчестве мастера неразрывно связаны с присутствующими в нем ярко выраженными фольклорными мотивами искусства и культуры Грузии. В данном случае З.К. Церетели выступил наследником традиции, получившей активное развитие, особенно в монументальной скульптуре, в 1960-е – 1970-е годы в творчестве художников союзных республик СССР, связанной с увековечением героев национального эпоса.

К категории фольклора в творчестве скульптора диссертант относит и серию «Горожане», рассматривая ее в первую очередь как ностальгию Церетели по многим практически исчезнувшим из повседневной жизни сегодняшнего мегаполиса нравственным ценностям – доброте, искренности, состраданию к «старым и малым», бескорыстию и апеллирующую к культурно-исторической памяти современников.

В рамках данного исследования автор вычленил и обобщил характерные черты и особенности творчества Церетели-монументалиста. К ним относится:

– вписанность памятника в ландшафт, взаимопроникновение скульптурной формы и окружающей среды. Уже в самом замысле будущего произведения скульптор обращается к природе, неразрывно связывая его с природным ландшафтом;

– органичная связь с древнегрузинским искусством и христианством как основой самобытной культуры Грузии;

– частое обращение к жанру воображаемого портрета. Это отразилось, например, в портретных изображениях героев грузинской нации («История Грузии»), скульптурных портретах святых;

– характерное обращение скульптора к созданию парных монументов, установленных в разных странах, посвященных одной теме;

– включение в состав своих пространственно-пластических ансамблей храма, выступающего по своему смысловому значению как храм-памятник. Это продолжает древнюю традицию на Руси отмечать важные события в жизни государства установкой подобных сооружений, которые по сути можно рассматривать как первые отечественные памятники, направленные на сохранение исторической памяти народа.

Автор стремился своим исследованием привлечь внимание к ценности монументальной скульптуры для сохранения исторической памяти общества, о чем свидетельствует художественная практика современного художника-монументалиста. В работе определяется обращение к истории в творчестве З.К. Церетели как один из творческих методов художника и скульптора; обозначается и систематизируется многообразие художественных форм и пластических методов в его монументальной практике; раскрывается нерасторжимость символических идей и пластических приемов в творчестве мастера; осуществляется подробный анализ мемориального комплекса на Поклонной горе, главным художником которого выступил З.К. Церетели; проводится исследование интеллектуально-нравственных поисков художника, которые дали ему возможность выразить духовную и эмоциональную атмосферу разных исторических эпох; искусство З.К. Церетели репрезентируется как базирующееся на вечных ценностях и во многом именно благодаря этому

понятное зрителю; приводятся конкретные примеры того, как символические монументы скульптора, посвященные и историческим темам, и событиям современности, находят отклик у зрителя. Диссертант стремился доказать способность современного монументального искусства служить формой для сохранения культурно-исторической памяти общества; выразить непреходящую значимость монументального искусства в любую историческую эпоху.

Библиография

1. Азизян, И.А. Памятники вечной славы. Концепции и композиция / И.А. Азизян, И.В. Иванова. – М.: Стройиздат, 1976. – 207 с.: ил.
2. Аладашвили, Н.А. Монументальная скульптура Грузии: фигурные рельефы V–XI веков / Н.А. Аладашвили. – М.: Искусство, 1977. – 275 с.
3. Алпатов, М.В. Всеобщая история искусств / М.В. Алпатов. – Т. 1. Искусство древнего мира и средних веков. – М.: Искусство, 1979. – 554 с., ил. – С. 16.
4. Алфаких Ихлас Жамил. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в архитектуре и дизайне городской среды Москвы: истоки, традиции, ревизии, новации: дис … канд. искусствовед.: 17.00.04 / Алфаких Ихлас Жамил. – М., 2018. – 237 с. + Прил. (132 с.: ил.)
5. Амиранашвили, Ш. История грузинского искусства / Ш. Амиранашвили. – М.: Искусство, 1963. – 526 с.; илл.
6. Аникина, С.И. Культурно-историческая память и проблема художественного образа в истории искусствознания / С.И. Аникина // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. ст. / Российский гос. гуманитарный ун-т ; [отв. ред. Л.Ю. Лиманская]. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2008. – 394, [1] с. : ил.; 20 см. – С. 50–62.

7. Аркин, Д.Е. Монументальная скульптура Ленинграда / Д.Е. Аркин. – М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1948. – 80 с. – (Сокровища русского зодчества).
8. Аркин, Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д.Е. Аркин / Ред. Ю.А. Молок. – М.: «Искусство», 1990. – 399 с.
9. Батракова, С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века / С.П. Батракова. – М.: Наука, 2002. – 215 с.; илл.
10. Благовещенский собор в Воронеже // [Электронный ресурс]: http://www.vob.ru/church/voronezh/blago_kaf/ind_blago.htm
11. Борисова, Е.А. Русский неоклассицизм. [Альбом] / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, 2002. – 288 с.; 262 илл.
12. Боровский, А.Д. Первые двадцать лет / А.Д. Боровский // 17/37. Советская скульптура. Взлет. – М., 2023. – 328 с.; ил. – С. 8–27.
13. Бурганова, М.А. Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке / М.А. Бурганова, С.И. Орлов. – М.: Творческая мастерская, 2012. – 164 с.; илл.
14. Бурганова, М.А. Русская сакральная скульптура / М.А. Бурганова. – М., 2003. – 287 с, ил.
15. Бурдель Э.А. Искусство скульптуры / Э.А. Бурдель. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
16. Бусев, М. Метаморфозы античности у Пикассо [Электронный ресурс] / М. Бусев // Пабло Пикассо. – Режим доступа: http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-otrazheniya-metamarfozy5.html.
17. Валериус, С.С. Проблемы современной советской скульптуры / С.С. Валериус. – М.: Искусство, 1961. – 224 с.; илл.
18. Валериус, С.С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции / С.С. Валериус. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 419 с.; илл.

19. Валериус, С.С. Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции / С.С. Валериус. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 419 с., ил.
20. Ванеян, С. Произведение искусства – от монумента к мнемотопу / С. Ванеян // Произведение искусства как документ эпохи: сб. статей. В 2 ч. Ч. I. По мат-лам межд. науч.-практ. конф. (НИИ РАХ, 2011) / Отв. ред. Малинина Т.Г. – М.: НИИ РАХ, БуксМАрт, 2014. – 416 с., илл. – С. 32–52.
21. Ванслов, В.В. Скульптурная поэма о властителях дум (горельефы З.К. Церетели) / В.В. Ванслов // В мире искусства. Эстетические и художественно-критические эссе. – М.: Знание, 2003. – 280 с., ил. – С. 59–65.
22. Ванслов, В.В. Основные особенности творчества З.К. Церетели / В.В. Ванслов // XIV Алпатовские чтения «Творчество З.К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков (к юбилею художника)». 17 февраля 2004 г. РАХ, Москва. – М.: Творческая мастерская, 2004. – 436 с., ил. – С. 79–112.
23. Василевская, Е.В. Рельеф–ассамбляж–объект. Коллажные принципы формообразования в современной пластике / Е.В. Василевская // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки : мат-лы межд. науч. конф. Москва, 2006. – М.: Галарт, 2010. – 488 с., ил. – С. 364–370.
24. Варбург, А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург / Пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – 384 с.; илл. + вклейка (32 с.)
25. Винкельман, И.И. Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре // История искусства древности. Малые сочинения / И.И. Винкельман / Изд. подг. И.Е. Бабанов. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.
26. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 588 с.
27. Воронов, Н.В. Монументальное искусство вчера и сегодня / Н.В. Воронов. – М.: Знание, 1988. – 56 с.

