В. П. ГОЛОВИН

ОТ АМУЛЕТА ДО МОНУМЕНТА

КНИГА ОБ УМЕНИИ ВИДЕТЬ И ПОНИМАТЬ СКУЛЬПТУРУ

МГУ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

В. П. ГОЛОВИН

ОТ АМУЛЕТА ДО МОНУМЕНТА

КНИГА
ОБ УМЕНИИ
ВИДЕТЬ
И ПОНИМАТЬ
СКУЛЬПТУРУ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА · 1999

УДК 73
ББК 85.13
Г61

Рецензенты:

доктор искусствоведения *И.В.Рязанцев*,
доктор искусствоведения *В.С.Турчин*

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Головин В.П.

Г61 От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 128 с.
ISBN *5*—211—03776—6

Эта книга адресована тем, кто хотел бы открыть для себя многообразный мир скульптуры. Читателя ждет знакомство со всеми ее видами и жанрами. Он узнает о том, как создается скульптура, чем определяется выбор материалов, как идея находит уникальную форму художественного воплощения.

Для широкого круга читателей.

УДК 73
ББК 85.13

ISBN *5*—211—03776—6

© Головин В.П., 1999 г.

Предисловие

Если представить себе скульптуру среди других искусств, то можно сразу обнаружить ее близость к архитектуре. Обе имеют дело с объемом и пространством, подчиняются законам тектоники, обе материальны по своей природе, зачастую выступают вместе. Конечно, архитектура прежде всего функциональна, она определенным образом организует пространство, скульптура же — изобразительна и важнейшим для нее является пластическая масса материала.

Реальная, а не изображенная трехмерность, телесность представляют собой главную особенность этого искусства. Аристид Майоль утверждал, что "скульптура — это объем"*, и в краткой формуле французского мастера предельно ясно обнажается структурная основа пластики. Скульпторам свойственна особая восприимчивость к объему, ко всем его углублениям и выступам, которую обычно они называют "чувством формы". Это чувство формы такой же дар, как чувство цвета у живописца, "абсолютный слух" у музыканта, чувство стихотворного ритма у поэта. Оно необходимо тем, кто создает скульптуру, но должно хоть в какой-то мере быть развито и у тех, кому скульптура предназначается — у зрителей.

Психологами доказано, что опыт постижения объема мы изначально получаем путем осязания, ощупывая предмет пальцами. Не случайно дети в залах музея интуитивно стремятся потрогать скульптуру руками, да и не все взрослые способны избежать такого соблазна. Но существует еще и возможность как бы "ощупывать" форму зрительно, когда глаз привыкает, по словам скульптора Анны Голубкиной, "мерить глубину и выпуклость, разбираться в игре поверхностей". Некоторые люди предрасположены к этому от рождения, другие же, наоборот, будто "слепы" на восприятие объема и подобное встречается даже чаще, чем невосприимчивость к цвету или мелодии. Однако врожденное чувство формы немного значит без зрительного опыта, практики, желания научиться "видеть" скульптуру. Оно, скорее, формируется в течение всей жизни, чем приобретается генетически.

Другая существенная особенность скульптуры — ее материальность. Объем не может быть бесплотным, образ всегда выражен в конкретном материале: камне, металле, глине или дереве. Потому полное "прочтение" скульптурного произведения невозможно без понимания материала — его физических качеств и возможностей, красоты и разнообразия фактуры. Нужно уметь

* Высказывания мастеров скульптуры, фрагменты их воспоминаний и статей заимствованы из изданий, которые приведены в конце книги.

ценить монолитность гранита, светоносность мрамора, льющиеся ритмы звонкой бронзы, живое тепло дерева, прохладу фарфора.

Материалы скульптора хороши сами по себе, но они преображаются под рукой мастера, заставляющего их выгодно продемонстрировать природные достоинства или принять новый, казалось бы, несвойственный облик. Майоль любил повторять слова философа Лао Цзы: "Горшки делают из глины, но глина, из которой делают горшок, перестает быть ею, превращаясь в горшок". В этой фразе за внешней обыденностью примера скрыта глубокая мысль. Действительно, обретая скульптурную форму, материал перестает быть просто материалом, независимо существующей "объективной реальностью" и становится неотъемлемой частью образа, материальным носителем идеи.

Скульптура — искусство лаконичное. Она почти лишена сюжета, развернутого повествования. Скульптура не столько изображает конкретное, сколько выражает отвлеченное в конкретном. Умение обобщать форму и концентрировать содержание представляет собой одно из главных достоинств скульптора. Благодаря этой сконцентрированности идей и мыслей в сочетании с реальной материальностью возникает парадокс скульптуры — она кажется легкой для понимания, в действительности являясь одним из самых трудных для зрителя видов искусства.

Отчасти язык скульптуры универсален, как эсперанто. Французский скульптор Эмиль Антуан Бурдель говорил: "Подобно языку чисел и музыки, язык скульптуры доступен всем, любой человек может читать выраженную им мысль, даже если дух его не вполне ему открыт". Лежащий на поверхности пласт содержания понять несложно, но за немногословностью скульптурного образа скрыты глубины смысла. В скульптуре очень сильно выражено общее свойство настоящего искусства — многозначность, некая "недосказанность", которая увлекает зрителя, заставляет домысливать едва намеченное, приглашает к соучастию в творчестве.

Скульптура — это мир в себе и полностью освоиться в нем можно лишь осознав ее собственные законы. Во многом они едины для создающего произведение и смотрящего на него, поэтому объясняют не только конечный результат, но и сложный процесс его достижения, иными словами, не только законченную скульптуру, но и те художественные проблемы, с которыми сталкивается скульптор во время работы.

Виды и жанры скульптуры

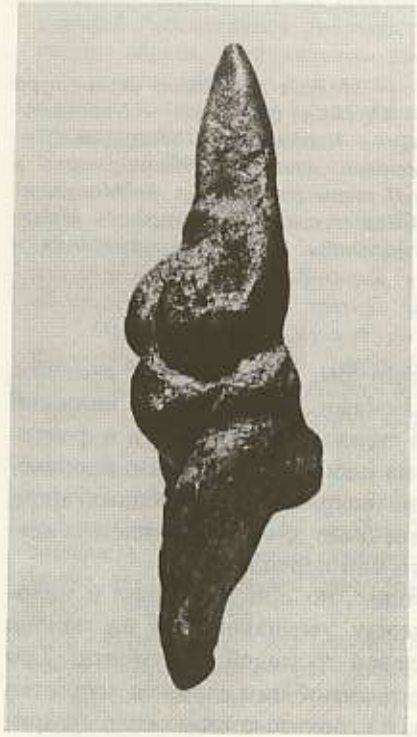
Человек в окружении скульптуры. — Мелкая пластика, скульптура малых форм и станковая скульптура. — Понятие о жанрах. — Портретный жанр, его история и типология. — Изображения животных. — Аллегории и персонификации. — Бытовой жанр. — Натюрморт в скульптуре. — "Жанр" фрагмента. — Исторический жанр. — Монументально-декоративная скульптура. — Синтез с архитектурой. — Монументальная скульптура и ее жанры: алтарь, надгробие, памятник и монумент. — Мемориал

Мы живем в окружении скульптуры, подчас того не замечая. Фигурка-талисман на брелоке с ключами, статуэтка на книжной полке, скульптурные украшения на стенах зданий, статуи и фонтаны в скверах и парках, памятники на площадях — все это произведения скульптуры. А сколько их не сохранилось до наших дней, разрушилось под действием времени, было изъедено дождем и ветром, уничтожено пожарами, разбито или переплавлено.

Мир скульптуры богат и многолик, но при этом един и целостен. Казалось бы, что общего между умещающимся на ладони амулетом и вздымающейся над головой громадой монумента? Тем не менее они могут быть сделаны согласно общим законам искусства скульптуры, из одной глыбы камня, с использованием сходных приемов обработки материала; они родственно близки.

Между амулетом и монументом, как между двумя полюсами, заключен широкий спектр произведений скульптуры, отличающихся друг от друга масштабом и формой, материалом и жанром, предназначением и местом размещения. У одного полюса они максимально приближаются к работам ювелиров и мастеров декоративно-прикладного искусства (например, скульптурные детали мебели, оружия и бытовых предметов, дверные ручки и молотки), у другого — выходят на уровень градостроительных задач.

Сориентироваться в этом разнообразии непросто, но внимательный взгляд заметит достаточно ясно выраженные особенности,



Женская фигурка из Савиньяно. 30—20 тыс. до н.э. *Камень*

Такие вырезанные из камня или кости фигурки характерны для эпохи палеолита. Вероятно, изображения женщины-матери были связаны с культом плодородия, продолжения жизни. Отсюда искажение реальных пропорций, подчеркивание женских признаков, намеренное преувеличение форм. Трудно сказать, соответствует ли фигурка из Савиньяно идеалу красоты в представлении скульптора тех далеких времен, но, конечно, она не является изображением какой-то конкретной женщины. Это идол плодородия, символ деторождения и выживания рода.

Детали отсутствуют, да они и не нужны. Обобщенный, схематично намеченный образ рассчитан на мгновенное узнавание, а не на длительное созерцание. "Примитивность" фигурки не лишает ее своеобразной выразительности и художественных достоинств — лаконичности, простоты и доходчивости пластического воплощения идеи.

которые выступают на первый план в одних произведениях и отсутствуют либо остаются вторичными — в других. Они позволяют выделить большие группы работ, относящихся к разным видам скульптуры, имеющим свои наименования. Это мелкая пластика, скульптура малых форм, станковая скульптура, а также скульптура монументально-декоративная и монументальная. Итак, виды скульптуры.

Мелкая пластика. Первое слово, указывающее на размер, является определяющим признаком — это своеобразные "миниатюры" в скульптурных материалах. К мелкой пластике относится и древнее искусство глиптики, т.е. резьбы на твердых полудрагоценных минералах. Те из них, которые имеют углубленное в камень изображение (так называемые инталии), когда-то служили печатями. Самые ранние были цилиндрической формы; чтобы получить оттиск, их прокатывали по мягкой основе, которая вдавливалась в вырезанные части камня. Потом стали популярными инталии круглые или овальных очертаний, их вставляли в оправы и перстни. Если изображение делалось выпуклым, то такие камни уже именовались камеями. Техника их изготовления достигла совершенства во времена эллинизма и Древнего Рима. Античные мастера чаще всего использовали многослойные минералы: оникс (чередующиеся белые и черные слои), сардоникс (коричневые и белые слои). Тонкость работы заключалась в том, чтобы удалять камень микроскопическими пластами, попеременно обнажая тот или иной цвет в нужной части изображения. На камеях выполнялись портреты и даже многофигурные сценки; особая твердость материала допускала ювелирную точность резьбы, градации планов и моделировки.

К мелкой пластике можно причислить также резьбу по слоновой и моржовой кости. Маленькие фигурки и рельефы из нее были распространены в античности и средневековье (ранневизантийское и готическое искусство). Издавна занимались этим промыслом на русском Севере холмогорские мастера. Прелестные скульптурные миниатюры-нэцкэ делали из кости в XVII—XIX вв. японцы. В сущности, это были вполне утилитарные вещи — передвижные пряжки на поясе кимоно, но они обладали всеми качествами самостоятельной скульптуры, отличаясь продуманной законченностью форм.

Диапазон мелкой пластики широк: здесь и фигурки из красиво окрашенных поделочных камней, дерева, бронзы, и небольшие металлические пластины с рельефным изображением (плакетки), и скульптурки из фарфора, фаянса и стекла, которые можно встретить буквально в каждом доме.

Любопытно, что многие произведения мелкой пластики вовсе не требуют тонкой ювелирной техники отделки, скрупулезной дета-

Камея Гонзага (Портрет Птолемея Филадельфа и Арсинои). III в. до н.э. *Сардоникс*

Резные камни сродни ювелирным изделиям по материалу, размерам и тщательности работы. Выбор твердых минералов обеспечил их уникальную сохранность. Крошится и тускнеет мрамор, окисляется бронза, а полудрагоценный камень даже через тысячи лет не меняет природного цвета, сберегает зеркальный блеск полировки и четкие линии, нанесенные резцом.

Древние камеи донесли до нас в первозданном виде красоту и изысканность античной пластики. В этих крошечных рельефах сконцентрировано все богатство художественных приемов античных мастеров. Безупречный рисунок контуров, тончайшая моделировка поверхностей, создающая иллюзию объемности, разнообразие пространственных планов и заходящих друг за друга форм, дающих ощущение глубины. Реальная высота рельефа не превышает нескольких миллиметров, но камея кажется объемной, а изображение — выпуклым.

Сложность изготовления камей заключается не только в их миниатюрности и прочности сопротивляющегося обработке материала. Очень важно "обыграть" природные свойства камня, использовать их, подчинить художественному решению. Необходимо удачно распилить минерал, а затем безошибочно прорезать его чередующиеся, по-разному окрашенные слои в определенном месте и на нужную глубину. Цветные разводы и прожилки также приходится приспосабливать к изображению, совмещая их с одеждой, головным убором или прической персонажей. Камеи требуют от мастера безупречного чувства материала, фантазии и филигранной точности резьбы.

Антонио Пизанелло. Медаль Доменико Новелло Малатеста. 1445. *Бронза*

Искусство Возрождения, восстановившее ценность и значимость человеческой личности, не могло оставить без внимания такую область скульптуры, как медаль. Идеалам эпохи отвечала основополагающая идея медали — прославление конкретного человека, а также возможность навечно сохранить память о нем. Героический пафос ренессансной медали, ее гражданское предназначение унаследованы от античности, но произведения эпохи Возрождения не были простым повторением древних образцов.

Медаль Доменико Новелло Малатеста, правителя города Чезена, отличается утонченностью портретного решения, сложным оттенком эмоционального настроения модели. В медалях Пизанелло даются четкие профильные изображения, где убрано все случайное и обыденное, на первый план выступает торжественная монументальность образа.

На реверсе медали Пизанелло представлен обнимающий распятие рыцарь, что служит напоминанием об обете Доменико построить посвященный Святому Распятию госпиталь для неимущих. Этот госпиталь действительно был сооружен на средства правителя Чезены. Композиция оборота медали может служить примером ренессансного рельефа. Все изображенное красиво вписано в круг, безупречно выверены пространственные интервалы и ритмы линий. Скульптором учтено и продумано все: от соотношения лицевой и оборотной сторон до шрифта и места размещения надписей.

лизации. Известные с доисторических времен отвращающие беду амулеты или приносящие удачу талисманы выполнены предельно лаконично и просто, с большой степенью обобщения. Они словно подражают гигантским статуям древних божеств-покровителей, повторяя их в сильно уменьшенном варианте.

