А.Н. Бурганов

АНТИЧНОСТЬ. ЦВЕТ В СКУЛЬПТУРЕ

Статья посвящена вопросам специфического взаимодействия цвета и формы на примерах классического искусства. Автор также развивает тему понимания цвета в скульптуре на современном этапе. Ценность статьи в том, что она написана скульптором, имеющим большую практику. И его опыт особенно важен в прочтении классических произведений античной скульптуры.

The article is devoted to the issues of specific interaction of color and form on examples of classical art. The author also develops the theme of understanding color in sculpture at the present stage. The value of the article is that it is written by sculptor who have great practice. And his experience is especially important in reading classical works of antique sculpture.

Ключевые слова: скульптура, античность, цвет, полихромная скульптура, Мосхофор, Гомер.

Keywords: sculpture, antiquity, color, polychrome sculpture, Moshofor, Homer.

Рассматривая античную скульптуру во всем многообразии ее проявлений, отмечая эволюцию ее художественного стиля, технику приемов исполнения, мы обычно концентрируем свое внимание на внешнем облике изображения. Подразумевается, что все, расположенное за поверхностью изображения, относится к технической, материальной стороне создания произведения, и если ряд скульптур выполнен из одного и того же материала, их внутренняя структура одинакова. На самом деле, их внутренний смысл иной.

Законы художественной правды, опираясь на которые мы достигли таких успехов в каждом отдельном виде искусства, становятся непреодолимым препятствием, когда мы пытаемся устранить последнюю условность и соединить скульптуру с живописью. До сих пор нам казалось, что искусство в своем развитии есть прогрессивное разрушение всяких условностей для достижения высшей, художественной правды в изображении. А вот здесь, в области цветной скульптуры, мы видим, как полнота подражания природе создает те максимальные перегрузки правдоподобия, под тяжестью которых разрушается искусство. Этот эстетический тупик современной цветной скульптуры есть, без сомнения, порождение наших собственных убеждений, ибо вся история развития мировой пластики, в том числе и античной, указывает на то, что скульптура всегда выступала в содружестве с цветом. В подавляющем большинстве скульптура или раскрашивалась, или выполнялась с таким расчетом, чтобы природный цвет материала участвовал в создании художественного образа. Роспись естественными пигментами или восковыми красками по уже существующим объемам, с частичной инкрустацией из других материалов для выявления отдельных деталей, имеет наибольшее количество примеров. Таким образом было раскрашено большинство древнеегипетских или греческих статуй.

Широкое распространение имела полихромная скульптура и в древнерусском искусстве. То, что мы имеем, поражает выразительной обобщенностью форм, соединенных яркой цветовой раскраской. Созданные этими средствами поэтические образы полны национального своеобразия и простоты. Нет сомнения, что это произведения мирового искусства. Выполненные из дерева и раскрашенные по левкасу, совершенно так, как это имеет место в иконах, они создают монументальные образы, проникнутые почти детской жизнерадостностью.

Если мы обратимся к истории античной скульптуры, то увидим две последовательные и принципиально различные стадии развития концепции участия цвета. В качестве примера можно назвать архаическую статую Мосхофора и мраморного Гермеса из Олимпии работы Праксителя. Время сделало эти вещи почти бесцветными. Однако

по мельчайшим остаткам воска удалось восстановить первоначальную расцветку. Мосхофор имел зеленую бороду, красные глаза, а теленок, которого он держит на плечах, был голубым. Что касается статуи Праксителя, натертой цветным воском, то в ней художник ставил цель передать естественную окраску волос, глаз, здоровой юношеской кожи.

Согласно истории, на смену символической раскраске статуи пришла раскраска натуральная, но ее нельзя считать усовершенствованием. Внутренне содержание этих явлений столь различно, что для утверждения одного необходимо коренное разрушение другого. Локальность символической раскраски, ее несовпадение с реальным цветом изображаемого предмета указывает на то, что цвет в данном случае не является выражением физических качеств окружающего мира. Скорее, он был знаком события. Черным пеплом посыпали голову в знак траура, красная кровь зверя на руках означала победу на охоте или жертвоприношение, желтым маслом поливали придорожные камни в знак уважения или благочестия. На Востоке до сих пор принято весной красить ладони оранжевым соком определенных трав в знак радости.

Это были действия, предписанные коллективным опытом, вытекавшие из самого существа родовой жизни. Цвет не играл здесь самостоятельной роли, мы даже не вправе говорить о цвете как таковом, поскольку он был неотделим от конкретных вещей — пепла, крови, масла. Цвет лишь указывал, что определенное действие совершено. Когда начался процесс расслоения рода, цветовой сигнал стал приобретать самостоятельное значение. Символическое значение каждого цвета и создало, по-видимому, то соотношение на культовых статуях, которое мы тщетно силимся расшифровать с позиций цветового правдоподобия. Когда Гомер начинает повествование о каждом новом дне неизменными словами: «Встала младая с перстами пурпурными Эос», мы сколько угодно можем тешить себя поэтической картиной утренней зари, но должны знать, что перед нами формула утренней жертвы.