28. Воронов, Н.В. Советская монументальная скульптура. 1960–1980 / Н.В. Воронов. – М.: Искусство, 1984. – 224 с., 87 л. ил.

29. Воронов, Н.В. Элгуджа Амашукели / Н.В. Воронов. – М.: Советский художник, 1971. – 110 с.; илл.

30. Воронова, О.П. И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе / О.П. Воронова. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 256 с.; илл.

31. Габричевский, А. Введение к монографии «Мемориальная архитектура» / А. Габрический // Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Материалы, документы, статьи, комментарии / Сост. и отв. ред. Малинина Т.Г. – М.: Галарт, 2011. – 455 с., ил. – С. 302–308.

32. Габричевский, А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.

33. Генри Мур и классический канон современной скульптуры / Сост. З. Трегулова, Е. Караваева. – М.: Музеи Московского Кремля, 2012. – 215 с.

34. Геташвили, Н. Всеобщая история искусства как документ эпохи // Произведение искусства как документ эпохи : сб. статей. В 2 ч. Ч. I. По мат-лам межд. науч.-практ. конф. (НИИ РАХ, 2011) / Отв. ред. Малинина Т.Г. – М.: НИИ РАХ, БуксМАрт, 2014. – 416 с., илл. – С. 23–31.

35. Геташвили, Н. Во что превратится Венера / Н. Геташвили. – М.: БуксМАрт, 2016. – 351 с.; цв. ил.

36. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд / Пер. Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского. – М.: Мусагет, 1914. – 195 с., ил.

37. Голубкина, Конёнков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Статьи, материалы, сообщения / Ред. М. Бусев, О. Калугина, Г. Конечна. – М.: Галарт, 2015. – 368 с., ил.

38. Гришин, В.В. Катастрофа. От Хрущева до Горбачев / В.В. Гришин. – М.: Алгоритм: Эксмо, 2010. – 272 с. – (Суд истории).

39. Гудиашвили, Л. Таинство красоты / Л. Гудиашвили. – Тбилиси: Мерани, 1988. – 119 с.; илл.

40. Джадт, Т. «Места памяти» Пьера Нора: Чьи места? Чья память? / Т. Джадт // [Электронный ресурс]: https://refdb.ru/look/2293348.html

41. Джанберидзе, Н.Ш. Поиск и традиция / Н.Ш. Джанберидзе. – Тбилиси, 1989. – 248 с.; ил.

42. Дмитриева, М.Г. Состояние и тенденции развития исторической памяти в массовом сознании российского общества: дис ... канд. соц. наук: 22.00.04 / Дмитриева Марина Григорьевна. – М., 2005. – 195 с.

43. Долженкова, Т.И. Интерпретация современных идеологических концепций в нарративе скульптурных произведений (на примере творчества народного художника России В.М. Клыкова) / Т.И. Долженкова // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. трудов / под ред. Д.О. Антипиной, Я.А. Александровой, Р.А. Бахтиярова. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023. – 687 с.: ил. – С. 498–504.

44. Егорова, К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия / К.С. Егорова // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. – М.: Советский художник, 1984. – 176 с. – С. 12–17.

45. Еремеева, С.А. Каменные гости: монументальные памятники коммеморации / С.А. Еремеева // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом / [Текст]: коллект. моногр. в честь проф. И.М. Савельевой / отв. ред. А.Н. Дмитриев; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 551, [1] с. – С. 499–532.

46. Еремеева, С.А. Памяти памятников: практика монументальной коммеморации в России XIX – начала XX в. / С.А. Еремеева. – М.: РГГУ, 2015. – 530, [1] с., [8] л. ил., портр.

47. Ермонская, В.В. Русская мемориальная скульптура: к истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. / В.В. Ермонская, Г.Д. Нетунахина, Т.Ф. Попова. – М.: Искусство, 1978. – 312 с.; илл.

48. Ермонская, В.В. Советская мемориальная скульптура: к истории становления и развития русского советского художественного надгробия / В.В. Ермонская. – М.: Советский художник, 1979. – 215 с.; ил.

49. Забелин, И.Е. Речь об общественном значении ученых трудов графа Алексея Сергеевича Уварова / И.Е. Забелин // Чтения в ИОИДР при Московском Университете. – Кн. 4-я. – М., 1885.

50. Захарченко, И.Н. «Воображаемый музей» А. Мальро как пространство культурно-исторической памяти / И.Н. Захарченко // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. статей / Российский гос. гуманитарный ун-т ; [отв. ред. Л.Ю. Лиманская]. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2008. – 394, [1] с. : ил.; 20 см. – С. 138–146.

51. Золотов, А.А. Изобразительный театр Зураба Церетели: новый реализм как проблема художественной сомасштабности искусства и жизни / А.А. Золотов // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки : мат-лы межд. науч. конф. Москва, 2006. – М.: Галарт, 2010. – 488 с., ил. – С. 331–339.

52. Золотов, А.А. Зураб Церетели – правда отношений / А.А. Золотов // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 1. Скульптура. – 176 с.; ил. – С. 9–15.

53. Золотухин, А.Ю. «Народ должен беречь свою память…» [Текст] : (памятники воинской доблести и славы в гражданско-патриотическом воспитании соотечественников. XIX–XX века) / [А.Ю. Золотухин, В.В. Коровин, А.Н. Манжосов] ; Юго-Западное отд-ние Акад. военно-исторических наук. – Курск : Юго-Западное отд-ние Акад. военно-исторических наук, 2010. – 114 с. : ил., портр.; 21 см.

54. Золотухина-Аболина, Е.В. Культурная память: изменение форм сохранения / Е.В. Золотухина-Аболина // Проблема культурной памяти: социально-философский аспект: сб. ст. / Науч. ред.: А.Н. Ужанков, В.А. Тихонова, Е.В. Мареева. – М.: МГИК, 2018. – 284 с. – С. 43–52.

55. Зураб Церетели. Скульптура. Живопись. Графика – эмаль – рельеф. В 3 т. Том 1. Скульптура. / Сост. Е.З. Церетели. – М.: Творческая мастерская, 2010. – 344 с.; илл.

56. Иванова, И.В. Скульптура и город / И.В. Иванова. – М.: Стройиздат, 1975. – 159 с.

57. Йейтс, Ф. Искусство памяти / Ф. Йейтс. – СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. – 480 с.

58. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллект. монография / Отв. ред. М.А. Бусев. – М.: БуксМАрт, 2017. – 632 с., ил.

59. «Кавказские рефлексы» Зураба Церетели. Беседы с Георгием Читая // Автор идеи и сост. проф. Т. Цагареишвили / Пер. с груз. Л. Абуашвили. – Тбилиси, 2018. – 172 с.; ил.

60. Казакова, Л.В. Декоративность как эстетический принцип творчества Зураба Церетели / Л.В. Казакова // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 1. Скульптура. – 176 с.; ил. – С. 16–21.

61. Как советские архитекторы проектировали памятник Христофору Колумбу в Санто-Доминго // [Электронный ресурс]: http://naukarus.com/kak-sovetskie-arhitektory-proektirovali-pamyatnik-hristoforu-kolumbu-v-santo-domingo

62. Калимова, Е. Взаимодействие скульптуры и архитектуры в творчестве Антонио Гауди / Е. Калимова // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки: мат-лы меж. науч. конф. Москва, 2006 / Отв. ред. М.А. Бусев. – М.: Галарт, 2010. – 488 с., илл. – С. 93–102.

63. Калугина, О.В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву / О.В. Калугина. – М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2013. – 336 с.; илл.