Нельзя относиться к произведениям мелкой пластики как к чему-то незначительному и прикладному, считая их всего лишь поделками, безделушками. Порой они несут в себе серьезные религиозные или гражданственные идеи. Лучшим примером этому может служить медаль. При скромных размерах она имеет общественное предназначение, торжественно-мемориальный характер. Посвященная выдающемуся человеку или знаменательному событию, медаль призвана навеки сохранить память о них. Может быть, поэтому медаль обладает лапидарностью языка, скрытой монументальностью образа. Она существует с античности до наших дней, почти исчезая (как это было в средние века) или переживая периоды расцвета в искусстве Возрождения и классицизма.

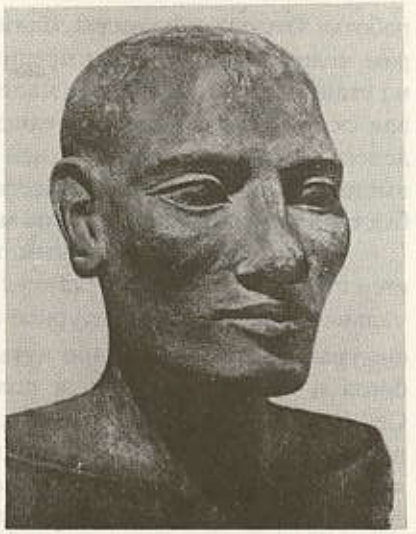
Медаль имеет двухстороннее изображение. На лицевой стороне (аверсе) обычно представлен профильный портрет, возвышенный и героизированный, демонстрирующий доблестные черты персонажа. На оборотной стороне (реверсе) эта характеристика дополняется изображением аллегорических фигур его добродетелей или сюжетными сценами. Встречаются гербы, указывающие на благородство происхождения, а также личные эмблемы, символически передающие жизненное кредо человека.

Медали могут чеканиться в металле с помощью штампа, и тогда появляется возможность их тиражирования, изготовления в большом количестве экземпляров, либо делаться путем отливки. Первые обладают жесткой определенностью очертаний и форм, вторые — более пластичны и, может быть, более интересны с точки зрения искусства скульптуры. Таковы, например, медали итальянского мастера XV в. Антонио Пизанелло.

Рядом с мелкой пластикой существует *скульптура малых форм* — статуэтки, небольшие произведения жанровой тематики, изображения животных, фигурки религиозного характера, предназначенные для жилых интерьеров, капелл и молелен. Если произведения мелкой пластики удобно держать в руке или носить с собой, то эти достигают полуметра. Но дело не только в размере; по своему предназначению они камерные, рассчитаны на узкий круг зрителей и общение наедине.

Более широкой аудитории адресована *станковая скульптура.* Ее название, вероятно, происходит от слова "станок" — вращающейся подставки, на которую мастер помещает скульптуру во время

Посейдон. Статуя с мыса Артемисион. Около 460 до н.э. *Бронза*



Мужская голова. I пол. 3 тыс. до н.э. (4-я династия фараонов Древнего Египта). *Известняк, раскраска*

Эта греческая статуя, высотой чуть более двух метров, была найдена в море недалеко от мыса Артемисион на острове Эвбее в 1928 г. До нас дошло не так уж много подлинных древнегреческих скульптур эпохи классики, большинство произведений мы знаем по римским копиям. Относительно авторства статуи нет единого мнения, но ее высокое художественное качество несомненно.

Статуя бородатого бога сначала была определена как изображение мечущего молнии Зевса — верховного божества в греческой мифологии, отца богов и людей. Сейчас большинство исследователей склонны видеть в ней Посейдона, владыку моря и одного из главных олимпийских богов. В таком случае поза фигуры тоже получает объяснение, в правой руке мог быть зажат трезубец.

Статую Посейдона связывают с победой греков над персидским флотом у мыса Артемисион. Историк Геродот упоминает о почитании бога моря, которому приписывали покровительство в этом сражении.

По религиозным представлениям древних египтян, душа человека продолжала существовать после его смерти, но только если сохранялось тело. Поэтому сооружались пирамиды, бальзамировали умерших и помещали в гробницах статую покойного, как возможное вместилище души — ведь мумия не вечна. Чтобы душе легче было опознать свое новое тело, статуи делались портретными.

Эти особенности заупокойного культа египтян немало способствовали расцвету скульптурного портрета. Точность воспроизведения человеческого лица, внимательное отношение к натуре, умение подметить индивидуальные черты являются несомненным вкладом древних египетских мастеров в искусство скульптуры.

Авторы многочисленных портретов не только стремились к буквальному сходству, но также были способны и передать характер модели. В египетских портретах нет излишнего натурализма, отдельные детали часто не изображаются — особенно те, которые трудно исполнить в камне.

Скульпторы находят весьма удачное соотношение общечеловеческого и индивидуального, монументального и камерного.

работы. Отсюда и размеры, близкие к натуре, т.е. реальным размерам человеческого тела и предметов. Монументальную скульптуру на станок не установишь, а маленькая не нуждается в нем. Станковая скульптура автономна, чаще всего не предназначена для определенного места. Именно с ней мы встречаемся в залах музеев и выставок, в интерьерах общественных зданий и дворцов. Статуи, бюсты и скульптурные группы можно увидеть там во множестве.

Самым распространенным типом станковой скульптуры является статуя. Сам термин "статуя" восходит к античности и первоначально обозначал скульптурное изображение стоящей человеческой фигуры в натуральную или чуть бóльшую величину. Прославление богов и героев, трибунов и полководцев — вот тема для статуи. Сейчас мы пользуемся этим термином более свободно, применяем по отношению к фигурам сидящим или лежащим, да и круг изображаемых персонажей значительно расширился.

Пытаясь систематизировать многообразный мир скульптуры, мы пока руководствовались внешними признаками (размер, предназначение произведения), но есть и другой вариант — посмотреть станковую скульптуру и скульптуру малых форм под иным углом зрения, определить общность на основе того, что в них изображается, найти связи не внешние, а смысловые. Ведь существуют и сходство во внутренней структуре образов, и типичный набор приемов для раскрытия содержания. Нетрудно догадаться, что речь идет о жанрах.

Один из самых древних — портретный жанр. С момента возникновения он был связан с задачей передать облик человека, но причины появления его могли быть разными. Например, в Древнем Египте портрет был тесно связан с заупокойным культом. Портреты античности, напротив, ориентированы на то, чтобы сохранить образ конкретного человека в памяти потомков. Античный скульптор руководствовался социальными предпосылками, портрет был нужен членам рода, семьи для своеобразной "галереи предков" или даже обществу в целом, если личность обладала выдающимися заслугами и достоинствами. Портреты великих служили напоминанием о них самих и их деяниях, ненавязчивым назиданием и примером. Эта функция сохранилась в портретной скульптуре до сих пор, как и функция мемориальная. "Абсолютное" выражение последней мы находим в гипсовом слепке-маске с человеческого лица. Кстати, такие слепки начиная с Возрождения использовались как основа для скульптурного портрета. Сравнение их с законченным произведением наглядно подтверждает известную мысль о том, что портрет есть нечто большее, нежели простое повторение, копия с оригинала.

Портрет Филиппа Аравитянина. 240-е. *Мрамор*

Марк Юлий Филипп по прозвищу Аравитянин был римским императором в 244 — 249 годах, захватив власть в результате дворцового переворота и убийства своего предшественника. За пять лет правления Филипп успел отразить нападения персов и готов, а также великолепными празднествами отметить тысячелетие Рима. Выходец из низов, человек жестокий и грубый, в семейном кругу он был иным — жену Отацилию сделал соправительницей государства, а к маленькому сыну питал самые нежные чувства. Даже на монетах Филипп часто изображался вместе с семейством.

Бюст Филиппа Аравитянина выполнен в традициях парадного императорского портрета. В Древнем Риме подобного рода изображений было множество, каждый император стремился увековечить себя. По императорскому указу и стараниями приспешников портреты властителя устанавливались в столице и по всей стране.

Существовали портреты идеализированные, имеющие "приятное сходство" с оригиналом. Бюст Филиппа к ним не принадлежит, несмотря на желание представить его как императора. Здесь точно переданы грубая физическая сила императора, его лицо с крупными чертами и низким лбом, резкие складки у носа, настороженный и недоверчивый взгляд. Достигнув вершин власти, Филипп Аравитянин остался тем, кем он и был в действительности — простым солдатом.

Сходство с моделью для портрета естественно, но в разные времена оно понималось по-разному, корректировалось этическими и эстетическими идеалами эпохи, а само существованче портретного жанра определялось взглядами на значение и роль индивидуальной личности. Не случайно были эпохи как бы "имперсональные", сознательно не развивавшие искусство портрета (например, средние века).

Каждый период развития искусства обладает своей концепцией портрета, основывающейся на двух ведущих тенденциях: либо на неприкрашенной правдивости в передаче натуры, "веризме" (портреты республиканского Рима, раннего Возрождения, середины XIX в.), либо на идеализации (классицизм). В первом случае человек изображается какой он есть, и этого достаточно для него самого и его современников, во втором — каким он хотел бы себя видеть в соответствии с идеалами времени.

Если взять историю портретного жанра в скульптуре, можно заметить, как трансформировалось представление о сходстве с оригиналом. Уже древние греки наряду с "узнаваемостью" лица сохраняли в портрете элемент типизации, благодаря которому изображения конкретных людей органично входили в ряд изображений героев и богов. О скульпторе Кресилае говорили, что он "делает благородных людей еще более благородными". При передаче чувств и настроения скульпторы как бы подчиняли индивидуальные переживания типическим, общечеловеческим проявлениям. Даже в беспощадно точных по отношению к оригиналу римских портретах угадываются общегражданские достоинства и осознание личностью принадлежности к великому римскому государству.

Способность к соединению индивидуального и общего унаследуют скульпторы Возрождения, но пойдут дальше в раскрытии индивидуального характера и настроения модели. Философия гуманизма, ставившая человека в центр мироздания и обращенная к ценностям человеческой личности, необычайно стимулировала развитие портретного жанра. Возрождение заложило ту базу, без которой были бы невозможны блестящие достижения портретного жанра XVII и XVIII вв. Скульпторы этого времени, например Лоренцо Бернини или Жан Антуан Гудон, стремились не только передать внешнюю похожесть лица, но и зафиксировать мимолетное психологическое состояние, изменчивое настроение портретируемого, через которое раскрываются его личность и характер. Портрет становится психологическим, словно запечатлевающим душу, а не телесную оболочку человека.

XX век, открывший богатство человеческой психики и глубины подсознания, расширил возможности скульптурного портрета, уси-

Лоренцо Бернини. Портрет Констанции Буонарелли. Около 1635. *Мрамор*

Один из лучших портретов работы Бернини навеки запечатлел черты Констанции, возлюбленной мастера. В нем нет никакого позирования, предстояния модели перед зрителем. Домашняя одежда и неуложенные в прическу волосы, живая мимика и чуть приоткрытые губы — мимолетные штрихи, создающие ощущение прелестного интимного портрета, словно не предназначенного для чужих глаз. Дистанция между портретистом и портретируемым практически отсутствует, скульптору не нужно всматриваться в модель и подмечать характерные черты. Он знает и помнит это выражение любимого лица, эти волосы и губы.

Портрет Констанции Буонарелли — не просто фиксация преходящего мгновения, "зарисовка" в мраморе, хотя так и может показаться на первый взгляд. Это хорошо продуманная и тщательно завершенная скульптура, рассчитанная именно на такое восприятие, на впечатление непосредственности и жизненности. Недаром современники отмечали, что портрет "живет и дышит". Один из них писал о Бернини: "Он пользовался приемом, весьма отличным от обычного, а именно он не хотел, чтобы его модель оставалась неподвижной, но чтобы она двигалась и разговаривала, ибо таким способом художник видит все, что в ней есть прекрасного, и воспроизводит его таким, как оно есть".

К.Бранкузи. Портрет мадемуазель Погани. 1913. *Бронза*

Скульпторы разных времен задачи портретного изображения понимали по-своему. Одни считали достаточным передачу сходства, другие идеализировали и приукрашивали модель, третьи стремились к соединению типичного и индивидуального. Бранкузи, как и многие мастера XX в., пошел по пути выделения острохарактерного даже вопреки буквальному соответствию.

Художественная условность всегда присутствует в искусстве портрета, далеком от документальной беспристрастности фотографии. Но мера этой условности может быть разной. Бранкузи балансирует на грани отдаленного сходства с оригиналом. Его не интересует внешняя похожесть Погани на свой скульптурный портрет. Мастер обобщает, трансформирует форму, превращает ее в абстракцию. Он выхватывает одну, как ему кажется, самую выразительную черту и гипертрофирует ее, делает основой портретной характеристики. Огромные, как у стрекозы, глаза занимают половину лица.

Настоящее искусство всегда остается искусством и потому зрителя не очень шокирует это насилие скульптора по отношению к модели и реальности. В конечном счете, он добивается своего — создает образ хрупкой и утонченной девушки, портрет именно мадемуазель Погани, с ее характером и манерой держать себя.

лил в нем аналитическое начало. Скульпторы стали прибегать к преднамеренному заострению портретной характеристики, сильной акцентировке каких-то одних черт, по их мнению наиболее свойственных модели. Такой подход мог служить особым приемом, обогащавшим портретный жанр, а мог и превратиться в самостоятельную портретную концепцию (скульптура кубизма, абстракционизма). Тогда буквальное, внешнее сходство становилось чем-то необязательным, характер и образ создавались с помощью структурного конструирования элементов реальности или посредством пластической импровизации (работы Константина Бранкузи).

Различные концепции портрета в скульптуре отражают дух своего времени и хотя бы потому имеют одинаковое право на существование. Каждая обладает собственными достоинствами и преимуществами, потому не стоит искать "лучшие" и "худшие". Конечно, нам может нравиться одна из них, быть ближе и понятнее, но это еще не значит, что не нужно попробовать понять и оценить остальные.

Типология скульптурного портрета сложилась много веков тому назад и с некоторыми изменениями просуществовала до наших дней. Портретные статуи делались еще в Египте фараонов. Портретное изображение головы знали древние греки, они же создали герму — четырехгранный, суживающийся книзу столб с портретной головой. Римляне изобрели форму бюста, имеющую массу вариантов в истории скульптуры. Бюст до сих пор едва ли не самый популярный тип скульптурного портрета. "Хороший бюст стоит биографии", — говорил Огюст Роден.

Издавна появилось также деление на портрет камерный и парадный, хотя жесткая граница между ними была проведена только в эпоху барокко. Камерный портрет при внешней простоте эмоционально тоньше, в нем ярче проявляется отношение автора к модели. Парадный — отстраненный, выдерживающий дистанцию между собой и зрителем. Как правило, это большой бюст либо статуя, где изображаются богатые одежды и доспехи, различные предметы — атрибуты власти, воинской славы, искусства или профессии.