Исходя из этого, раскраску Мосхофора можно истолковать следующим образом: зеленый цвет бороды указывает на растущую, прорастающую мощь волос, это не просто борода, а растущая борода, сообщающая статуе магическую силу пробуждающейся

природы. Мосхофор держит на руках жертвенного теленка, и красный цвет глаз указывает на действие, которое должно быть совершено перед статуей, это программа, записанная в цвете. Символическое понимание цвета неразрывно связано с фетишистским отношением к культовой статуе как месту обитания магических сил, способных к действию. Символическая раскраска меньше всего была рассчитана на эстетическое восприятие зрителя, она обращалась к самой статуе с заключенным в ней сакральным началом.

Часто говорят, что «древние» раскрашивали свои статуи потому, что имели цельное мировосприятие и были непосредственными в своем отношении к природе. Символическая раскраска свидетельствует об обратном. Она автономна и не соотнесена с физической цветностью мира, обращая внимание на те или иные цвета только ради смыслового значения. Скульпторы эпохи архаики не ставили цель добиться соответствия с цветностью окружающего мира. Создание статуй для них было чем-то большим, нежели искусство. В раскраске скульптуры классического периода принцип цветовой похожести стал играть иную роль: солнечные блики, играющие на натертой воском блестящей поверхности, создавали иллюзию живой плоти. Раскраска усилила это ощущение жизни не только цветовым подобием, но и цветовым моделированием, смягчающим рефлексы и усиливающим глубину форм. Если раньше раскраска всем своим смыслом была направлена внутрь статуи, то теперь она обращена к зрителю. Космические силы, обитающие в статуе и управляющие поступками человека, превратились в морально-этическую проблематику самой личности. Теперь уже не статуя источала магическую силу оживления, но сам человек игрой воображения оживлял безжизненные камни, но только на то время, пока он их рассматривал.

Цвет стал зрелищем, и статуи превратились в иллюзии, прекрасные, но обманчивые по природе. Обломки классической пластики дошли до нас бесцветными, но без преувеличения можно сказать, что идеалом ее создателей был восковой паноптикум. Не зря ведь высшей похвалой искусству считалось достижение такой имитации, когда реальность неотличима от изображения.

Понимание цвета в скульптуре нового времени по своему

внутреннему смыслу, несмотря на отвращение к манекенам, родственно такой зрелищной, имитационной концепции. То, что европейская культура нового времени была по преимуществу бесцветной, не противоречит этому положению. В данном случае мы имеем дело с ошибкой теоретиков, историков и художников, изучавших античность по римским копиям. Бесцветность скульптуры была принята ими как первое условие разрыва со средневековой традицией, хотя, по иронии судьбы, именно цветность средневековой скульптуры через века донесла до нас отзвук живой античности.

Сегодня мы наблюдаем тенденцию к расшатыванию этой традиции. Цвет начинает привлекаться скульпторами как замечательное средство новой художественной выразительности, причем эксперименты ведутся в самых различных манерах — от сугубо натуралистической до сугубо декоративной. И все же, по сравнению с пластикой архаической Греции, современная цветная скульптура (включая и декоративную, локально расширенную) оказывается единой по своей направленности. Как и в период классического искусства, цвет в ней обращен целиком к эстетическому восприятию зрителя.

Библиография:

1. *Аристотель*. Метафизика / пер. с древнегреч. А.В.Кубицкого. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. — 348 с.

2. *Бурганов А.Н.* Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 51–69.

3. *Бурганова М.А.* Произведения античного искусства из собрания Московского государственного музея «Дом Бурганова» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2011. — № 4. — С. 240–271.

4. *Бурганова М.А*. Скульптура новейшего времени в музее археологии Вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 39–50.

5. *Ивенс Р.М*. Введение в теорию цвета / пер. с англ. — М., 1964.

6. *Лосев А.Ф*. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.

7. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. — М.: Искусство, 1974. — 598 с.

8. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М.: Искусство, 1969. — 715 с.

9. *Никулина Н.М.* Минойско-анатолийские связи в микенской архитектуре и монументальной скульптуре XIV–XIII вв. до н.э. // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2014. — № 3. — С. 61–73.

10. *Никулина Н.М.* Аполлон и куросы в искусстве греческой архаики. Памятники с островов Эгейского моря (к вопросу о культе Аполлона и его происхождении) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2015. — № 3. — С. 61–82.

11. *Burganova M.* Works of ancient art from the collection of The Moscow State Museum Burganov's House // Texts. — 2013. — № 1. — С. 4–35.

12. *Gage J.* Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. — London, 1993.

13. Nikulina N.M. Minoan-anatolian relations in mycenaean architecture and monumental sculpture of 1400–1200 BC // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2015. — № 3. — С. 6–16.

14. *Nikulina N.M.* The archaic statues of Apollo and the kouroi from the Aegean islands (on the cult of Apollo and itsorigins) // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2016. — № 1. — С. 6–22.

15. Nikulina N.M. The pillar as a functional and artistic-symbolic image in the cultures of the ancient world. // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2014. — № 3. — С. 6–15.

16. *Pastoureau M.* Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie. — Paris, 1989.

17. *Vogt H.H.* Farben und ihre Geschichte. — Stuttgart, 1973.