64. Калугина, О.В. Современная монументальная пластика России как аллюзия образов XIX века / О.В. Калугина // Искусство XIX–XX веков: контрасты и параллели. Сб. ст. / Отв. ред. И.Е. Светлов. – М.: МГАХИ им. В.И. Сурикова – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2014. – 360 с. – С. 337–347.

65. Калугина, О.В. Монументально-декоративная пластика Зураба Церетели в Грузии / О.В. Калугина // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 1. Скульптура. – 176 с.; ил. – С. 23–26.

66. Каменский, А.А. С.Т. Конёнков. Серия: Жизнь в искусстве / А.А. Каменский. – М.: Искусство, 1975. – 223 с.; илл.

67. Карпова, Е. Монументально-декоративная пластика Петербурга 1900–1910-х годов: Василий Кузнецов / Е. Карпова // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки: мат-лы межд. науч. конф. Москва, 2006 / Отв. ред. М.А. Бусев. – М.: Галарт, 2010. – 488 с., илл. – С. 38–47.

68. Кириченко, Е.И. Запечатленная история России: [Монументы XVIII–XX века] / Е.И. Кириченко; НИИ РАХ. В 2-х кн. Кн. 2 [Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник]. – М.: Жираф, 2001. – 379, [3] с.; илл., портр.

69. Коваленко, Г. Театр Веры Мухиной / Г. Коваленко. – М., 2012. – 240 с.; илл.

70. Коваленко, Ю.И. Русская палитра Парижа: беседы с художниками / Юрий Коваленко. – М.: Русскій Міръ, 2012. – 368 с.: илл.

71. Колодный, Л. Сердце на палитре. Художник Зураб Церетели / Л. Колодный. – М.: Творческая мастерская, 2014. – 256 с.; илл.

72. Конёнков, С.Т. Мой век. Воспоминания / С.Т. Конёнков. – 2-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 384 с.; илл.

73. Костина, О. Монументальная пластика Мераба Бердзенишвили / О. Костина // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов: сб. ст. – М.: Наука, 1979. – 264 с., ил. – С. 118–130.

74. Красильникова, Е.И. Памятные места и коммеморативные практики в городах Западной Сибири: конец 1919 – середина 1941 г.: автореф. дис … доктора историч. наук: 07.00.02 / Красильникова Екатерина Ивановна. – Омск, 2016. – 36 с.

75. Кривдина, О.А. Размышления о скульптуре / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин. – СПб.: Северная звезда, 2010. – 608 с., вкл.

76. Кривцун, О.А. Картина мира в творчестве Зураба Церетели / О.А. Кривцун // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 2. Живопись. – 172 с.; ил. – С. 11–14.

77. Круглова, М.Г. Монументы в архитектуре городов / М.Г. Круглова. – М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуры, 1952. – 123 с., ил.

78. Крючкова, М. Вотчина князь Дмитрея княж Михайлова сына Голицына в селе Архангельском / М. Крючкова // Наше наследие. – 2009. – №№ 90–91. – С. 23.

79. Курилла, И.И. Историческая память и публичная коммеморация / И.И. Курилла // Память и памятники: мат-лы семинара, проведенного Волгогр. гос. ун-том и Ин-том Кеннана Междунар. науч. центра им. Вудро Вильсона 21 апр. 2011 г. / Под ред. И.И. Куриллы. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. – 149 с. – С. 4–13 (Волгоградский исторический семинар. Вып. 3).

80. Лебедева, В.Е. Советское монументальное искусство 60-х годов / В.Е. Лебедева. – М.: Наука, 1973. – 234 с.; илл.

81. Лихачев, Д.С. Прошлое – будущему: ст. и очерки / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. – 576 с., ил. – (Наука. Мировоззрение. Жизнь).

82. Лихачев, Д.С. Наука и искусство // Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев / РАН. Ин-т рус. лит. – СПб.: Рус.-Балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. – 159 с. – С. 9–35.

83. Лотман, Ю.М. Память культуры // Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 688 с. – С. 614–622.

84. Лотман, Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с. – С. 200–202.

85. Макаров, К.А. К понятию декоративности / К.А. Макаров // В сб.: Искусство ансамбля: художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / Сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 463 с. – С. 289–333.

86. Макаров, А.И. Феномен памятника в современной культурной ситуации: дисфункция коммеморации / А.И. Макаров // Память и памятники: мат-лы семинара, проведенного Волгогр. гос. ун-том и Ин-том Кеннана Междунар. науч. центра им. Вудро Вильсона 21 апр. 2011 г. / Под ред. И.И. Куриллы. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. – 149 с. – С. 19–29. (Волгоградский исторический семинар. Вып. 3).

87. Малинина, Т. Из истории советского монументального искусства. По материалам совещания ССА СССР и СХ СССР, посвященного вопросам мемориальной архитектуры. Июнь 1946 / Т. Малинина // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов : сб. ст. – М.: Наука, 1979. – 294 с., ил. – С. 249–280.

88. Малинина, Т.Г. Тема памяти в архитектуре военных лет / Т.Г. Малинина. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, 1991. – 215 с. + ил.

89. Мальро, А. Зеркало лимба. Художественная публицистика / А. Мальро // Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е.П. Кушкин. Авт. предисл. Л.Г. Андреев. – М.: Прогресс, 1989. – 520 с.; 1,5 л. ил.

90. Манизер, М. Скульптор о своей работе / М. Манизер. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1940. – 52 с.: 106 ил.

91. Манизер, М. Скульптор о своей работе. II: / М. Манизер. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1952. – 56 с.: 54 ил.

92. Меркуров, С.Д. Записки скульптора / С.Д. Меркуров. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953. – 100 с.

93. Меркуров, С.Д. Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников / С.Д. Меркуров. – М.: Kremlin Multimedia, 2012. – 528 с.; илл.

94. Метревели, Р. История глазами Зураба Церетели / Р. Метревели // Русский клуб. – 2017. – № 9. – С. 6–14.

95. Молок, Д. Классика и истина. Статьи об античном искусстве / Д. Молок. – М.: Издательство «ДЕФИ», 2016. – 296 с., ил.

96. Монумент героическим защитникам Ленинграда в годы Великой Отечественной войны : [Фотоальбом / Фот. В.В. Стрекалова; Авт. вступ. статьи и сост. И.А. Бартенев]. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 41 с., ил; 46 с., ил.

97. Монументальное искусство СССР: [Альбом / Авт-сост. В.П. Толстой]. – М.: Советский художник, 1978. – 380 с., ил., цв. ил.

98. Монументы и памятники воинской доблести и славы России / Рос. гос. воен. ист.-культур. центр при Правительстве Рос. Федерации (Росвоенцентр); [сост.: В. В. Абатуров и др.]. – Изд. второе, доп. и перераб. – [СПб.] : Logos, 2004 (ОАО Иван Федоров). – 422, [1] с. : цв. ил.; 30 см.

99. Морозов, А.И. Моя современность / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 2011. – 144 с., ил.

100. Музей-мастерская Зураба Церетели. Каталог / Авт.-сост. Е. Романова. – М., 2010. – 204 с.; илл.

101. Муратов, А.М. Авангард и классика в творчестве З.К. Церетели / А.М. Муратов // Улица Лермонтова, дом 1. Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: коллект. моногр. по мат-лам Круглого стола «Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника». 18.01.2024, РАХ. – М.: Российская академия художеств, 2024. – 284 с.; илл. – С. 202–211.

102. Мурина, Е.Б. Александр Матвеев // Матвеев А. Каталог / Е.Б. Мурина. – М.: Советский художник, 1979. – 383 с., илл.