Изображения животных в скульптуре, вероятно, появились даже раньше, чем изображения человека. На первобытных стоянках археологи находят фигурки животных, с помощью магии предвещавших удачную охоту. Древние тотемы воспроизводили облик животных-покровителей, находящихся в родстве с племенем. Священные животные и, следовательно, их скульптурные изображения есть практически во всех религиозных культах; даже в христианстве агнец и рыба символизируют Христа. В разных странах Европы и

В.Таммик. Последний марабу. 1980-е
Шамот, раскраска

Вид и жанр этого произведения легко определить с первого взгляда: скульптура малых форм, анималистический жанр. Но такая классификация мало что дает для понимания авторского замысла, поскольку "формула" изображения заимствована из монументального искусства. Нахохлившийся, свесивший клюв аист-марабу сидит не в гнезде, а на вершине стилизованной колонны, которая занимает собой половину скульптуры и играет не меньшую роль, чем сама фигурка птицы. Так небольшая скульптура превращается в миниатюрный "памятник".

Перенесение приемов монументального искусства в "малый жанр" и совсем иной масштаб в данном случае не является ошибкой или гротеском. И если здесь присутствует легкий оттенок иронии, то эта ирония грустна и добра. Печальный и нескладный "герой"-марабу, занявший явно не свое место, вызывает не смех, а сочувствие.

К.Бранкузи. Птица. 1912. *Мрамор*

Скульптор неоднократно обращался к этой пластической теме, создав целую серию, известную под названием "Птицы в пространстве". Эти небольшие фигурки лишены всего того, что могло бы заинтересовать специалиста-орнитолога: нет крыльев и перьев, клюва и лап. Птицы Бранкузи — некие обобщенные существа, олицетворяющие полет. Форма стереометризована, очищена абсолютно от всех деталей и напоминает метеорит, оплавившийся в плотных слоях атмосферы. Живая птица превратилась в сгусток материи, но насыщенный при этом чрезвычайной художественной выразительностью.

Бранкузи привлекает суть явления, а не его меняющееся конкретное воплощение. Недаром он утверждал: "Единственное в скульптуре — это аллегорическое мышление, символ или поиск скрытых в материале сущностей, а не фотографическое воспроизведение внешних признаков".

Востока реальные и фантастические животные персонифицировали собой силы добра и зла, власть и мудрость.

Анималистический жанр, таким образом, имеет почтенную родословную. Но собственно как жанр он существует где-то с начала XIX в. Его породили идеалы "естественной" жизни заодно с природой, романтический, а не натурфилософский интерес к ней. Животные как часть дикой природы, как живущие ее жизнью существа, отличающиеся красотой, силой и грацией, стали темой этого жанра скульптуры. В наши дни экологические проблемы и начинающаяся ностальгия по исчезающему на наших глазах миру животных активизируют интерес к анималистическому жанру.

Изображения животных в скульптуре бывают или детально "портретными", так как экзотический облик многих из них интересен сам по себе, или фиксирующими особенности повадки, но могут и обнажать средствами искусства глубинные, родовые черты (например, "Птицы" скульптора Бранкузи аэродинамичностью форм словно передают идею полета). Вместе с тем анималистический жанр пользуется и "эзоповым языком", когда животные становятся олицетворением человеческих качеств, выразительной аналогией людским характерам.

С известными оговорками можно выделить старинный жанр аллегорий и персонификаций. Вообще-то подобного рода изображения свойственны скульптуре в целом, они часто включаются в многофигурные композиции и ансамбли. Но здесь имеются в виду отдельные скульптуры, весь образный строй которых тяготеет к такой форме передачи содержания.

Аллегория (иносказание) передает отвлеченную идею посредством образа. Она напоминает собой несложный изобразительный ребус, в котором заложена система опознавательных знаков, позволяющих разгадать его. Аллегория всегда однозначна, для полной ясности изображается с четко определенными атрибутами и потому легко узнаваема. Например, женская фигура с завязанными глазами и весами в руках может означать только правосудие, беспристрастно взвешивающее добрые дела и прегрешения. Наличие атрибутов обязательно для аллегории, по ним она "расшифровывается".

Нужно сказать, что зритель в XVII—XIX вв. был несравненно более подготовлен к восприятию этого жанра, чем наш современник. Он воспитывался на памятниках искусства, часто прибегавших к аллегориям, все атрибуты были ему знакомы. Наконец, в его распоряжении были "иконологические лексиконы" — специальные словари, содержащие описания и разъяснения всевозможных аллегорий. Классическим сочинением среди них признана "Иконология" Чезаре Рипы, хорошо известная и в России начиная с времен Петра I. Наши предки

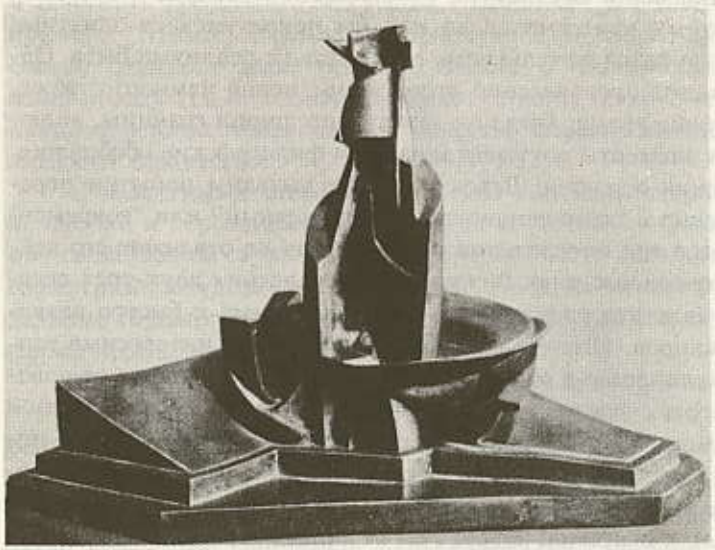
имели под рукой переводы такого рода сочинений и труды отечественных авторов. Ныне только специалисты способны понять язык аллегорий.

Персонификация — это воплощение абстрактного понятия в виде человеческой фигуры. Ее происхождение восходит к античности, и многие древние персонификации дожили в искусстве скульптуры до сегодняшних дней. Это Ника, бывшая персонификацией победы у древних греков, Тихе — персонификация случая и судьбы (позднее превратившаяся в богиню судьбы Фортуну), Либертас — персонификация свободы. Под разными названиями и в разном обличье они постоянно появляются среди произведений пластики многих эпох и стилей. Существуют еще и географические персонификации, т.е. изображения городов, рек, стран. Как правило, они сопровождаются поясняющими надписями или гербами.

Еще один жанр скульптуры — бытовой. Название его весьма условно, потому что само слово как бы подразумевает занятные сценки, некую развлекательность, знакомство с реалиями быта. Однако содержание произведений этого жанра порой намного глубже, особенно в наше время, когда он заметно расширил границы, включил в себя и элементы документализма, и философские обобщения, и размышления о жизни. Вероятно, этим вызваны попытки переименовать жанр в "композиционный", "сюжетный" или "современный", хотя все три определения по-прежнему не отвечают его действительному содержанию. В скульптуре последних двух-трех десятилетий он является одним из самых любопытных и быстро развивающихся жанров. Именно в нем осуществляются интересные тенденции к увеличению в общем-то несвойственной скульптуре повествовательности, усложнению мизансцены и изменению привычной пропорции между человеком и его предметным окружением — появляются пространственные выгородки, "куски" интерьера с мебелью и всем предметным антуражем, намекающий на интерьер мотив окна или открытой двери.

Жанр натюрморта в скульптуре по сравнению с другими очень молод. Изображение предметов в качестве атрибутов и символов, в сущности, нельзя считать самостоятельным жанром. Натюрморт как таковой родился только в начале XX в., когда предмет действительно стал отдельным сюжетом для произведения пластики. Примечательно, что создали этот жанр занявшиеся скульптурой живописцы, в первую очередь Пабло Пикассо и Умберто Боччони. Очень скоро к ним присоединились и скульпторы: Александр Архипенко, Жак Липшиц, Константин Бранкузи.

Философской предпосылкой возникновения натюрморта, сейчас существующего как полноценный жанр скульптуры, было кру-



У.Боччони. Развитие бутылки в пространстве.
1912. *Бронза*

У футуриста Боччони все изображаемое в скульптуре, человеческое тело или вещь, полны внутренней динамики. Предметы в его натюрморте словно живут во времени, соединяют в себе разнообразные, разновременные и теснящие друг друга впечатления скульптора от натуры. Реальные формы теряют постоянство, трансформируются, раскручиваются в пространстве благодаря смещениям и пересечениям плоскостей, наплывам пластических объемов. Вещи раскладываются на составляющие их "линии-силы" и "объемы-силы", если пользоваться терминологией самих футуристов.

Скульптор воссоздает предметный мир таким, каким он его видит и воспринимает — захваченным потоком времени, постоянно развивающимся, изменяющимся на наших глазах.

шение долго существовавших до этого ренессансных антропоцентрических представлений о мире, осознание его единой материальности, пронизывающей все формы бытия и равноправно воплощающейся в человеческом теле и предмете. Чисто художественной предпосылкой стали смелые эксперименты со скульптурной формой. В любом стиле, основанном на жизнеподобии изображаемого, натюрморту трудно было осуществиться, так как неизбежно появлялся эффект муляжа, неестественности, мертвенности. Поистине возникал "натюрморт" в буквальном смысле этого слова — "мертвая природа". Аналитический подход к изображению у мастеров авангарда устранял это препятствие, форма предмета не имитировалась, а конструировалась заново и свободно воссоздавалась средствами искусства.

Относительно недавно образовался в искусстве скульптуры и другой жанр, который условно можно было бы назвать жанром фрагмента. В нем как самостоятельные и самоценные произведения пластики существуют отдельные части человеческой фигуры, непортретные головы, торсы. Происхождение этого жанра понятно — сохранившиеся в обломках античные статуи неожиданно продемонстрировали выразительность и очарование фрагмента. Они стали предметом коллекционирования, начиная с эпохи Возрождения, породили имитации, подражания и подделки. Но сам жанр появился лишь тогда, когда скульпторы преодолели завораживающую силу античного авторитета. Для рождения этого жанра нужно было раскрыть современные возможности скульптурного фрагмента, освобождающего от сюжета и риторики выражения содержания, дающего чисто пластический мотив. Здесь велика заслуга французского скульптора Огюста Родена, создавшего торсы, художественный язык которых был основан не только на опыте античности. Футурист Боччони так сформулировал это новое отношение к фрагменту: "Мы провозглашаем... ногу, руку или предмет, не имеющие большего значения, чем элемент пластического ритма и не ради имитации греческих и древнеримских фрагментов, но чтобы подчинить их создаваемой автором гармонии".

В книгах о скульптуре иногда встречаются попытки выделить "мифологический" жанр, т.е. произведения на темы и сюжеты античной мифологии. Отчасти это оправдано, но все же границы его очень неопределенные. Если говорить об античности, то там такого жанра не существовало, мифология пронизывала всю область скульптуры. В Ренессансе, барокко, классицизме и даже современном искусстве ее образы используются настолько по-разному и в таких смысловых контекстах, что внешний признак обращения к сюжету

или персонажу мифа чаще всего не становится признаком структурно-жанровым.

Гораздо четче в скульптуре выявлен исторический жанр, связанный с конкретным историческим событием. Неизбежная для него повествовательность, необходимость рассказа, сюжетной "завязки" действия позволяют наиболее полно проявиться в рельефе или скульптурной группе. Достаточно вспомнить, например, посвященную войне 1812 г. серию рельефов Федора Толстого, рельефы триумфальных арок и колонн в Риме или рельеф "Марсельеза" скульптора Франсуа Рюда с арки на площади де Голля в Париже. Гражданственный подтекст произведений исторического жанра диктует, как наиболее приемлемое, монументальное решение. Пластическое убранство триумфальных сооружений принадлежит уже к другому виду скульптуры — монументально-декоративному.

Монументально-декоративную скульптуру от других видов пластики отличает совместное существование с конкретной архитектурной постройкой: это рельефы и фризы на стенах, статуи на фронтонах, порталах, балюстрадах и в нишах, атланты и кариатиды, выступающие в роли опор здания. По своему масштабу и благодаря тесной связи с архитектурой они монументальны, по функции же — декоративны, призваны украсить сооружение и дополнить собственными художественными средствами замысел архитектора.

Монументально-декоративная скульптура осуществляет себя в архитектурном организме здания, а система ее связей с архитектурой строится на принципах взаимной согласованности, синтеза. Единство замысла, масштабное и ритмическое соответствие, материальная близость воплощения, тождество стилевых черт делают произведения пластики неотъемлемой частью сооружения. Лишенные изначального "места жительства", как это случилось с перевезенной в Британский музей скульптурой Парфенона или снятыми с соборов средневековыми статуями, они многое теряют.

Непревзойденный образец синтеза скульптуры с архитектурой дает древнегреческий храм, чему способствует сама архитектура его — антропоморфная, пластичная. Она почти скульптурно изображает тектоническую идею несения: колонны набухают, утолщаются в средней части, словно приседая под тяжестью антаблемента; антаблемент же чуть заметно прогибается, масса камня увеличивается в углах и точках соприкосновения несомых и несущих частей. Может быть, поэтому так естественно выглядит замена колонны стоящей женской фигурой — кариатидой.

Конструкция греческого храма органично оставляет свободные места для размещения скульптуры — треугольное поле фронтонов для статуй, участки антаблемента для рельефов метоп, стену внутренней части храма для скульптурного фриза. Архитектура и скульптура взаимно дополняют друг друга, существуют в редкостном гармоническом равновесии.

Средние века создали иной вариант синтеза, сложной соподчиненностью отдельных частей напоминающий логику построения схоластического трактата. Архитектура готического собора, этого воплощенного на земле образа небесного Иерусалима и гигантского символа мироздания, полностью держала в повиновении скульптуру, строго отмеряла ей участки фасадов, порталов, опор. Грандиозная программа собора жестко включала скульптуру в свой "макрокосм", устанавливая формальную и внутреннюю зависимость от него "микрокосма" скульптурного произведения. Фронтонные композиции греческих храмов располагались перед стеной, на ее фоне; средневековое искусство делает скульптуру частью стены. Не случайно скульптурная декорация раннего средневековья вытесывалась, как правило, на месте — в теле уже возведенного здания.

Эпоха Возрождения осуществила удачную попытку вернуть скульптуре равные права в ее синтезе с архитектурой. Ренессансный синтез двух искусств отразил идею антропоцентричного, ясного и рационально организованного мира. Подчинение зданию утрачивает характер неограниченной власти. Статуи обретают относительную независимость, "отвоевывают" с помощью ниши кусочек архитектурного пространства, утверждаются перед стеной и над ней, а не внутри нее. Эти черты унаследует монументально-декоративная скульптура классицизма.

Искусство Возрождения создало и другой принцип синтеза, впервые уникально проявившийся в творчестве Микеланджело. Архитектура и скульптура капеллы Медичи насыщаются единой пластической энергией; материя ощутимо пульсирует, концентрируясь и расслабляясь в архитектурных деталях, скульптурных формах. Микеланджело соединяет два искусства на основе пластического мышления, "скульптурного" подхода, но это уже не просветленная гармония античности, а драматический конфликт взаимопроникновения. Барочные скульпторы заимствуют многие приемы великого мастера, конечно, уже лишенные их первоначального глубокого смысла. Искусство XVII в. использует его идею взаимопроникновения пластики и архитектуры, однако реализует ее, скорее, иллюзорно, чем скульптурно. Стена барочного здания лишена плоскостности, постоянно выступает вперед или уходит назад от линии фасада. Она эксплуатирует перспективные эффекты, в своих "разрывах" образует великое множество пространственных зон, заполняемых скульптурой. Это не означает возврата к средневековому,

органичному единству скульптуры и стены, здесь скульптура входит в пространство стены, но не в ее плоть.

Современная монументально-декоративная пластика ищет синтеза с архитектурой на основе сближения формально-художественного языка двух искусств, созвучия сложных геометрических форм здания абстрагированной ритмике скульптурных частей или, наоборот, пластического соответствия архитектурных и обобщенных скульптурных объемов. "Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву", — говорил Бурдель. Действительно, она словно одна из веток растения, сходная с другими и получающая, подобно им, свои жизненные силы из соков ствола.

Если в термине "монументально-декоративная" поставить ударение на второй части, то им можно обозначить особую разновидность скульптуры — произведения, предназначенные для парков, скверов и бульваров, декорации фонтанов. Они помогают человеку обжить стандартные кварталы современного города, украшают собой "интерьеры" парковых аллей. Монументальность в этих работах необязательна, в качестве парковой скульптуры зачастую используются станковые произведения, размером чуть превышающие натуру. Размещенные в ландшафтном окружении, многие из них легко приживаются там.

После многочисленных статуй мускулистых спортсменов и "девушек с веслом", заполонявших наши парки, трудно избавиться от вполне понятного предубеждения по отношению к декоративной скульптуре. Но вспомним Летний сад в Санкт-Петербурге или созданный Александром Матвеевым ансамбль в Кучук-Кое в Крыму. Скульптура оказывается способной не только украсить, облагородить пейзаж парка, но и особым образом направить чувства и мысли праздно гуляющего посетителя, подтолкнуть его к размышлениям.

Декоративная скульптура не связана с конкретным архитектурным сооружением: она подчинена земле, ориентирована на ландшафт или архитектурную среду в целом. Этим свойством она напоминает о другом виде искусства пластики — *монументальной скульптуре*, хотя последняя обычно существует не в микросреде, а в пространстве города.

Нередко можно столкнуться с убеждением, что главным признаком монументальной скульптуры является гигантский размер. На самом деле для нее важнее не реальный размер, а масштабное соотношение с окружением. При правильно найденном масштабе даже скульптура средней величины может казаться монументальной. Это впечатление подкрепляется тщательным выбором художественных средств воплощения образа: укрупненностью и обобщенностью форм, ясностью силуэта, сохранением и подчеркиванием

массы материала, отсутствием детализации. Статуэтка, даже увеличенная в сотни раз, никогда не станет монументом.

Монументальная скульптура имеет и свои собственные отношения со зрителем. Это искусство гражданственное, адресованное массам, идеологически значимое. Оно отличается приподнятой героизацией образа, стремлением к большим общечеловеческим, религиозным или политическим идеям. Выбор идеи и способ ее претворения являются более важными родовыми признаками монументальной скульптуры, чем размер. Поэтому среди ее жанров числятся не только мемориальный ансамбль, памятник и монумент, но также скульптурный алтарь и надгробие.

Алтарь — первоначально священное место жертвоприношений — уже в античности получает скульптурное оформление (статуи богов, рельефы) и нередко превращается в украшенное скульптурой отдельное сооружение, как, например, знаменитый Пергамский алтарь или алтарь Мира императора Августа.

После падения Древнего Рима алтарем служит престол для совершения евхаристии, то есть таинства превращения вина и хлеба в кровь и плоть Христову, главного литургического действа христианской религии. Пластическое убранство алтаря нарастает с течением времени: от скромных рельефов алтарных преград раннего средневековья и романского периода к большим скульптурным и скульптурно-живописным алтарям готики. Эта традиция продолжалась и в последующие эпохи, достаточно вспомнить исполненный Донателло ренессансный алтарь в церкви святого Антония Падуанского или грандиозные алтарные композиции скульпторов барокко.

Надгробие как жанр монументальной скульптуры, связано с темой вечной и всех волнующей — темой смерти и бессмертия, скорби и утешения. Насколько разнообразны эпохи и народы в своем понимании этой темы, настолько разнообразны и надгробия — от огромной каменной пирамиды древних египтян до скромного деревянного креста.

В европейской культуре две тенденции являются ведущими: эллинское философское примирение со смертью, основанное на вере в бессмертие души, возможность посмертной жизни в памяти потомков, и христианская убежденность в бренности всего земного и вечности небесного бытия, мысль о победе над смертью грядущим воскресением в день Страшного суда.

Надгробия, художественные программы которых создавались исключительно на базе христианских идей (средневековые и некоторые барочные), по выражению историка искусства Э.Панофского, "перспективны", направлены в будущее. Те, которые ориентировались на античные представления, — "ретроспективны", они запе-

Стела Гегессо. Конец V в. до н.э. *Мрамор*

Стела, т.е. вертикально установленная могильная плита знатной афинянки Гегессо может служить одним из лучших примеров античного надгробия. В этом рельефе нет никаких упоминаний о смерти, связанных с ней символов или мифологических персонажей. Стела не призывает зрителя погрузиться в мир древнегреческих религиозных представлений о жизни и смерти. Она затрагивает чисто человеческие чувства, побуждает к сочувствию и размышлениям более глубоким, вечным, общечеловеческим.

Изображение ни о чем не повествует, в нем почти нет действия, сюжета. Гегессо и стоящая перед ней служанка смотрят на вынутое из шкатулки ожерелье, которое уже никогда не понадобится своей владелице. Эта незамысловатая сцена не воспринимается как жанровая благодаря отрешенности образов, их отстраненности. Скульптору удается внешне простыми художественными средствами передать трудноуловимое настроение грусти, светлой печали о прошедшем и навсегда утраченном. Этого эффекта он добивается удивительно тихой музыкой, создаваемой единым ритмом контуров, складок одежд, вторящих друг другу линий.

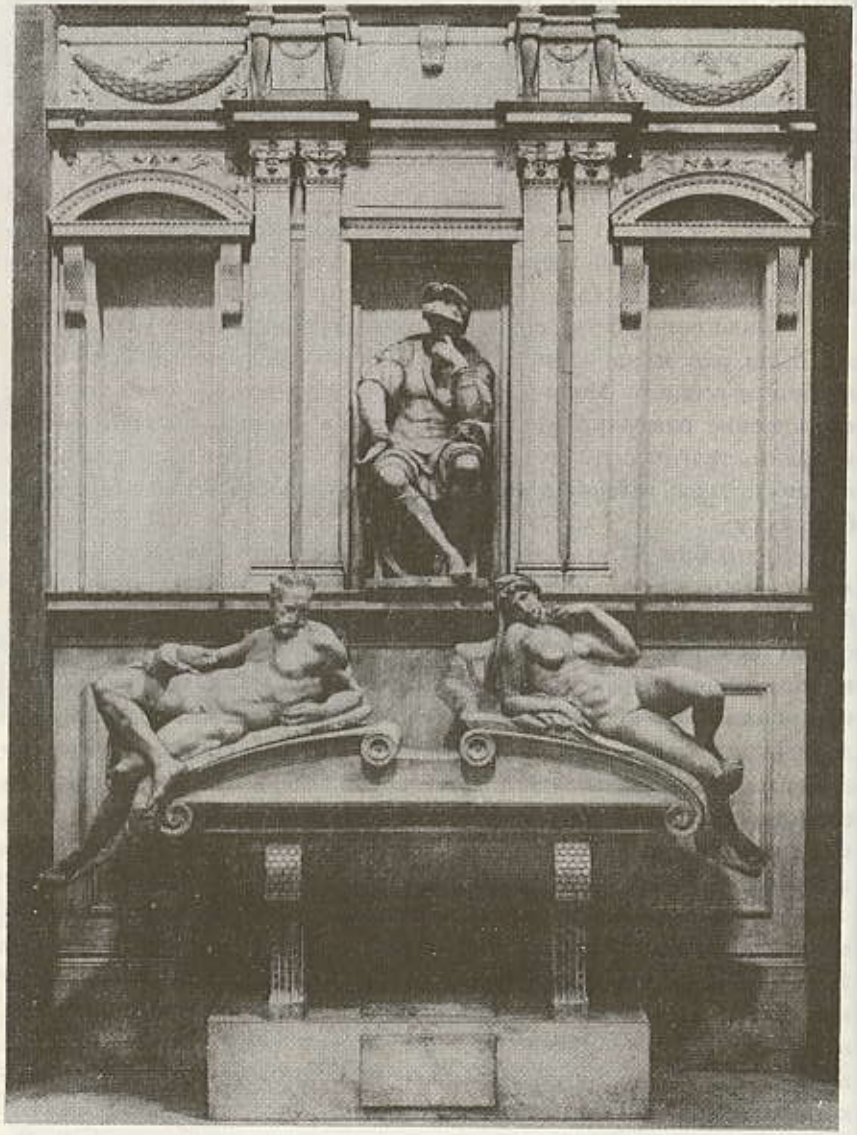
чатлевают деяния и достоинства умершего, которые дают ему право на бессмертие. Таковы надгробия эпохи Возрождения, соединившие в себе идеи христианства и античности, веру в воскресение с прославлением конкретной личности.

Ренессансные надгробия, отдельно стоящие и пристенные, намечают основные черты этого жанра скульптуры и типичный набор составляющих элементов: портретное изображение усопшего, окружающие его аллегории добродетелей, символизм всех деталей изображения, начиная с архитектурных (пирамида как символ вечности, мотив арки — символ триумфа и навсегда открытые ворота в бессмертие). Последующие эпохи не внесут принципиальных новшеств. Барокко удачно усилит пафос надгробий, расширит число аллегорий, усложнит программы. Классицизм отработает до совершенства благородную сдержанность образов, акцентирует тему прощания, светлой скорби по ушедшему в мир иной.

"Философичность" европейских надгробий нового времени тоже была заложена в эпоху Возрождения. Достаточно вспомнить гробницы герцогов Медичи работы Микеланджело — удивительное воплощение раздумий мастера о жизни и смерти, быстротечности времени, трагическом дуализме плоти и духа, который стремится покинуть свою телесную оболочку, и это освобождение несет с собой смерть.

Надгробие было и будет одним из самых распространенных жанров монументальной скульптуры, но все-таки ее типичные особенности лучше всего демонстрируют памятники и монументы. В самом названии "памятник" заложены представление о мемориальности и задача сохранения в "вечном" материале — камне, металле — напоминания об исторической личности, выдающемся событии. Человека давно уже нет в живых, событие прошло и даже последствия его сгладились, но памятник существует не как прошлое, он всегда сегодняшнее. Памятник постоянно живет в настоящем, текущем моменте времени для многих поколений, каждому из них говоря что-то свое.

Между памятником и монументом трудно провести устойчивую границу, но отличия все же есть. Памятник в зависимости от замысла может обретать более камерные формы, монумент всегда величествен. Первый чаще всего рассчитан на узнавание, портретен или снабжен историческими "намеками", реалиями конкретной эпохи (костюм, атрибуты), второй — не нуждается в этом и за конкретностью детали, если она и появляется, скрывает нечто общее, вневременное. В монументе заложена инерция вечности. Он призван утвердить в пластическом образе обобщенную сущность



Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи.
1520—1534. *Мрамор*

конкретного, отвлеченную от личности или события идею. Памятник нередко прибегает к аллегории, монумент тяготеет к символу.

Главным, определяющим признаком монумента служит особое художественное решение, а не грандиозные размеры скульптуры. Например, "Разрушенный город" Осипа Цадкина — это не просто памятник жертвам бомбардировки Роттердама в мае 1940 г., а символ пострадавшего города, монументальный знак боли и разрушения.

Можно назвать два характерных монумента-символа: подаренную французами статую Свободы, стоящую на островке у входа в Нью-Йоркский порт, и колоссальную скульптурную группу "Рабочий и колхозница" Веры Мухиной, созданную в 1937 г. для международной выставки в Париже.

Различие между памятником и монументом выражено также и нюансами их жизни в городской среде. Оба соизмеряют свой масштаб с архитектурой, однако памятник чаще всего "привязан" к стоящим рядом зданиям, в качестве фона использует их фасады как жемчужина — перламутр раковины. Монумент всегда рассчитан на градообразующую роль, занимает ключевые позиции внутри исторической застройки. Он действительно способен доминировать в городской среде, как говорят скульпторы, "держать" пространство. По сравнению с памятником монумент многое выигрывает на расстоянии, в перспективах улиц и расширяющемся пространстве больших площадей.

Для монумента важно сохранить определенную дистанцию между собой и зрителем, не подпустить к себе. Чем ближе мы подходим, тем заметнее он поднимается над землей, уходит вверх из городской толчеи в идеальную среду неба, которое становится

Эта гробница — лишь часть архитектурно-скульптурного ансамбля капеллы семейства Медичи, но даже по ней можно судить об общем замысле. В гробнице слились воедино традиции христианских надгробий, идеи эпохи Возрождения и собственные размышления мастера.

Лоренцо смотрит на ту стену капеллы, где находится статуя Мадонны. Обращаясь к ней, герцог ищет утешения и заступничества на грядущем Страшном суде. Эта тема типична для христианства. Фигура Лоренцо Медичи лишена портретного сходства, но очень тонко передано состояние раздумья, погруженности в себя. Согласно ренессансным представлениям, существуют два типа человеческой жизни — активный и созерцательный. К одному принадлежат военные, политики, люди решительных действий и поступков; к другому склонны философы, поэты, ученые. Лоренцо, несомненно, персонифицирует жизнь созерцательную.

Скульптуры "Утро" и "Вечер" символизируют прерванное, остановившееся время. Круговорот дней уже ничего не значит для умершего, он победил их вечную повторяемость. Однако и время торжествует над герцогом, точно отмерив краткие годы его жизни. "Утро" обозначает их начало, пробуждение, "Вечер" — медленное угасание и закат.

И.Мартос. Надгробие М.П.Собакиной. 1782. *Мрамор*

Для надгробий русского классицизма характерно заимствованное из античности философское, сдержанное отношение к уходу человека из жизни, отсутствие страха перед смертью. В надгробной пластике царит дух самообладания, прославления достоинств и добродетелей умершего, "благородной скорби". В конце XVIII — начале XIX вв. сложился возвышенный и понятный для современников художественный язык надгробий, основанный на широком использовании аллегорий. Произведение И.Мартоса создано в полном соответствии с его правилами.

Изображение плакальщицы в аллегорической форме передает печаль утраты; эту тему продолжает фигура крылатого юноши, Гения умершей. Он гасит факел, свет которого уже не нужен покойной: прервалась жизнь и погашен огонь.