103. Мухина, В.И. Литературно-критическое наследие [в 3 т. / под общ. ред. Р.Б. Климова; текст, коммент. и библиогр. Р.Я. Аболиной]. Том 1 / В.И. Мухина. – М.: Искусство, 1960. – 227 с., ил.

104. Наследие и современность: инф. сб. / Рос. акад. наук, Рос. НИИ культур. и природ. наследия. – М., 2004. – № 12.

105. Недошивин, Г.А. Судьба античного наследия в искусстве XX века / Г.А. Недошивин // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. – М.: Советский художник, 1984. – 175 с. – С. 33–39.

106. Оль, Г.А. Н.Е. Лансере / Г.А. Оль, Н.Н. Лансере. – Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1986. – 151 с. – С. 113–122.

107. Орлов, С.И. Фрагмент и форум. Эволюция формы / С.И. Орлов // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации / [отв. ред. Г.Ф. Коваленко] / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств РАХ. – М.: Наука, 2008. – Том 2. – 2008. – 1008 с. – С. 684–695.

108. Орлов, С. Минуя границы стран и континентов / С. Орлов // Academia. – 2012. – № 11. – С. 19–24.

109. Орлов, С.И. Скульптурная палитра Зураба Церетели / С.И. Орлов // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 1. Скульптура. – 176 с.; ил. – С. 37–41.

110. Орлов, С.И. Зураб Церетели. Парк волшебства, героев и творцов / С.И. Орлов // Улица Лермонтова, дом 1. Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: коллект. моногр. по мат-лам Круглого стола «Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника». 18.01.2024, РАХ. – М.: Российская академия художеств, 2024. – 284 с.; илл. – С. 150–181.

111. Памятник и современность: Вопр. освоения ист.-культ. наследия (Сб. научн. тр. М-ва культуры РСФСР, АН СССР, НИИ культуры). – М.: НИИК, 1987.

112. Памятники в контексте историко-культурной среды : сб. научных трудов / Отв. ред. А.Н. Дьячков. – М., 1990. – 144 с.

113. Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Материалы, документы, статьи, комментарии / Сост. и отв. ред. Малинина Т.Г. – М.: Галарт, 2011. – 456 с.

114. Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей // Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – 384 с.

115. Панова, И.Г. Вячеслав Клыков. Воин Святой Руси / И.Г. Панова. – М.: Алгоритм, 2007. – 304 с., ил.

116. Панофский, Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. – СПб.: Азбука-Классика, 2009. – 432 с. + вклейка (96 с).

117. Паоло Трубецкой. 1866–1938. К 150-летию со дня рождения / Науч. рук. Е. Петрова. Авт. ст. Е. Карпова. – СПб.: Palace Editions, 2016. – 84 с., 58 цв. ил.

118. Перфильев, В.И. Религиозная тема в скульптуре / В.И. Перфильев // Аполог. Зураб Церетели / Сост. Е. Церетели. – М.: Творческая мастерская, 2008. – 557 с., ил. – С. 4–5.

119. Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж / Гл. ред. Ани Бальдассари // ГМИИ имени А.С. Пушкина. 25/02/2010 – 23/05/2010. – М.: ГИИМ, Musée Picasso, 2010. – 336 с., илл.

120. Полевой, В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В.М. Полевой. – М.: Советский художник, 1989. – 456 с.

121. Понизовкина, И.Ф. Культуросохраняющая роль символов историко-мифологического пространства / И.Ф. Понизовкина // Проблема культурной памяти: социально-философский аспект: сб. ст. / Науч. ред.: А.Н. Ужанков, В.А. Тихонова, Е.В. Мареева. – М.: МГИК, 2018. – 284 с. – С. 123–127.

122. Проблема культурной памяти: социально-философский аспект: сб. ст. / Науч. ред.: А.Н. Ужанков, В.А. Тихонова, Е.В. Мареева. – М.: МГИК, 2018. – 284 с.

123. Произведение искусства как документ эпохи. Сб. статей. В 2 ч. Ч. I. По мат-лам межд. науч.-практ. конф. (НИИ РАХ, 2011) / Отв. ред. – Малинина Т.Г. – М.: НИИ РАХ, БуксМАрт, 2014. – 416 с., илл.

124. Произведение искусства как документ эпохи. Сб. статей. В 2 ч. Ч. 2. По мат-лам межд. науч.-практ. конф. (НИИ РАХ, 2011) / Отв. ред. – Малинина Т.Г. – М.: НИИ РАХ, БуксМАрт, 2014. – 432 с., ил.

125. Регинская, Н.В. Святой Георгий Победоносец – герой-змееборец. Образ святого Георгия Победоносца в византийско-славянском искусстве / Н.В. Регинская. – СПб.: «Петербург – XXI век», 2009. – 144 с., ил.: 208 с.

126. Репина, Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л.П. Репина // Препринт WP6/2003/07. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с. – С. 14.

127. Рогачевский, В.М. О монументальной скульптуре / В.М. Рогачевский. – М.: Советский художник, 1962. – 40 с. – (Беседы об искусстве).

128. Роден, О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников / О. Роден. – М.: Республика, 2000. – 367 с.; илл.

129. Рожин, А. Александр Рукавишников / А. Рожин // Александр Рукавишников. Монументальная скульптура. Альбом. – М., 2017. – (Б/п).

130. Романова, Е. Музей вандализма / Е. Романова // Moscow Magazine. – 1992. – № 11/12 (22). – С. 62–65.

131. Романова, Е.О. Живописные рельефы в экспериментальном художественном пространстве Зураба Церетели / Е.О. Романова // Сб. мат-ов науч. конф. «Особенности развития техник и технологий в современном изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне». РАХ. – Ярославль: Филигрань, 2014. – 212 с.– С. 109–113.

132. Романова, Е. «История Грузии» Зураба Церетели / Е. Романова // Декоративное искусство. – 2014. – № 1. – С. 36–39.

133. Романова, Е.О. О некоторых особенностях установки и эксплуатации обелиска Победы на Поклонной горе / Е.О. Романова // Сб. мат-лов межд. науч. конф. «Искусство и наука в современном мире» 11–13 ноября 2009 г. РАХ, РАН. – М.: РАХ, 2009. – 340 с. – С. 336–338.

134. Романова, Е.О. Коллекция вечных ценностей / Е.О. Романова // Улица Лермонтова, дом 1. Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: коллект. моногр. по мат-лам Круглого стола «Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника». 18.01.2024, РАХ. – М.: Российская академия художеств, 2024. – 284 с.; илл. – С. 132–145.

135. Романова, Е.О. Парк скульптур З.К. Церетели как отражение мировоззрения художника / Е.О. Романова // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2025. – № 3. Часть 1. – С. 11–18.

136. Ромм, А.Г. Русские монументальные рельефы / А.Г. Ромм. – М.: Искусство, 1953. – 205, [2] с., ил.

137. Рязанцев, И.В. Скульптура в России XVIII – начало XIX века. Очерки / И.В. Рязанцев. – М.: Жираф, 2003. – 544 с., ил.

138. Савельев, Ю.Р. Власть и монумент / Ю.Р. Савельев. – СПб.: Лики России, 2011. – 296 с., ил.

139. Савельев, Ю.Р. Монументальные образы императора Александра II в творчестве академиков Императорской Академии художеств / Ю.Р. Савельев // Императоры Александр II и Александр III – покровители русского искусства : коллект. моногр. / под общ. ред. Ю.Р. Савельева. – Москва: Энциклопедия, 2024. – 792 с.: 104 л. цв. ил. – С. 225–259.