Обычно аллегории несколько назидательны, рассчитаны на рациональное восприятие, несложное разгадывание смысла. Достоинства надгробия М.П.Собакиной заключаются в деликатной ненавязчивости аллегорических фигур, кристальной ясности композиции, изящной простоте и гармоничности художественного решения.

Н.Андреев. Памятник Н.В.Гоголю. 1904—1908.
Бронза, гранит

Памятник Н.В.Гоголю — своеобразный "духовный портрет" писателя в последние годы жизни. Это Гоголь времени работы над вторым томом "Мертвых душ", психического надлома и трагического конфликта с самим собой.

Сгорбленная фигура с низко опущенной головой, безвольный жест руки, скорбная задумчивость лица передают и подчеркивают внутреннее состояние писателя.

Точность характеристики образа достигается средствами монументального искусства: позой, жестким контуром скульптуры, изломанными складками скрывающей тело шинели-крылатки.

Для усиления драматизма внутреннего состояния писателя скульптор использует прием контраста. Линии складок противоположно направлены или сталкиваются друг с другом, диспадающий ритм драпировок и их заглаженная фактура контрастируют с грубо обработанной поверхностью сложенного из гранитных глыб кресла, на котором сидит писатель. Все художественные средства концентрированно направлены Андреевым на передачу трагичности образа.

для него фоном. Достигается этот эффект главным образом за счет постамента.

Постамент не просто возносит скульптуру выше, дальше от зрителя, он переносит ее в иную по своему смыслу реальность — сакральную или героически-возвышенную, всегда вневременную. В истории скульптуры порой сама форма постамента превращается в легко опознаваемый признак выделения из обыденной реальности, становится своеобразной печатью величия. Так, статуя на колонне, начиная с античности всегда была связана с идеей прославления, торжества, триумфа. Можно выстроить во времени почти непрерывный ряд такого рода памятников — от монумента Траяна в Риме до "Александрийского столпа" на Дворцовой площади Санкт-Петербурга.

Примечательно, что постамент одновременно и выполняет функцию отстранения пластического образа от обыденной реальности, и связывает его с городской средой. Архитектурная форма постамента, его масса являются частью городской застройки.

В русском языке обычно как синонимы бытуют два слова — немецкое "постамент" и французское "пьедестал". Разница между ними едва заметна и не всеми осознается, хотя нюансы заложены в буквальном значении терминов. "Постамент" можно перевести как "подставка", "опора"; "пьедестал" же означает "подножие", "опора под ногами". Но важнее не происхождение и точный перевод этих слов, а их одновременное существование в русском языке. Как правило, полные синонимы долго не живут, один из них постепенно исчезает, отмирает. В данном случае сохранились оба слова, так как постамент чаще ассоциируется с монументом, а термин "пьедестал" по смыслу больше подходит для памятника.

В памятнике дистанция между героем и зрителем, буквальная и мысленно устанавливаемая, не столь явно выражена, как в монументе. Она, конечно же, существует и отделяет историческую личность от рядового зрителя, но может быть сокращена или даже совсем уничтожена, как у Родена в памятнике "Граждане города Кале".

Пьедестал памятника может иметь свой изобразительный ряд в виде статуй и рельефов, которые дополняют либо разъясняют содержание образа. Здесь только важно сохранить приоритет главного изображения — во второй половине XIX в. появились десятки памятников, где скульптура пьедесталов буквально подавляет своим обилием одинокую фигуру главного героя; эта тенденция нередко дает о себе знать и в наши дни.

Постамент монумента, пьедестал памятника, подставка под станковой скульптурой, цоколь бюста обладают еще одним свойст-

Э.-М.Фальконе. Памятник Петру I. 1766—1778. *Бронза, гранит*

Произведение Фальконе находится где-то на самой границе между памятником и монументом. Изображение императора узнаваемо, портретны черты лица. Но скульптор намеренно отказался от исторической достоверности костюма — одежда и оружие напоминают античные. Эта "цитата" связывает памятник с античной традицией прославления полководцев, подталкивает зрителя к сравнению российского императора с его отдаленными предшественниками времен Древнего Рима.

Образ Петра в нашем сознании всегда ассоциируется с грандиозными реформами и историческими преобразованиями. Очевидно, Фальконе учел это при создании памятника. Петр I представлен как идеальное олицетворение правителя государства, защитника Отечества. Скульптор разъяснял в своих записках, что служащая постаментом монолитная скала из гранита означает "побежденные трудности", а протянутая вперед рука не что иное, как "десница над объезжаемой страной".

Памятник Петру I сближает с монументами и выполняемая им градостроительная задача. Поставленный в центре Сенатской площади, он завершает архитектурный ансамбль, подчиняя себе окружающее пространство.

вом — они обозначают границу между художественным образом и зрителем, между миром искусства и миром действительности, в определенной мере соответствуя по своим функциям раме картины.

И, наконец, несколько слов о мемориальном ансамбле, куда монументальная скульптура входит как одна из составляющих общего замысла. Мемориал — это прежде всего художественно организованное пространство, замкнутое в себе или построенное по принципам свободной планировки без четкой границы с окружающим ландшафтом. Попадая в него, зритель оказывается в зоне усиленного информативного и эмоционального воздействия. Само место размещения мемориала священно.

В мемориальный комплекс часто включается музей, но даже без него мемориал экспозиционен по структуре. Движение зрителя от одной части к другой строго продумано, смена впечатлений организована, в смысловой контекст как подлинный исторический документ вводятся сохранившиеся здания и руины. В каждом отдельном случае скульптурные элементы мемориала имеют разное значение в "экспозиции" ансамбля, становясь главным средством воплощения идеи (например, Саласпилс) или выступая в роли пластического акцента, концентрирующего в себе образное содержание всего комплекса (например, Хатынь). Но скульптура постоянно подчиняется общим законам создания особого, "мемориального" пространства.

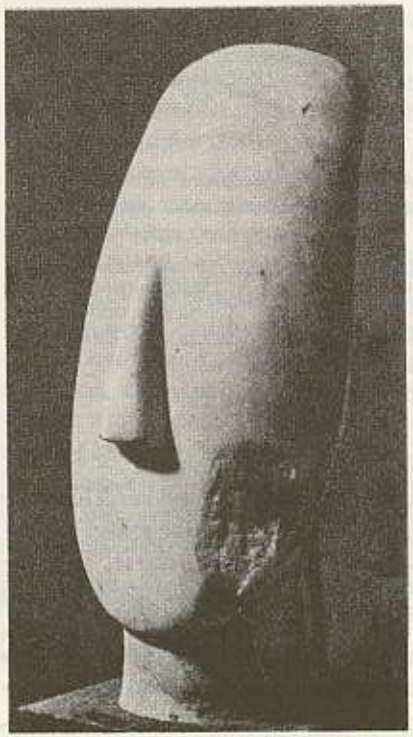
Как мы видим, для монументальной скульптуры соотношение со средой, архитектурной или природной, необычайно важно. Но это лишь конкретное проявление единой художественной проблемы искусства скульптуры, проблемы взаимодействия пластического объема с окружающим пространством. Ей и посвящена следующая глава.

Скульптура в пространстве и пространство скульптуры

Древние идолы и архаические статуи: утверждение объема в пространственной среде. — Античное равновесие пластики и пространства. — Из пространства реального в пространство архитектурное: средневековая скульптура. — Возрождение античных принципов. — Барочная экспансия скульптуры в пространство. — Разрушение границ объема (Роден и импрессионисты). — Скульптура XX века: подчинение пространству или сохранение пластических ценностей? — Кинетическая скульптура. — Объем и пространство в рельефе

Для рисунка нужен лист бумаги, для живописи — холст, доска или стена; скульптура нуждается в пространстве. Подобно человеку, она живет в воздушной среде. Любое произведение скульптуры, пусть даже находящееся посреди пустой комнаты, определенным образом взаимодействует с пространством. Пластический объем заполняет собой часть этого пространства, вытесняет воздух, и хотя реальное, физическое давление на скульптуру ничтожно, в художественном смысле оно немаловажно. Ведь воздушная среда — тоже материя, проникающая в углубления пластической формы и, наоборот, отталкиваемая от скульптуры ее выступами. Конечно, не следует понимать это буквально, реальное пространство довольно аморфно, но объем словно заставляет его активизироваться, подчеркивать особенности скульптуры.

"Игра" объема и пространства могла бы показаться чистой выдумкой, примером из области физики, а не искусства, если бы не существовала строгая закономерность: каждая новая эпоха в истории искусства почему-то изобретает собственные правила этой игры, свои законы для простого, на первый взгляд, соотношения "скульптурный объем — пространство". Они, как зеркало, отражают смену стилей и направлений. Раскрыть логику изменения этих правил и законов, значит многое понять в искусстве скульптуры.



Идол с острова Аморгоса. Конец III тыс. до н.э. *Мрамор*

Идол с Аморгоса своими мягкими очертаниями, очень плавным уменьшением массы к краям скульптуры напоминает обточенную волнами морскую гальку. Да он и создавался похожим способом — не высеканием из глыбы, а долгой шлифовкой камня. Пространство словно приложило к нему максимум усилий, поглотило все выступающие части и стерло детали. Осталась лишь основа, твердая сердцевина изображения, против которой среда оказалась бессильной.

Мастера XX в. достигали такого впечатления аналитическим путем очищения формы от несущественного, у древнего скульптора это получилось естественно и органично. Именно так он представлял себе единственную возможность существования скульптуры в окружающем пространстве. В итоге пластическая форма побеждает агрессивную среду, но это дается ей нелегко — она теряет большую часть первоначального блока камня, из которого сделана. Ощущение "бесполезной" утраты материала точно передает особенности соотношения объема и пространства, характерные для многих древних статуй.

Но прежде необходимо отметить, что взаимосвязь объема и пространства по-разному осуществляется в свободностоящей скульптуре и в рельефе, так как в первом случае она реальна, во втором — по большей части иллюзорна. Под свободностоящей подразумевается скульптура, не имеющая прямого отношения к архитектурным сооружениям. Ее можно обойти вокруг или возможность такого обхода как бы потенциально существует (например, в установленных недалеко от стены статуях, которые порой даже не обрабатываются со спины, но производят впечатление полного объема). Свободностоящая скульптура может быть рассчитана на "фасадное" восприятие с одной или нескольких точек, лишь одна ее разновидность — так называемая круглая скульптура — изначально предусматривает движение зрителя вокруг, предугадывает непрерывно меняющиеся точки зрения на пластический объем и с учетом этого конструирует его. Круглая скульптура в искусстве пластики — явление более редкое, чем скульптура свободностоящая, поэтому на примере последней проще проследить историческую "цепочку" вариантов связи между объемом и пространством.

Скульптура начинает осваивать пространство с момента возникновения. Первые попытки очень робкие, окружающая среда кажется ей непонятной, чуждой, враждебной. Скульптура словно противостоит пространству, с трудом утверждается в нем — отсюда избыточный запас прочности, замкнутость, незыблемость границы между объемом и средой. Древние идолы, египетские статуи, скульптуры архаической Греции обособливают от окружения и сохраняют неприкосновенным собственное пространство материала ("внутреннее пространство скульптуры", по определению немецкого историка искусства А.Э.Бринкмана). Самые ранние изображения мало чем отличаются от вертикально врытых в землю длинных глыб-менгиров времен энеолита. Сохраняя их форму, скульптура как бы остается под защитой "священного камня".

Объем древних статуй геометризован и нерасчленен, его развитие в пространстве ограничено, выступающих частей предельно мало. Скульптурный объем состоит в столь близком родстве с тем каменным блоком, из которого он вытесан, что иной раз кажется, будто он приберегает на случай конфликта с пространством возможность обратного превращения в глыбу природного материала.

Обычно в скульптуре освоение пространства внешне мотивируется движением, позой, жестом. Древние статуи поразительно статичны, бесчувственно застылы. Недаром само слово "истукан" (то есть языческий божок, идол) стало нарицательным. Но в этой неподвижности заложена сила их выразительности, идея самоутверждения, упрямого противостояния миру. Когда египетские скульпто-

Статуя фараона Хефрена. I пол. III тыс. до н.э. *Диорит*

Кубический каменный блок, из которого была высечена статуя Хефрена, напоминает о себе, даже перестав существовать в действительности. Скульптура незримо сохраняет его грани, отгораживается ими от окружающего пространства и успешно противостоит ему. Египетские мастера не обтесывали камень, обходя его по кругу, а работали попеременно над четырьмя сторонами. Соединения этих "фасадов" скульптуры легко различимы, стыки жестко намечены и не замаскированы. Плавного перехода между плоскостями и значительного скругления углов практически нет. Еще один распространенный прием — сохранение сплошной плоскости с задней стороны, а также в нижней части скульптуры. Отсюда возникает впечатление цельности, тяжеловесности, подчеркнутой устойчивости древнеегипетских статуй.

Это стремление сохранить изначальную форму каменного блока, в сущности, диаметрально противоположно отношению к ней создателя идола с острова Аморгос. Но разные результаты тем не менее обусловлены единой причиной — типичным для того времени пониманием пространства как чего-то чужеродного скульптуре, активно противодействующего ей.

ры и мастера греческой архаики начали передавать движение фигур, то они скорее обозначали его "формулу", чем демонстрировали реально. Шагающие статуи египетских фараонов и жрецов, греческих юношей-атлетов довольно условно намечают движение и только в одном направлении — строго вперед. Это только попытка войти в пространство, нарушить границу камня, намек и мнимое движение, когда абсолютно ясно, что неподвижность будет сохранена.

Проще всего объяснить это неумением древних мастеров, и нередко можно встретить утверждение, что они, дескать, еще не овладели приемами передачи движения человеческого тела. Но тогда почему античные скульпторы классического периода удивительно быстро и легко разработали такие приемы? Вероятно, дело не только в "неумении", но и в отсутствии необходимости изображать движение, так как древние статуи не нуждались в нем по своей природе.

Когда изменилось представление об окружающем мире и месте человека в нем, косвенно это отразилось и на искусстве скульптуры — пространство перестает казаться чужеродной средой, статуя располагается в нем легко и удобно, как рука в плотно облегающей мягкой перчатке. Античное понимание пространства лишено абстрактности, что хорошо заметно, например, в литературных сочинениях. Там место действия значит больше, чем пространство, которое не воспринимается в своей бесконечности и "развертывается" только одновременно с перемещением героев. Все подчинено человеческим масштабам, отсюда равновесие между человеком и окружающим миром и, как следствие его, гармония между объемом и пространством в скульптуре. Среда без сопротивления уступила мягкому давлению пластической формы, скульптура освободилась от сковывающего воспоминания о блоке камня, обрела свободу движения и жеста.

В средневековом искусстве господствовало уже иное понимание пространства: ирреального, умозрительного, выходящего за пределы видимого мира. Скульптурный объем, всегда предметный и материальный, трудно сопрягался с ним. Пластика средневековья покидает естественное окружение ради другого — архитектурного, по представлениям того времени, более ценного и наполненного высшим смыслом. Свободностоящая скульптура была крайне непопулярна, она воспринималась как нечто чуждое христианству, напоминающее об изображениях языческих богов. Статуя-столб в романском искусстве или более свободная от конструкции и стены скульптура зрелой готики (западный портал собора в Реймсе, "королевский портал" в Шартре) не имеют пространственной автономии.

Мирон. Дискобол. Середина V в. до н.э.
Римская копия. Мрамор

Хорошо разработанные и разнообразно моделированные объемы античной статуи помогают ей свободно и комфортно разместиться в пространстве. Немало способствует этому и движение, передача которого в скульптуре впервые была полноценно освоена именно мастерами классического периода античной эпохи.

Мирон изображает в скульптуре не бурное, стремительное движение, но краткое мгновение между замахом и мощным броском.

Статуя рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения, спереди. Здесь движение сконцентрировано во всех его составляющих, полностью продемонстрировано скульптором. При взгляде сбоку поза атлета кажется несколько странной, а движение угадывается с трудом. Несмотря на это, "Дискобол" производит весьма убедительное впечатление на зрителя.

Еще римский оратор Квинтилиан отметил достоинства статуи и несущественность для художественного произведения буквального воспроизведения движения: "Где еще можно найти такое же искаженное и сложное движение, как у Дискобола? А между тем, если бы кто-нибудь стал упрекать произведение Мирона за отклонение от правильной нормы, разве не извратил бы он этим самым искусство, в котором ценно именно новое и трудное изображение?"

Микеланджело. Скорчившийся мальчик.
Около 1524. *Мрамор*

Микеланджело утверждал, что хорошую статую можно скатить с горы и она не получит при этом никаких повреждений. Несомненно, он имел в виду "компактность" композиции скульптуры, идеально вписывающейся в первоначальный объем каменной глыбы. "Скорчившийся мальчик" может служить иллюстрацией к его словам. По отношению к окружающему пространству статуя кажется нейтральной, все ритмы центростремительны и уходят внутрь камня. Неудобная поза и напряжение мышц лишь предсказывают возможность движения. Фигура мальчика словно концентрирует в себе силу, скрытую в глубине и в любой момент готовую выплеснуться наружу.

Объемно-пространственное решение скульптур Микеланджело уникально. Они не ищут свободного развития в пространстве, но и не испытывают никакой робости перед ним. Напротив, покоряют его избытком своей мощи. Приближаясь к статуям Микеланджело, мы попадаем в какое-то сильнейшее энергетическое поле. Среда обитания образов для скульптора вторична, главное внимание уделено пластике, материи камня.

Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна. 1622—1624. *Мрамор*

Скульптурная группа "Аполлон и Дафна" создает типичную для барочной скульптуры экспансию в пространство. Стремительное, будто выходящее за границы скульптуры движение, многочисленные пустоты между фигурами, активное вынесение пластических форм в пространство, сквозная ажурная резьба мрамора в верхней части скульптуры — вот далеко не полный перечень приемов, которыми пользуется Бернини. Окружающее пространство не способно противостоять бурному натиску, остановить или даже притормозить бег Аполлона и Дафны.

Движения фигур сюжетно мотивированы, в них нет нарочитости и того внешнего пафоса, которым часто грешит искусство барокко. История любви Аполлона к нимфе Дафне была рассказана римским поэтом Овидием. В порыве страсти Аполлон преследует Дафну, давшую обет сохранить целомудрие подобно богине охоты Артемиде, властительнице нимф и животных. Олимпийские боги сжалились над Дафной и превратили ее в лавровое дерево на глазах Аполлона. Из этой истории Бернини выбрал момент чудесной метаморфозы — тело настигнутой нимфы обрастает древесной корой, руки и волосы превращаются в лавровые ветви.

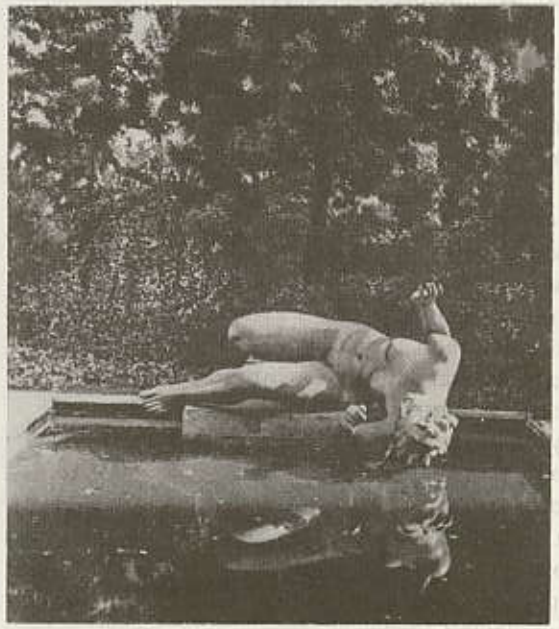
Пройдет не одно столетие, прежде чем Возрождение примирит даже религиозных ортодоксов с мыслью о полноценном существовании свободностоящей скульптуры, восстановит хотя бы отчасти то равноправное отношение между объемом и пространством, которым отличалась античность. С развитием ренессансной скульптуры, главным образом в творчестве Микеланджело, даст о себе знать интересная особенность, существенно важная в дальнейшем, — нарастание пластической мощи и внутренней энергии скульптурного объема. У Микеланджело эта энергия замкнута в статуе, всегда возвращается в камень, не находит разрешения вовне. Объем намного сильнее пространства вокруг него, сконцентрирован, сжат подобно пружине. Когда в искусстве барокко эта "пружина" распрямится, будет утрачена неповторимая выразительность микеланджеловских статуй, но накопленная сила позволит скульптуре подчинить себе пространство.

Статуя барокко по отношению к окружающей среде агрессивна, захватывает ее стремительным движением, контрастной проработкой объема с обилием глубоких впадин и подчеркнутых выпуклостей. Она превращает нейтральную среду в художественно значимую, в "жизненное" пространство скульптуры, которое в барочном искусстве выражено предельно ясно. Лучшим примером могут служить произведения Лоренцо Бернини.

Классицизм, пользуясь опытом античности и Возрождения, остановит эту экспансию объема и вернет утраченное равновесие сил. С присущим ему рационализмом он воздвигнет прочные рубежи между "собственным" и "несобственным" пространством скульптуры тщательно заполированной поверхностью пластических форм, идеальной организованностью самодостаточных образов, не проявляющих интереса к окружающей среде.

В искусстве скульптуры до конца XIX столетия проблема "объем — пространство" была интуитивно осознаваемой, но затем она стала предметом размышлений и продуманных художественных решений. В связи с жанром натюрморта уже говорилось о свойственном нашему веку осознании единства материального мира. Конечно же, оно повлекло за собой и новое понимание пространства как материальной, динамической силы. Пространство перестало быть только окружением скульптуры (враждебным, нейтральным или покоренным), оно заявило о себе как о равноправном с пластикой объема средстве художественного воплощения образа, превратившись в его новый и, по определению скульптора Наума Габо, "абсолютно скульптурный элемент".

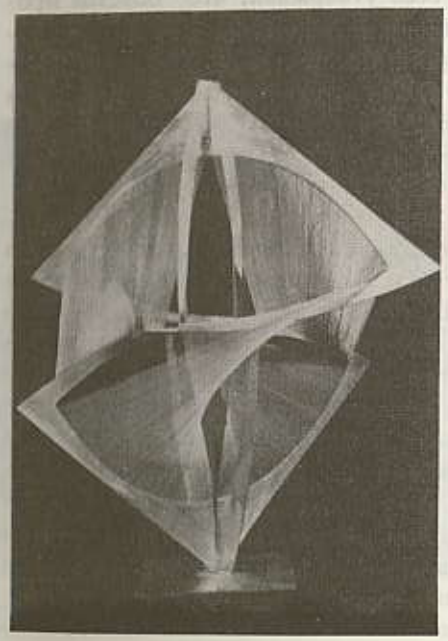
Первым шагом в этом направлении было творчество Огюста Родена. Кардинально реформируя академическую систему скульп-



А.Майоль. Река. 1938—1943. *Олово*

Творчество Майоля — оазис спокойной и ясной гармонии в искусстве нашего столетия, склонного к крайностям. У этого мастера было собственное представление о скульптурном произведении, и если искать его истоки, то несомненно и в первую очередь можно назвать классическую античность. Майоль любил и понимал ее, однако не был подражателем или поздним последователем мастеров древности. Наоборот, он утверждал: "Надо всегда искать. И быть современным... Надо создавать произведения своего времени".

Работы Майоля внутренне созвучны античным статуям, напоминают о них своей кажущейся простотой, естественностью. Превыше всего скульптор ценил крепкую пластическую форму и то, что он называл "архитектурой устойчивости и покоя". Майоль отстаивал классическую самодостаточность скульптурных объемов, свободно и независимо располагающихся в пространстве. Как некогда в античности, окружающая среда мягко и ласково принимает в свои объятия статуи французского мастера. "Когда форма окружена воздухом, видишь форму истинную", — говорил Майоль.



Н.Габо. Вариации. 1974—1975.
Металл

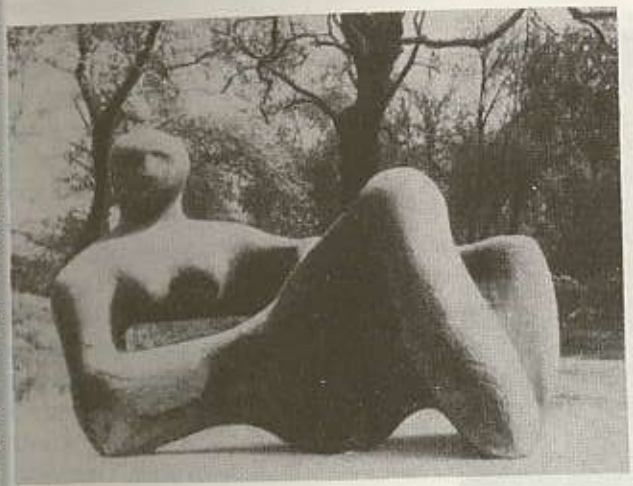
Габо с 1917 по 1922 год работал в Москве, был близок конструктивистам, выдвинувшим задачу преобразования предметной среды. В 1920 г. вместе с братом опубликовал "Реалистический манифест", где, в частности, утверждалось: "Пространство и время — единственные формы, в которых строится жизнь и, стало быть, должно строиться искусство".

На протяжении десятилетий Н.Габо был предан принципам конструктивизма, идее создания новой реальности. Композиции Габо неизобразительны; как говорил сам скульптор, они "абсолютны" в своей независимости от многообразия конкретных проявлений жизни. Идеи своего раннего манифеста Габо разделял и в дальнейшем, создав очень своеобразную концепцию скульптуры. "Я строю ее образ из ничего, — писал мастер. — Образ рождается изнутри и пространство также является важной его частью... Произведение не говорит о чем-то; оно существует само по себе... Я говорю о своем произведении, что его могла бы создать природа, но не создала. Однако природа делает это через меня"

туры, он ввел более свободное расположение, "текучесть" масс в пространстве, новую трактовку поверхности объема, основанную на несглаженной лепке формы и световоздушных эффектах фактуры. Последнее особенно важно, так как этим разрушалась четкая граница между объемом и пространством, создавалась иллюзия его проникновения внутрь скульптурной формы. Импрессионисты, например Медардо Россо, доведут этот эффект до степени утраты пластических ценностей скульптуры. Россо утверждал, что "объемы пропитаны атмосферным светом и не существуют как объемы или массы". Размывая контуры и фактуру объема, этот скульптор буквально растворяет его в окружающей воздушной среде, делает открытым и податливым. Для него важно впечатление от формы, а не ее предметность. Сами названия работ Россо достаточно красноречивы и для скульптуры необычны: "Впечатление от омнибуса", "Падающая тень", "Вечер на бульваре", "Женщина под вуалью".

Импрессионистический подход к скульптурному объему был лишь эпизодом в истории пластики, но он показал возможности взаимного проникновения пространства и объема. А этого можно было достичь не только разрушением границ объема при помощи особой трактовки его поверхности, но и замещением части скульптурной формы "материалом" пространства. Архипенко писал: "...традиционно считают, что скульптура начинается тогда, когда материал соприкасается с пространством, т.е. пространство понимается как нечто вроде рамы вокруг массы... Я полагаю, что скульптура начинается тогда, когда пространство окружается материалом". Он был одним из первых скульпторов, прорезавших сквозные отверстия в пластической форме, пропустивших пространство сквозь объем.

В скульптуре XX в. пространство необычайно активизируется. Если в эпоху барокко объем вторгался в пространственную среду, то теперь происходит обратное. Скульптурные формы испытывают "давление" пространства и под действием его сжимаются, дематериализуются (например, в работах Джакометти), либо впускают пространство в себя, уступают ему часть объема и за это заставляют играть роль скульптурного материала (произведения Александра Архипенко, Умберто Боччони, Жака Липшица, Генри Мура). Смешение объема с пространством не обязательно означает девальвацию пластики. Как показывают скульптуры того же Мура, оно способно даже подчеркнуть массу, удачно "обыграть" эффект ее сжатия и уплотнения. Любимый прием этого мастера — сквозные отверстия в объеме, и вот что он говорит о них: "Елок камня может иметь сквозное отверстие и ничего не терять при этом, если размер, форма и направление отверстия продуманы... Отверстие связывает одну сторону с другой, сразу же делая форму более трехмерной".



Г.Мур. Лежащая фигура. 1950-е. *Камень*

Осознание пространства как существенного элемента скульптурной формы присуще творчеству Генри Мура. В его произведениях пространство обтекает объемы, просачивается в пустоты или свободно проходит через сквозные полости статуй. Однако это не влечет за собой пренебрежения чисто пластическими ценностями скульптуры. Сохранен и даже усилен эффект соответствующей материалу весомости. Муру удается на свой лад примирить пространство и объем, уравновесить активность среды упругим сопротивлением мягко перетекающих форм.

Художественный язык скульптуры Г.Мура основан на пластической деформации, условной и нежесткой стереометрии. Его работы отдаленно напоминают древние статуи своей монолитной нерасчлененностью, выбором и характером обработки материала. Но их "примитивизм" обманчив — это тонкий прием монументализации образа, способ очищения от сиюминутного и случайного.

Скульптуры Г.Мура находятся на грани изобразительного и пластической абстракции, всегда сохраняя хрупкое равновесие узнаваемого и предельно отвлеченного от реальности. Деформация формы подчинена этому, лишена произвольной небрежности. Она является результатом не столько игры фантазии, сколько продуманного отбора, не внезапного откровения, а долгого и кропотливого труда.

К.Бранкузи. Поцелуй. 1908.
Известняк

Созданная во времена самых смелых экспериментов с пространством, скульптура "Поцелуй" удивляет своим архаизмом. Это произведение Бранкузи отличают бережное сохранение блока камня, подчеркнутая простота фактуры и приемы изображения, вызывающие воспоминания о древнейших статуях.