140. Савельев, Ю.Р. Памятники императору Александру III начала XX века и Императорская Академия художеств / Ю.Р. Савельев // Императоры Александр II и Александр III – покровители русского искусства : коллект. моногр. / под общ. ред. Ю.Р. Савельева. – Москва: Энциклопедия, 2024. – 792 с. : 104 л. цв. ил. – С. 551–569.

141. Савельева, И.М., Полетаев, А.В. История и время: в поисках утраченного / И.М. Савельева, А.В. Полетаев. – М.: «Язык русской культуры», 1997. – 800 с.

142. Савельева, И.М., Полетаев, А.В. Знание о прошлом: Теория и история. В 2-х т. / И.М. Савельева, А.В. Полетаев. – Т. 1. Конструирование истории. – СПб.: Наука, 2003. – 621 с.

143. Светлов, И.Е. О советской скульптуре 1960–1980. Очерки / И.Е. Светлов. – М.: Советский художник, 1984. – 248 с., ил.

144. Святославский, А.В. Памятник в исторической коммуникации: На материале мемориальных сооружений и памятных установлений Москвы второй половины XIX – начала XX века: автореф. дис … канд. исторических наук: 24.00.03 / Святославский Алексей Владимирович. – М., 1997. – 23 с.

145. Святославский, А.В. Памятник в России / А.В. Святославский // Культура памяти. Сб. научных статей / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии / Науч. ред. Э.А. Шулепова. Сост. А.В. Святославский. – М.: «Древлехранилище», 2003. – 276 с. – С. 53–74.

146. Святославский, А.В. Среда обитания как среда памяти: к истории отечественной мемориальной культуры: дис … доктора культурологии: 24.00.01 / Святославский Алексей Владимирович. – М., 2011. – 506 с.

147. Святославский, А.В. История России в зеркале памяти / А.В. Святославский. – М.: «Древлехранилище», 2013. – 592 с.

148. Седова, И.Н. Митрофан Рукавишников: от становления мастера до скульптурной династии: творческая личность в художественном процессе эпохи: дис … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Седова Ирина Николаевна. – М., 2019. – 224 с.

149. Сендерович, С.Я. Георгий Победоносец в русской культуре: страницы истории / С.Я. Сендерович. – С.: АГРАФ, 2002. – 368 с.

150. Сокол, К.Г. Монументы империи / К.Г. Сокол. – М.: Издательство «Грантъ», 2001. – 458 с.

151. Сокол, К.Г. Картина мира и искусство в периоды социальных перемен / К.Г. Сокол // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинар. аспекты исслед. худож. культуры в переход. процессах / [Гос. Ин-т искусствознания: отв. ред. Н.А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – 467 с.; илл.

152. Сокол, К.Г. Монументальные памятники Российской империи: Каталог / К.Г. Сокол. – М.: Вагриус Плюс, 2006. – 432 с.; илл.

153. Солженицын, А. Автобиография // [Электронный ресурс]: http://www.solzhenitsyn.ru/zhizn_soljzenizina/avtobiografiya/

154. Солженицын, А.И. В круге первом. – СПб., 2003.

155. Солоницына, М.Н., Гирфанова, О.В. Отражение памяти о культурных истоках в скульптурных памятниках Кириллу и Мефодию / М.Н. Солоницына, О.В Гирфанова // ОБЩЕСТВО. НАУКА. ИННОВАЦИИ (НПК-2017) [Электронный ресурс] : сб. статей : Всерос. ежегод. науч.-практ. конф., 1–29 апреля 2017 г. – Киров : [Науч. изд-во ВятГУ], 2017. – 6409 с.– С. 3098–3104.

156. Стригалев, А.А. О пушкинском кредо исторического музея / А.А. Стригалев // Русская усадьба / Сб. Общества изучения русской усадьбы. – Вып.

6 (22). – Колл. авторов. Ред.-сост. М.В. Нащокина. – М.: Жираф, 2000. – 548 с.; илл. – С. 89–104.

157. IX Сытинские чтения. Историческая память: проблемы осознания и ретрансляции / Мат-лы Всерос. научно-практич. конф., посвящ. памяти ученого и краеведа С.Л. Сытина. Ульяновск, 22–23 сент. 2016 г. / Ред.-сост. Беспалова Е.К. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2017. – 544 с., ил.

158. Толстой, В.П. У истоков советского монументального искусства, 1917–1923 / В.П. Толстой. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 239 с., ил.

159. Толстой, В. Искусство и общество. Взгляд из XX века / В. Толстой. – М.: НИИ РАХ, 1994. – 79 с.

160. Толстой, В.П. Река времен: статьи разных лет / В.П. Толстой / [Предисл. В. Толстого]. – М.: «Пинакотека», 2004. – 375 с. + илл.

161. Толстой, В.П. Монументальные работы Зураба Церетели / В.П. Толстой // Сб. мат-лов науч.-практ. конф. XIV Алпатовские чтения «Творчество З.К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков» (к юбилею художника). 17 февраля 2004 г. РАХ, Москва. – М., 2004. – 436 с., ил. – С. 247–271.

162. Тугаринов, Д.Н. Вучетич, Кербель, Цигаль и не только. Скульпторы-солдаты и скульпторы-победители / Д.Н. Тугаринов // Победа – стиль эпохи : Академический взгляд : коллект. моногр. по мат-лам междунар. науч. конф. (19–21 мая 2021 г.). – М.: СоюзДизайн, 2023. – 816 с.: ил. – С. 360–371.

163. Тюхменева, Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления / Е.А. Тюхменева. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 328 с., илл.

164. Уваров, П. История, историки и историческая память во Франции / П. Уваров // Отечественные записки. – 2004. – № 5 (20).

165. Филарет, митрополит Московский [Дроздов] Сочинения Филарета, митрополита Московского и Коломенского. Слова и речи / Филарет,

митрополит Московский [Дроздов]. – Том 3. 1826–1836. – Речь при заложении в Москве Триумфальных ворот. – М.: тип. А.И. Мамонтов и К°, 1877. – [6], 480, V с.

166. Философское осмысление темы исторической памяти в искусстве : сб. студенческих эссе по мат-лам круглого стола Всерос. Фестиваля науки–2020 в Республике Коми 21 нояб. 2020 г. / отв. ред. О.Л. Максимова. – Федер. гос. бюдж. образоват. учреждение высш. образ. «Сыктывкарский гос. университет им. Питирима Сорокина». – Электрон. текстовые дан. (4,0 Мб). – Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2022. – 1 опт. компакт-диск (CD-ROM).

167. Формозов А.А. Русское общество и охрана памятников культуры / А.А. Формозов. – Изд. второе. – М., 1990. – 112 с.

168. Франк, С.Л. Духовные основы общества: Введение в социальную философию / С.Л. Франк // Русское зарубежье. – Л.: Лениздат, 1991. – 440 с. – 243–433 с.

169. Хальбвакс, Морис. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс / Пер. с фр.: Мих. Габович // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа : [сборник] / [ред.-сост. Михаил Габович]. – [2-е изд., испр. и расшир.]. – Москва : Новое лит. обозрение, 2005. – 780, [1] с., [8] л. ил., портр. : ил., ноты, портр.; 22 см. – (Библиотека журнала Неприкосновенный запас, ISSN 1813-6583). – С. 16–50.

170. Царственные страстотерпцы / ДРЕВО. Открытая православная энциклопедия // [Электронный ресурс]: https://drevo-info.ru/articles/26278.html

171. Цветаева, М. Искусство при свете совести // Собр. соч. в 7 тт. Т. 5 / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 346–374.

172. Цигаль, В. Не переставая удивляться… / В. Цигаль. – М.: Творчество, 1997. – 362 с.