Г.Мур однажды сказал, что скульптура начиная с готики покрывалась мхом и зарастала сорняками, которые скрыли под собой форму, а миссия Бранкузи состояла в том, чтобы удалить их и заставить нас еще раз осознать красоту объема. Скульптурное, материальное начало предельно ясно передано в "Поцелуе". Только камень и его пластические возможности интересуют скульптора, пространство игнорируется.

Обобщенное, кажущееся схематичным изображение лишено натуралистичности. Содержание его сведено к одной, но вечной идее прославления любви. Скульптор заставляет грубый известняк максимально показать свои возможности. Тесно прижавшиеся друг к другу фигуры сливаются в блоке камня и никакая сила не способна разорвать их объятия.

Далеко не все скульпторы XX в. приветствовали эксперименты Родена в скульптуре. Архипенко, например, довольно резко оценил работы Родена, назвав их "жеваным хлебом на пьедестале". Более существенным и в то же время деликатным возражением одноименному произведению французского мастера была знаменитая скульптура "Поцелуй" Константина Бранкузи.

Бранкузи был не одинок в этом желании сохранить целостный объем, массу материала в качестве основного средства художественного языка скульптуры. Еще до него начал работать один из крупнейших мастеров нашего столетия Аристид Майоль, всегда верный чисто пластическому пониманию данного искусства. По-своему этой цели служили "суперплотные", стереометризованные формы произведений Ханса Арпа, экспрессивные творения Эрнста Барлаха, чем-то близкие средневековой скульптуре романского стиля. Излишним претензиям пространства эти скульпторы противопоставили новую, а порой и вновь возрожденную к жизни древнюю выразительность скульптуры — выразительность крепкого, нерасчлененного и пластически насыщенного объема.

Картина развития скульптуры XX в. будет неполной, если оставить без внимания еще один вариант взаимоотношений объема и пространства, заключающийся в возможности реального движения самого произведения скульптуры или его отдельных частей. Своеобразным прологом к возникновению движущейся кинетической скульптуры были работы футуристов, пытавшихся отразить четвертое измерение — время. В 1912—1913 гг. Боччони выполнил две работы: "Развитие бутылки в пространстве" и "Уникальные формы непрерывности в пространстве", одни названия которых говорят о желании передать временные метаморфозы предмета путем "монтажа" разных его состояний.

Конечно, они не были произведениями кинетического искусства, но прямо указывали на сформировавшуюся тенденцию отразить в скульптуре течение времени, причем не с помощью условных намеков (как это было ранее), а наглядно и зримо.

Настоящее кинетическое искусство зародилось в 20-е годы. Опыты Владимира Татлина и московских конструктивистов соответствовали их убеждению, что "статические ритмы не существуют", искусство должно основываться на пространстве и времени, а кинетические и динамические элементы призваны показать реальную природу времени. В эти же годы Наум Габо сделал скульптурную композицию, главной частью которой была вибрирующая пружина, и увлекся легкими целлулоидными конструкциями, вращавшимися от дуновения воздуха, а Ласло Мохой-Надь соединил скульптуру с динамомашиной. Кстати, он опубликовал манифест в жур-

Рождение Афродиты. Около 460 до н.э.
Мрамор

Рельеф с мифологической сценой рождения богини любви Афродиты из окропленной кровью Урана морской пены блестяще демонстрирует умение древнегреческих мастеров передавать пространство и объем в низком рельефе. Основными художественными средствами являются чередование и игра планов, а также заходящие друг за друга формы. Заброшенные за спину волосы Афродиты уже подчеркивают объем, а в некоторых участках рельефа можно обнаружить до восьми разновысоких планов. С их помощью изображается трехмерность фигур, в действительности почти не существующая.

Тончайшая нюансировка в моделировании формы дает плавный переход от реального объема к плоскостным элементам рельефа и рисунку резцом п камню. Пространства здесь ровно столько, сколько необходимо персонажам, греческие скульпторы не изображали пространственную среду саму по себе вне тесной связи с человеческим телом. Можно сказать, что они передавали пространство посредством заполняющих ег фигур.

В этом рельефе почти нет реальных примет и признаков среды, разве что прибрежная галька под ногами Харит, спутниц Афродиты. Такая "конкретизация" пространства выглядит несколько наивной, но воспринимается нами как очаровательная и убедительная деталь — ведь на этой бесплодной почве, согласно легенде, от прикосновения ног богини прорастут цветы.

нале "Штурм", где призывал к активизации пространства посредством замены статического принципа скульптуры динамическим. Правда, ближайшую задачу он сформулировал довольно скромно — дать "автоматическую проекцию изменений светотеневых и световых эффектов.., следующих один за другим в медленном ритме".

Кинетическая скульптура не требует обхода, она сама демонстрирует себя, и на движении основано ее воздействие. Такими идеями руководствовался в 30-е годы американец Александер Колдер, творец кинетических конструкций из латуни и проволоки, а также ныне широко распространенного термина "мобили". Кинетическая скульптура продолжает развиваться и в наши дни, оснащаясь технически, расширяя свои границы от забавных движущихся механизмов, собранных из металлолома и призванных отразить дух современной цивилизации, до чисто оптических эффектов лазерного луча или вращающегося с большой скоростью плоского предмета, вычерчивающего в пространстве несуществующий объем.

Как уже было сказано, совсем иначе, чем в свободностоящей скульптуре, выглядят объем и пространство в рельефе. В отличие от статуи рельеф нельзя рассмотреть с разных сторон — это только лицевая часть блока, все остальные части которого для изображения не используются. Традиционно рельеф связан со стеной, что особенно хорошо заметно в египетском углубленном ("врезанном") рельефе. В нем фон расположен выше изображения и является ничем иным, как плоскостью стены, передней плоскостью блока, на котором глубоко прочерчен рисунок и сделано изображение.

Термин "рельеф" в буквальном переводе означает "приподнятый", "выпуклый". Если изображение выступает из фона больше чем на половину своего объема, то это горельеф (иначе говоря, высокий рельеф). Фигуры в нем могут напоминать статуи, вплотную придвинутые к стене. Пространство с трех сторон обнимает скульптурную форму, свободно проникает до самого фона или "втискивается" в узкие промежутки между фигурами. Оно подчеркивает, усиливает пластику объема.

В низком рельефе (барельефе) все сложнее. Реальный объем здесь мало выявлен, заключен в неглубокой зоне между фоном и параллельной ему передней плоскостью. В египетском рельефе эта передняя плоскость действительно существует, к ней можно притронуться рукой. В барельефе она разрушается при обработке блока и удалении лишнего материала, только малая часть ее иногда сохраняется внизу в виде узкой полоски — плинта. Однако переднюю плоскость легко восстановить умозрительно: представим себе кусок стекла размером с рельеф, который придвинут к нему вплотную, — он обозначит когда-то существовавшую лицевую грань каменного

блока. При правильном построении одновременно несколько самых высоких точек рельефа должны соприкоснуться со стеклом; они принадлежат передней плоскости и отмечают ее местонахождение в пространстве. Любопытно, что это правило соблюдается не только в том случае, когда рельеф высекается из камня, но и когда он лепится из глины, т.е. объем наращивается из глубины, от фона.

Передняя плоскость барельефа является воображаемой, но четкой границей между реальным пространством среды и собственным пространством скульптуры. Все, что находится за ней, уже не столько трехмерно, сколько иллюзорно. Скульптурный объем не вдавливается в фон (мы видим две трети его поверхности) и не расплющивается между двумя плоскостями, но полноценно передается при помощи ряда приемов. Он разбивается на несколько пространственных планов, переходы между которыми замаскированы или показаны в сильном ракурсном сокращении. Чередование этих планов, тонкая моделировка поверхности, захождение одной формы за другую, рисунок очертаний, уводящий линии в глубину, создают впечатление окруженного пространством объема. Действительная глубина барельефа может измеряться всего несколькими сантиметрами, но и в этом случае он продолжит пользоваться скульптурными, а не живописными средствами, только все будет построено на нюансах градации объема и пространства. Ракурсы резче и комбинация планов богаче в той части рельефа, которая расположена ближе к зрителю, у границы с фоном едва заметно наращивается масса. Другой характерный прием скульпторы называют "подрезкой контура". Он состоит в том, что убирается материал рядом с контуром и даже за ним, чтобы зрительно оторвать изображение от фона, создать пятно тени и иллюзию трехмерности.

Конечно, барельеф, и особенно та его разновидность, которую итальянцы именуют скьяччато (дословно — "сплющенный", "сдавленный"), активно прибегает к арсеналу общих с живописью художественных средств. Объем, пространство и плоскость здесь примиряются. Но любой рельеф всегда сохраняет хотя бы минимальную долю трехмерности. Он не может превратиться в расчерченную плоскость, ибо тогда перестанет быть рельефом.

Барельеф получил возможность приблизиться к живописи после изобретения в эпоху Возрождения линейной перспективы с единой точкой схода. Ее законы оказались применимы не только в рисунке, картине, фреске, но и в рельефе. Пустой, нейтральный фон античных рельефов благодаря перспективе сменяется изобразительным. Ренессансное искусство создает рельеф-картину, способную передать сложные архитектурные построения или ландшафт с включенными в них фигурами. Первыми работами такого рода были

Донателло. Пир Ирода. Около 1425—1427.
Бронза

Сюжет рельефа Донателло заимствован из евангельской истории Иоанна Крестителя. Могущественный Ирод Антипа отнял у своего брата жену Иродиаду, чтобы самому вступить с ней в брак. Против попрания обычаев выступил проповедник Иоанн, за что и был брошен в темницу. Однажды на пиру Ирод обещал исполнить любую просьбу своей падчерицы Саломеи в награду за танец. Саломея попросила голову Иоанна Крестителя и правитель Галилеи не смог отказаться от данного им слова — желание Саломеи было исполнено.

Пир происходит во дворце правителя. Суровая и мощная античная архитектура служит не только исторической деталью и фоном. Она активно формирует пространство и окружает собой персонажи, впитывает драматизм происходящего. Действие начинается в глубине построенного по законам линейной перспективы интерьера — там, где за вторым рядом тяжелых арок несут отрубленную голову Иоанна, а завершается на сценической площадке ближнего плана. Эмоциональный ритм повествования пронизывает пространство, постепенно крепнет и достигает высшего драматизма возле фигуры Ирода.

Скульптор умело подчеркивает протяженность залов дворца градацией высоты рельефа. Передние фигуры наиболее объемны, расположенные вдали едва отрываются от фона и частично прорисованы резцом. Перспектива, пространство и расположение фигур не в меньшей степени способствуют пониманию происходящего, чем позы и жесты персонажей.

произведения Донателло и Лоренцо Гиберти. В них само по себе иллюзорное пространство барельефа продолжается в пространстве, изображенном с помощью перспективы. У этих мастеров Возрождения встречается и ставшее популярным позднее сочетание высокого рельефа фигур с выполненным "скьяччато" фоном. Но даже в нем скульпторы пользуются не только линиями, но и микроскопическими перепадами объема. "Живописные" средства расширили изобразительные и повествовательные возможности рельефа, не уничтожив его.

В данной главе скульптурный объем часто выступал как нечто абстрактно-геометрическое, но пластическая форма не сводится к чистому объему. Это еще и очень существенные для искусства скульптуры эффекты и ощущения материала — с его плотностью, цветом, особым характером поверхности. Трудно говорить о скульптуре без упоминания того, из чего и как она сделана. О материале и работе с ним пойдет речь в следующей главе.

От материала — к пластической форме

Роль материала в скульптуре. — Скульптура (ваяние) и пластика (лепка). — Процесс создания произведения: подготовительные рисунки, бозетти и модели, отливка статуи или переведение модели в камень. — "Авторская" работа над произведением. — Основные скульптурные материалы. — Глина и ее возможности. — Гипс и стук. — Бронза и другие металлы. — Новые материалы в скульптуре XX в. — Камень, его природные свойства и способы обработки. — Скульптура из дерева

Материал, форма и содержание в скульптуре неразрывно связаны, зависимы друг от друга. В этой триаде пластическая форма не случайно стоит посредине: с одной стороны, она во многом определяется природными возможностями материала (то, что реально сделать в металле, подчас неосуществимо в дереве или камне), с другой — является единственной возможностью воплощения авторского замысла, чувств, идей и мыслей. Скульптурный образ создается при наличии всех трех компонентов.

Материал остается глыбой камня, слитком металла или деревянной колодой до той поры, когда к нему прикоснется рука мастера и превратит его в произведение искусства. Художественная форма этого произведения физически не может существовать без материала и вместе с тем обретает ценность только благодаря замыслу. Сам замысел может быть передан словами и проиллюстрирован рисунками, но какой в этом смысл, если он не выражен языком скульптуры. Все взаимно обусловлено.

Со стороны рождение произведения выглядит примерно так: возникает идея, создается замысел, согласно ему обрабатывается имеющийся в мастерской материал. Но плох тот скульптор, который сначала до мелочей продумает формы будущего произведения, а потом только начнет подбирать под них материал или просто использует тот, который лежит под рукой. "Скульптор должен мыслить в камне, бронзе, дереве, одним словом в том материале, которому его мысль должна дать форму", — писал Бурдель.

О.Роден. Ева. 1881. *Мрамор*

О.Роден. Ева. 1881. *Бронза*

"Евы" Родена одинаковы, сделаны с одной модели, первоначально предназначавшейся для монументальных бронзовых дверей Музея декоративных искусств в Париже — "Врат ада", созданных скульптором по мотивам "Божественной комедии" Данте. Нередко задуманные для этих врат образы превращались у Родена в самостоятельные произведения. Так случилось и с "Евой", причем с модели не только сделали бронзовую отливку, но и перевели ее в мрамор.

Поза, жесты и моделировка объемов идентичны, однако при этом статуи производят разное впечатление. Мраморная Ева хрупкая, женственная, вся словно в ореоле света. Бронзовая — более приземленная, внутренне напряженная, беспокойная.

В статуе из мрамора мягче контур, деликатнее фактура по-разному обработанных участков камня, тоньше градации пластического решения. Бронзовая скульптура ближе к модели, она дает темный силуэт, в ней жестче линии и контрастнее игра световых бликов на поверхности металла. В этих статуях Родена материал вносит коррективы в образ своими природными свойствами, заложенными в нем возможностями различного воплощения авторского замысла.

Материал изначально вносит свои коррективы, развитие скульптурной идеи немыслимо без учета материала, его конструктивных и фактурных особенностей. Он способен повлиять и на конечный результат, изменить впечатление от задуманного автором образа. Когда Роден повторил фигуру Евы в мраморе и бронзе, то получились две разные скульптуры. В искусстве скульптуры равные объемы, даже при сходной обработке поверхности, могут восприниматься по-разному. Например, масса камня выглядит прочнее и тяжелее, чем равная по объему масса глины или дерева. Из своего опыта мы знаем реальный вес и свойства различных материалов, подсознательно вносим поправку.