173. Цигаль, В. Художники / В. Цигаль. – М.: МСС, 2002. – 366 с.: ил.

174. Чегодаева, М.А. Религиозная тема в творчестве Зураба Церетели / М.А. Чегодаева // XIX Алпатовские чтения «З.К. Церетели. Многообразие и гармония творчества». – М.: РАХ, 2009. – (На правах рукописи).

175. Чегодаева, М.А. «Трагедия народов» / М.А. Чегодаева // Трагедия народов. Мемориал жертвам войн и катастроф. XX век. [Альбом]. – М.: Альфа-Пресса, 2002. – 79 с., ил.

176. Чегодаева, М.А. Театр Церетели // Сб. мат-лов науч.-практ. конф. XIV Алпатовские чтения «Творчество З.К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков» (к юбилею художника). 17 февраля 2004 г. РАХ, Москва – М., 2004. – 436 с., ил. – С. 155–181.

177. Чернявская, Е.Н. Мемориальная функция памятников культуры / Е.Н. Чернявская // Культура памяти. Сб. научных статей / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии / Науч. ред.: Э.А. Шулепова. Сост.: А.В. Святославский. – М.: «Древлехранилище», 2003. – 276 с. – С. 43–50.

178. Шапошникова, Л.П. Памятник Александру III работы П.П. Трубецкого / Л.П. Шапошникова // Павел Трубецкой. 1866–1938. Каталог выставки / Авт. ст. С.П. Домогацкая, Л.П. Шапошникова. – М.: Советский художник, 1991. – 108 с. – С. 42–53.

179. Швидковский, Д. Современность и прошлое. Париж второй половины XX века / Д. Швидковский // Картины мира в искусстве XX века: Штрихи к портрету эпохи / Сб. ст. / Отв. ред. В.П. Толстой. – М.: НИИ РАХ, 1994. – 216 с. – С. 193–214.

180. Швидковский, Д.О. Зураб Церетели – самый яркий талант в искусстве новой России / Д.О. Швидковский. // Сб. мат-лов науч. конф. XIV Алпатовские чтения «Творчество З.К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков» (к юбилею художника). 17 февраля 2004 г. РАХ, Москва. – М., 2004. – 436 с., ил. – С. 33–77.

181. Швидковский, Д.О. Зураб Церетели: своеобразие творческого метода / Д.О. Швидковский // Музей современного искусства Зураба Церетели. – Тбилиси-М.: Творческая мастерская, 2012. – 156 с.; ил. – С. 20–23.

182. Швидковский, Д.О. Зураб Церетели в истории мирового искусства XX–XXI веков / Д.О. Швидковский // Сб. мат-лов науч. конф. XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника. К юбилею Президента РАХ З.К. Церетели». В 4 т. – М., 2015. – Том 2. Живопись. – 172 с.; ил. – С. 7–10.

183. Швидковский, Д. Скульптура Зураба Церетели в сердце Парижа / Д. Швидковский // Третьяковская галерея (Приложение. Зураб Церетели 85+). – 2019. – С. 11–15.

184. Швидковский, Д.О, Ревзина, Ю.Е. Церетели в Переделкине: смысл творчества и взгляд в историю / Д.О. Швидковский, Ю.Е. Ревзина // Улица Лермонтова, дом 1. Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: коллект. моногр. по мат-лам Круглого стола «Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника». 18.01.2024, РАХ. – М.: Российская академия художеств, 2024. – 284 с.; илл. – С. 10–29.

185. Швидковский, О. Зураб Церетели / О. Швидковский. – М.: Планета, 1985. – Переизд. 1994. – 320 с.; илл.

186. Швидковский, О. Зураб Церетели. В 3-х т. / О. Швидковский. – М.: Галарт, 1996. – (Б/п).

187. Шестаков, В.П. Историческая память как формообразующий фактор истории искусств / В.П. Шестаков // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. ст. / Рос. гос. гуманитар. ун-т; [отв. ред. Л.Ю. Лиманская; худож. М.К. Гуров]. – М.: РГГУ, 2008. – 394, [2] с.: ил. – С. 15–27.

188. Шефов, А.Н. Скульптор М.К. Аникушин / А.Н. Шефов. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. – 200 с.; илл.

189. Шуб, М.Л. Культурная память: сущностные особенности и социо-культурные практики бытования: моногр. / М.Л. Шуб; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 303 с.

190. Шулепова, Э.А. Историческая память в контексте культурного наследия / Э.А. Шулепова // Культура памяти. Сб. научных статей / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии. Науч. ред.: Э.А. Шулепова. Сост.: А.В. Святославский. – М.: «Древлехранилище», 2003. – 276 с. – С. 11–26.

191. Эткинд, А. Столетняя революция: юбилей начала и начало конца / А. Эткинд // Отечественные записки. – 2004. – № 5 (20). – С. 40–54.

192. Этот день Победы. Мемориальный комплекс на Поклонной горе. [Альбом]. – М.: Галарт, 1996. – 105 с.

193. Якимович, А.К. Горячий художник. Об одном виде артистизма / А.К. Якимович // Сб. мат-лов науч.-практ. конф. XIV Алпатовские чтения «Творчество З.К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков» (к юбилею художника). 17 февраля 2004 г. РАХ, Москва. – М., 2004. – 436 с., ил. – С. 299–302.

194. Якимович, А.К. Идеи и подтексты монументов Зураба Церетели / А.К. Якимович // Улица Лермонтова, дом 1. Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: коллект. моногр. по мат-лам Круглого стола «Дом-музей Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника». 18.01.2024, РАХ. М.: Российская академия художеств, 2024. – 284 с.; илл. – С. 84–95.

195. Ястребенецкий, Г. Не только о скульптуре / Г. Ястребенецкий. – СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2008. – 224 с.

196. Giedion, S. Architecture: You and Me. The Diary of a Development / S. Giedion. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1958. 221 p. // [Электронный ресурс]: https://monoskop.org/images/d/d6/Giedion_Siegfried_Architecture_You_and_Me_The_Diary_of_a_Development.pdf.

197. Picasso. Challenging the Past. National Gallery Company, London, 2009. 176 p.

Приложение

Список иллюстраций произведений З.К. Церетели:

1. Архитектурно-пространственный комплекс «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили
2. Архитектурно-пространственный комплекс «История Грузии». Фрагмент. 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили
3. Часовня в честь Покрова Богородицы в составе архитектурно-пространственного комплекса «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили
4. Внутреннее убранство часовни в честь Покрова Богородицы в составе архитектурно-пространственного комплекса «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили
5. Монументальная композиция «Святая равноапостольная Нина». 1994. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили
6. Памятник «Дружба навеки». 1983. Москва, Россия. Фото из архива З.К. Церетели
7. Памятник «Узы дружбы». 1983. Тбилиси, Грузия. Фото из архива З.К. Церетели

8. Добро побеждает Зло. 1990. Нью-Йорк, США. Фото из архива З.К. Церетели
9. Рождение Нового Человека. 1994. Севилья, Испания. Фото: С. Шагулашвили
10. Рождение Нового Света. 2016. Аресибо, Пуэрто-Рико. Фото: С. Шагулашвили
11. Монументальная композиция «Слеза скорби». 2006. Бэйон, штат Нью-Джерси, США. Фото: С. Шагулашвили
12. Памятник «Детям Беслана». 2010. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
13. Мемориальный комплекс, посвященный 50-летию Победы над фашизмом. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
14. Обелиск Победы. Мемориальный комплекс, посвященный 50-летию Победы над фашизмом. Фрагмент. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
15. Монументальная композиция «Трагедия народов». 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
16. Храм святого Георгия Победоносца. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
17. Аллея «Правители России». 2017. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
18. Скульптурный цикл «История России XVII–XX вв.» («Дом Романовых»). 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко
19. Скульптурная композиция «Детство Петра». 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко
20. Скульптурная композиция «Ипатьевская ночь». 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко
21. Памятник «300-летие Российского флота, или Петр I». 1997. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
22. Памятник Петру I. 2006. Санкт-Петербург, Россия. Фото: С. Шагулашвили

23. Памятник святой равноапостольной великой княгине Ольге. 2003. Псков, Россия. Фото: С. Шагулашвили
24. Памятник Александру Пересвету. 2005. Поселовк Борисоглебск, Ярославская область, Россия. Фото: С. Шагулашвили
25. Памятник святому преподобному Иринарху Затворнику. 2006. Фото: С. Шагулашвили
26. Памятник Святителю Николаю Чудотворцу. 2020. Николаевск-на-Амуре, Россия. Фото: С. Шагулашвили
27. Памятник святому апостолу Павлу. 2013. Верия, Греция. Фото: С. Шагулашвили
28. Памятник святому Папе Римскому Иоанну Павлу Второму. 2014. Париж, Франция. Фото: С. Шагулашвили
29. Скульптурная композиция «Русская Правда». 2001. Когалым, Ханты-Мансийский АО, Россия. Фото: С. Шагулашвили
30. Скульптурная композиция «Врата судьбы». 2008. Московский музей современного искусства, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
31. Скульптурная галерея «Мои современники». 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
32. Скульптурная галерея «Мои современники». 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
33. Памятник Марине Цветаевой. 2012. Сен-Жиль-Круа-де-Ви, Франция. Фото: С. Шагулашвили
34. Памятник Александру Солженицыну. 2018. Кисловодск, Россия. Фото: С. Шагулашвили
35. Скульптурная композиция «Сила и Справедливость России». 1995. Кремль, Москва, Россия. Фото из архива З.К. Церетели
36. Воссоздание памятника «Воинская слава». 2000-е. Санкт-Петербург, Россия. Фото: С. Шагулашвили

37. Скульптурная композиция «Архимед». 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
38. Скульптурная композиция «Наука, образование – миру, или Прометей». 1977. Брокпорт, США. Фото из архива З.К. Церетели
39. Скульптурная композиция «Аргонавты». 1990-е. Музей-мастерская Зураба Церетедли, Москва, Россия. Фото: С. Захарченко
40. Зал Познания Добра и Зла, или зал «Яблоко». 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
41. Цикл «Библейские сюжеты». Фрагмент. 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
42. Серия «История России. XX век. Мученики за веру». 1990-е – 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко
43. Серия «Горожане» . 2010-е – 2020-е. Дом-музей Зураба Церетели, поселок Переделкино, Россия. Фото: С. Захарченко
44. Парк скульптур. 1990-е – 2000-е. Музей-мастерская Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
45. Парк скульптур. 1990-е – 2000-е. Музей-мастерская Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили
46. Парк скульптур. 2010-е – 2020-е. Дом-музей Зураба Церетели, поселок Переделкино, Россия. Фото: С. Шагулашвили



1. Архитектурно-пространственный комплекс «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили



2. Архитектурно-пространственный комплекс «История Грузии». Фрагмент. 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили



3. Часовня в честь Покрова Богородицы в составе архитектурно-пространственного комплекса «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили



4. Внутреннее убранство часовни в честь Покрова Богородицы в составе архитектурно-пространственного комплекса «История Грузии». 1984–2016. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили

5. Монументальная композиция «Святая равноапостольная Нина». 1994. Тбилиси, Грузия. Фото: С. Шагулашвили (на с. 190)





6. Памятник «Дружба навеки». 1983. Москва, Россия.
   Фото из архива З.К. Церетели



7. Памятник «Узы дружбы». 1983. Тбилиси, Грузия.
   Фото из архива З.К. Церетели



8. Добро побеждает Зло. 1990. Нью-Йорк, США.
   Фото из архива З.К. Церетели



9. Рождение Нового Человека. 1994. Севилья, Испания.
   Фото: С. Шагулашвили

10. Рождение Нового Света. 2016. Аресибо, Пуэрто-Рико.
    Фото: С. Шагулашвили (на с. 195)





11. Монументальная композиция «Слеза скорби». 2006. Бэйон, штат Нью-Джерси, США. Фото: С. Шагулашвили

12. Памятник «Детям Беслана». 2010. Москва, Россия.
Фото: С. Шагулашвили (на с. 197)


L'OREAL



13.Мемориальный комплекс, посвященный 50-летию Победы над фашизмом. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия.
Фото: С. Шагулашвили



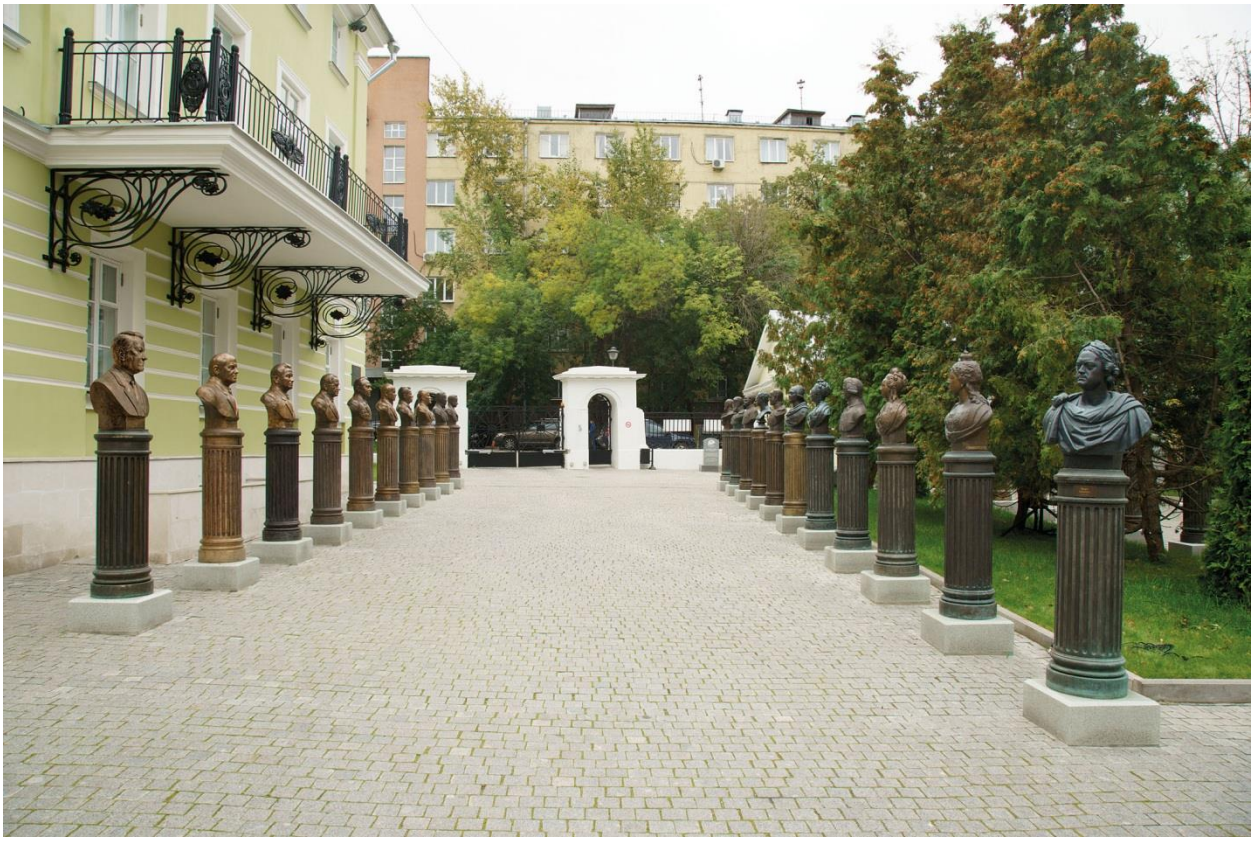
14. Обелиск Победы. Мемориальный комплекс, посвященный 50-летию Победы над фашизмом. Фрагмент. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



15. Монументальная композиция «Трагедия народов». 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили

16. Храм святого Георгия Победоносца. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили (на с. 201)





17.Аллея «Правители России». 2017. Москва, Россия.

Фото: С. Шагулашвили



18.Скульптурный цикл «История России XVII–XX вв.» («Дом Романовых»). 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко



19.Скульптурная композиция «Детство Петра». 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко



20. Скульптурная композиция «Ипатьевская ночь». 2000-е. Москва, Россия. Фото: С. Захарченко

21. Памятник «300-летие Российского флота, или Петр I». 1997. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили (на с. 206)





22.Памятник Петру I. 2006. Санкт-Петербург, Россия.

Фото: С. Шагулашвили



23.Памятник святой равноапостольной великой княгине Ольге. 2003. Псков, Россия. Фото: С. Шагулашвили



24.Памятник Александру Пересвету. 2005. Поселок Борисоглебск, Ярославская область, Россия. Фото: С. Шагулашвили



25.Памятник святому преподобному Иринарху Затворнику. 2006.

Фото: С. Шагулашвили



26.Памятник Святителю Николаю Чудотворцу. 2020. Николаевск-на-Амуре, Россия. Фото: С. Шагулашвили

27.Памятник святому апостолу Павлу. 2013. Верия, Греция. Фото: С. Шагулашвили (на с. 212)





28.Памятник святому Папе Римскому Иоанну Павлу Второму. 2014. Париж, Франция. Фото: С. Шагулашвили



29.Скульптурная композиция «Русская Правда». 2001. Когалым, Ханты-Мансийский АО, Россия. Фото: С. Шагулашвили



30.Скульптурная композиция «Врата судьбы». 2008. Московский музей современного искусства, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



31. Скульптурная галерея «Мои современники». 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели, Москва, Россия.
Фото: С. Шагулашвили



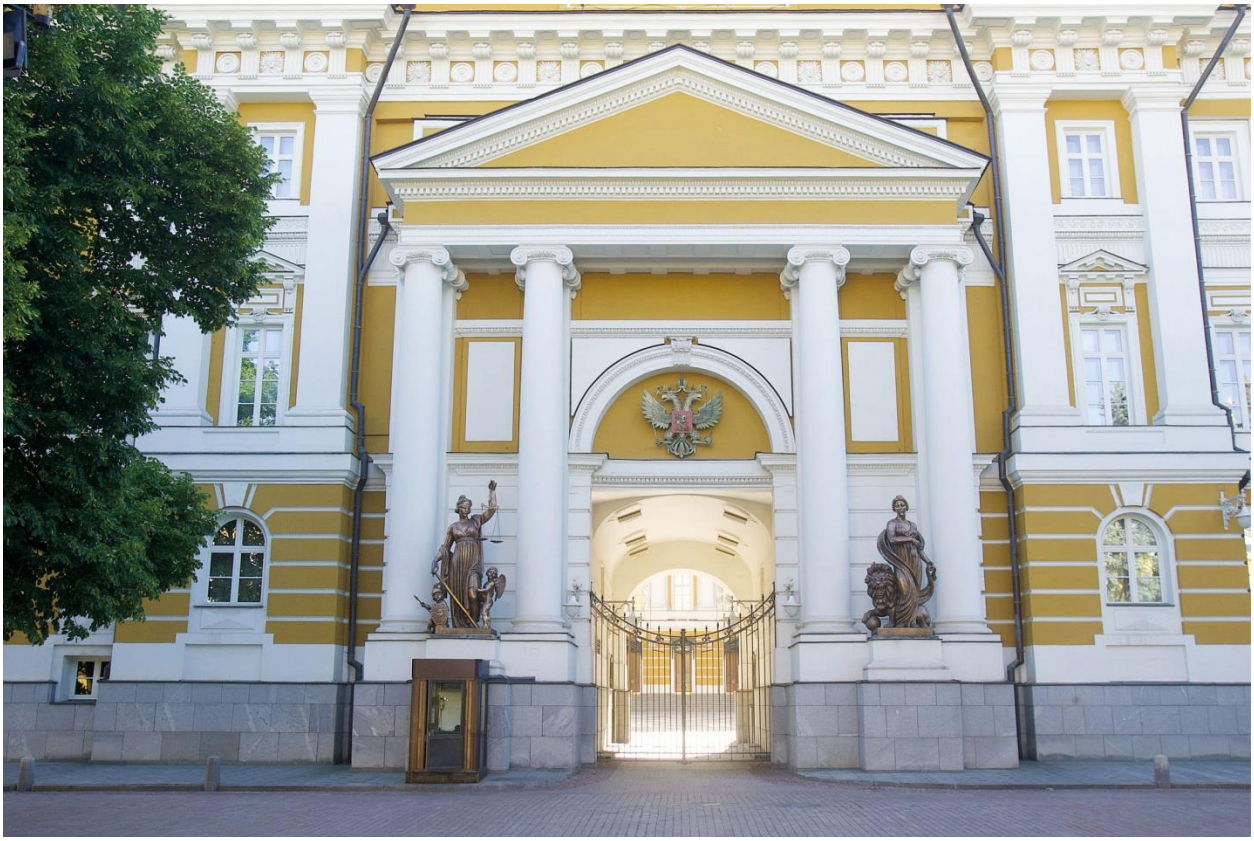
32.Скульптурная галерея «Мои современники». 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



33.Памятник Марине Цветаевой. 2012. Сен-Жиль-Круа-де-Ви, Франция. Фото: С. Шагулашвили



34.Памятник Александру Солженицыну. 2018. Кисловодск, Россия. Фото: С. Шагулашвили



35. Скульптурная композиция «Сила и Справедливость России». 1995. Кремль, Москва, Россия. Фото из архива З.К. Церетели

36. Воссоздание памятника «Воинская слава». 2000-е. Санкт-Петербург, Россия. Фото: С. Шагулашвили (на с. 221)





37.Скульптурная композиция «Архимед». 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



38.Скульптурная композиция «Наука, образование – миру, или Прометей». 1977. Брокпорт, США. Фото из архива З.К. Церетели



39.Скульптурная композиция «Аргонавты». 1990-е. Музей-мастерская Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Захарченко



40.Зал Познания Добра и Зла, или зал «Яблоко». 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



41.Цикл «Библейские сюжеты». Фрагмент. 1990-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили



42. Серия «История России. XX век. Мученики за веру». 1990-е – 2000-е. Галерея искусств Зураба Церетели. Москва, Россия.
Фото: С. Захарченко



43.Серия «Горожане». 2010-е – 2020-е. Дом-музей Зураба Церетели, поселок Переделкино, Россия. Фото: С. Захарченко

44–45. Парк скульптур. 1990-е – 2000-е. Музей-мастерская Зураба Церетели, Москва, Россия. Фото: С. Шагулашвили (на с. 229)







46.Парк скульптур. 2010-е – 2020-е. Дом-музей Зураба Церетели, поселок Переделкино, Россия. Фото: С. Шагулашвили