Старые мастера, имевшие за плечами ремесленную традицию, прекрасно умели разбираться в особенностях каждого материала и, воспользуемся здесь возвышенным слогом, чувствовали его душу. Материал для них был подобен живому существу. Если средневековый скульптор случайно портил или разбивал глыбу камня, то вся артель с участием виновного торжественно хоронила ее в землю.

Для нас прежде всего существуют эстетические качества материалов в скульптуре, для прошлых поколений материалы были еще и носителями символических качеств. В глубокой древности камень ассоциировался с почитаемым как божество валуном или обломком скалы, в христианстве он стал символизировать незыблемость этой религии, крепость веры (от слова "камень" происходит имя апостола Петра, любимого ученика Христа). Даже отдельные породы камня могли иметь свое значение. Например, порфир получил от природы "императорский" цвет — со времен Византии мантия монарха называлась "порфира" (т.е. "пурпурная"). Отсюда и особое отношение к порфиру мастеров средневековья. Дерево напоминало о "древе жизни". Золото и золоченая бронза означали вечное, священное, божественное. Слоновая кость была символом душевной твердости. Отдаленные воспоминания об этом живы и сейчас, иначе как объяснить устойчивое желание красить гипсовую скульптуру в приемных и актовых залах золотой краской или стремление создать новую символику материалов, где сталь и алюминий становятся знаком нашего столетия.

Обрабатывая материал, скульптор преображает его, выделяет из природного ряда, дарует ему новый облик. Генри Мур говорил: "...если произведение скульптуры имеет свою собственную энергию и форму, оно будет живым и открытым, выглядящим значительнее камня или дерева, из которого вырезано". Материал дает максимальный эффект, когда используются его природные возможности. Как писал скульптор Иван Ефимов, в произведении "каждый материал должен утверждать себя и раскрывать свою сущность с первого

взгляда". Но дело не в естественной красоте камня или металла, а в тех качествах, которые можно выигрышно использовать в образной структуре произведения при том или ином способе обработки. Мастер волен раскрыть не все природные достоинства материала, а выбрать из них одно, которое наиболее соответствует замыслу. Остальные порой даже выгодно убрать, спрятать.

В работах Микеланджело мрамор кажется необычайно плотным, прочным, сопротивляющимся резцу материалом; у Бернини он мягок и податлив, как воск. А ведь это мрамор из одной каменоломни в Карраре! Оба скульптора настолько тонко чувствуют камень, что заставляют его звучать по-разному. У каждого свои задачи, пластические идеи, требования к мрамору — и материал покоряется им.

Пассивное отношение к материалу приводит к тому, что зрителю он становится интереснее содержания, выступает на первый план, заслоняет собой образ. В искусстве скульптуры нужно не подчинение материалу, а уважение к нему. Первыми это поняли древние греки и потому у них так непревзойденно легко вложенная в произведение мысль находит свою материальную оболочку.

Материал не только дарует скульптурной форме свои качества, но и подсказывает способ ее создания. Сейчас мы как синонимами пользуемся словами "скульптура" и "пластика", но еще в античности они имели разный смысл. Римский писатель и ученый Плиний Старший упоминал как отдельные ремесла скульптуру, пластику, литейное дело.

"Скульптура" (от латинского "скульпо" — вырезаю, высекаю) соответствует понятию "ваяние" и означает работу в твердых материалах, создание произведения "в силу убавления", как говорил Микеланджело. Ренессансный автор трактатов и жизнеописаний, архитектор и живописец Джорджо Вазари писал: "Скульптура есть искусство, которое путем удаления излишнего материала подводит его к форме тела, предначертанной в идее художника". Напротив, "пластика" (от греческого "плассо" — леплю) подразумевает применение мягких материалов — глины, пластилина, воска, гипса. Пластика основывается на лепке, работе "путем прибавления" (определение Микеланджело), наращивания скульптурной массы.

Казалось бы, можно четко разделить скульпторов на тех, кто высекает скульптуру в твердом материале и кто лепит ее. Однако такое деление весьма условно, творческий процесс создания произведения чаще всего совмещает оба способа. У каждого мастера свой метод, но можно выделить основные этапы работы — от рождения замысла до окончательной отделки готовой скульптуры.

Все начинается с рисунка. В Древнем Египте очертания будущей статуи наносили непосредственно на четыре грани каменного блока. Об античных рисунках мы, к сожалению, ничего достоверно не знаем. Зрелое средневековье уже пользовалось рисунком очень широко, он был единственной подготовительной стадией перед изготовлением скульптуры, детально проработанным образцом. В то время предварительные рисунки для произведений пластики выполнялись нередко живописцами, скульпторы только следовали им.

Начиная с эпохи Возрождения рисунок становится первым, но не единственным этапом воплощения замысла. Задачи его усложняются: здесь и беглый набросок композиции, и зарисовки отдельных частей фигуры, характера ее движения, и тщательные этюды-штудии с натуры, и рисунки, окончательно фиксирующие облик будущей статуи. В таком виде рисунок скульпторов просуществовал до наших дней. Он заметно отличается от рисунка живописцев и графиков. Мастеров скульптуры мало занимает передача световоздушной среды и окружения, пейзажа; внимание концентрируется на объеме, точной передаче трехмерности, выделении впадин и выпуклостей. Когда скульптор рисует, он словно ощупывает форму, следит за переходом одной поверхности в другую и одновременно обобщает. Он стремится выявить общую структуру, логику соединения отдельных частей. Особое значение для скульптора в рисунке имеет контур, всегда выделенный четкой, с нажимом проведенной линией. По словам Мухиной, рисунок дает знание объемной формы в сечении, а контур представляет собой как бы лекало поперечного разреза фигуры.

Среди рисунков скульпторов особо выделяются работы Микеланджело. У него проведенные пером линии следуют за объемом, утолщаются или почти исчезают, перекрещиваются там, где нужна тень, и легкой паутинкой ложатся на выступающие части изображенной фигуры. С их помощью мастер не только выявляет особенности формы, но словно моделирует в рисунке процесс работы с камнем. Подобно тому, как располагались на бумаге и пересекались друг с другом штрихи пера, будет двигаться резец Микеланджело, удаляя камень. Параллельные линии его рисунков удивительно напоминают такие же бороздки, оставленные на мраморе специальным инструментом — троянкой.

Закончив рисунок, скульптор может сразу перейти к работе в камне (как это делали средневековые мастера), но при больших размерах произведения вероятны ошибки. Чтобы избежать их, предварительно делают модели из недорогих материалов. Есть предположение, что большие глиняные модели изготавливались уже

древними греками, например, для статуй Парфенона. Но окончательно метод работы с моделями сложился в эпоху Возрождения.

С XV в. устанавливается и практика работы с маленькими моделькими из глины или воска, своеобразными пластическими эскизами будущего произведения (итальянцы называют их "боццетти"). Боццетти являются подготовкой к созданию модели в реальную величину скульптуры или, если мастер уверен в себе, даже самого произведения. Они дают больше возможностей, чем рисунок, для нахождения правильной постановки статуи, движения, соотношения масс, выразительности различных ракурсов. В этих небольших скульптурках из мягкого материала легко можно изменить и уточнить замысел.

Любое боццетто обладает очарованием непосредственности, оно хранит в себе следы быстрой работы, тепло прикосновения руки скульптора, отпечатки его пальцев в буквальном смысле слова. Не случайно многие мастера сохраняли боццетти, для прочности обжигая глину или отливая их в бронзе, т.е. превращали в самостоятельные произведения скульптуры малых форм. Но основное предназначение боццетти состоит в том, чтобы служить этапом на пути к большой модели размером с будущую скульптуру. Леонардо да Винчи отмечал в своих записях: "...чтобы сделать большую модель, подготовь ее изготовлением маленькой". Ему вторит Бенвенуто Челлини в трактате о скульптуре: "Для того, чтобы хорошо выполнить скульптуру в мраморе... мастер должен сделать маленькую модель, не больше чем в две пяди, и с хорошей выдумкой решить в ней позу фигуры, одетой или обнаженной... Потом она должна быть увеличена в точности настолько, насколько она может получиться в мраморе...".

Модель проверяет в масштабе правильность боццетто и является основой для создания произведения из бронзы или камня. Большая глиняная модель хрупка и недолговечна, поэтому обычно ее переводят в гипс: модель облепливают гипсом, образующим "черную форму", в которой, опять же из гипса, отливают копию первоначальной модели (глиняный оригинал при этом уничтожается, по частям удаляется из "черной формы"). Кстати, таким способом делается и дешевая гипсовая скульптура, но вообще-то гипсовая модель — это всего лишь модель, временное состояние пластического образа, который должен воплотиться в скульптурном материале. Анна Голубкина писала: "В глине скульптура рождается, в гипсе умирает, в мраморе воскресает вновь".

Когда создается бронзовая статуя, без модели просто не обойтись. В таком случае модель прорабатывается детально или изготавливается из воска. Технология литья скульптуры довольно сложна,

Микеланджело. Модель фигуры речного божества для гробницы Лоренцо Медичи. 1524—1525. *Глина*

Глина — самый подходящий для скульптурных моделей материал. Она послушна руке мастера, не требует усилий в работе, позволяет легко вносить изменения и дополнения, наконец, она имеется везде и стоит недорого.

В творческом процессе создания скульптуры модель выполняет роль своеобразной "генеральной репетиции". На ней окончательно проверяют, как будет смотреться произведение в своих реальных размерах, как оно впишется в пространство, не осталось ли неудачных точек зрения на него.

В модели намечается соотношение масс, моделируются объемы будущей скульптуры и их соединения между собой. Движение и ритм также прорабатываются в модели. В сущности, это полностью законченная пластическая форма, готовая к переводу в скульптурные материалы, от которых она получит их природные качества, фактуру и цвет. Работая над моделью, мастер всегда помнит о том, в камне или бронзе будет выполнена скульптура.

но в самых общих чертах о ней желательно иметь представление. Наиболее распространены два способа литья: в земляной форме и "потерей воска".

В первом случае гипсовая модель помещается в разъемны земляной кожух, затем вынимается из него и в образовавшуюс пустоту по специально оставленным каналам-литникам заливаетс расплавленный металл. Модель при этом способе литья не погибае снятие земляной формы всегда можно повторить. Для экономи металла и облегчения веса статуи ее часто делают полой внутри – в середину земляной формы помещается термостойкая болванка схематично повторяющая в меньшем размере очертания модели Металл заполняет пространство между внутренней поверхность формы и поверхностью этой болванки.

Другой способ литья более древний и позволяет точнее пере дать все мельчайшие особенности модели в законченной скульпту ре. Восковая модель плотно обкладывается огнеупорным материа лом, после чего воск выплавляется и внутри на его месте образуетс готовое для заливки металла пространство. Если нужно сделат пустотелую статую, то этого достигают двумя путями. Первый та ков: снимают разъемную форму с гипсовой модели, равномерно заливают в нее слой воска по толщине стенок будущей скульптуры форму соединяют и пустоту внутри заполняют термостойкой мас сой. Теперь остается только выплавить воск и залить металл. Вто рой путь: глиняную модель обжигают для прочности и покрывают слоем воска, на котором тонко прорабатывают все детали изображе ния, затем помещают в литейную форму и вытапливают воск. Мо дель здесь выполняет роль болванки для получения полой скульпту ры. Как правило, даже средней величины статуи отливают по час тям (особенно при использовании земляных форм), но детально вникать в этот процесс нет необходимости. В конечном счете нам важен результат, впечатление от уже смонтированной скульптуры.

Вместо технических подробностей литейного дела, с которыми можно познакомиться по специальным изданиям, приведем отрывок из жизнеописания итальянского скульптора XVI в. Бенвенуто Челлини, составленного им самим. Мастер так повествует о создании статуи Персея с восковой модели: "...я одевал моего Персея теми самыми глинами, которые я заготовил за несколько месяцев до того, чтобы они дошли как следует. И когда я сделал его глиняный кожух, потому что в искусстве это называется кожухом, и отлично укрепил его и опоясал с великим тщанием железами, я начал на медленном огне извлекать оттуда воск, каковой выходил через мно жество душников, которые я сделал; потому что чем больше их сделать, тем лучше наполняются формы. И когда я кончил выво-

дить воск, я сделал воронку вокруг моего Персея, то есть вокруг сказанной формы, из кирпичей, переплетая один поверх другого и оставляя много промежутков, где бы огонь мог лучше дышать; затем я начал укладывать туда дрова, этак ровно, и жег их два дня и две ночи непрерывно; убрав таким образом оттуда весь воск, и после того как сказанная форма отлично обожглась, я тотчас же начал копать яму, чтобы зарыть в нее мою форму, со всеми теми прекрасными приемами, какие это прекрасное искусство нам велит".

Далее Челлини рассказывает, как после создания литейной формы он долго плавил металл и вынужден был отлучиться, а помощники пренебрегли его советами и бронза сгустилась в горне. Следующая страница жизнеописания посвящена поистине драматической борьбе с остывающей бронзой. Мастер поднял температуру огня, добавил легкоплавкого олова, чтобы сделать металл жидким, текучим. Когда началась отливка статуи, вышел весь запас олова и пришлось использовать металлическую посуду, лишь бы спасти работу. "...Я тотчас же велел открыть отверстия моей формы и в то же самое время велел ударить по обеим втулкам. И увидав, что металл не бежит с той быстротой, как обычно, сообразив, что причина, вероятно, в том, что выгорела примесь благодаря этому страшному огню, я велел взять все мои оловянные блюда, и чашки, и тарелки, каковых было около двухсот, и одну за другой я их ставил перед моими желобами, а часть их велел бросить в горн; так что, когда всякий увидел, что моя бронза отлично сделалась жидкой и что моя форма наполняется, все усердно и весело мне помогали и повиновались... так что вдруг моя форма наполнилась, ввиду чего я опустился на колени и всем сердцем возблагодарил Бога; затем повернулся к блюду салата, которое тут было на скамеечке, и с большим аппетитом поел и выпил вместе со всем этим народом; затем пошел в постель, здравый и веселый, потому что было два часа до рассвета...". Для Бенвенуто Челлини отливка статуи — это и борьба с материалом, тяжкий труд, и таинство, и праздник рождения образа.

Технические правила и рецепты литья бронзовой скульптуры могут показаться скучными для чтения, но сам процесс покорения огненного металла, превращения его в произведение искусства есть акт творчества. Недаром скульптор Иван Ефимов писал: "Не затем мы, скульпторы, обрабатываем металл, не затем мы его так любим, чтобы обращать его пламенную струю опять во мрак его первобытного вида. Он должен нести на себе печать наших рук, чтобы был он расплавлен и опасен, а потом побежден, волей нашей замкнут в форму, для него приготовленную".

Однако вернемся к скульптурным моделям. При литье меж
созданной мастером моделью и законченным произведением и
промежуточных инстанций, при переходе от модели к камню де
обстоит сложнее. Уже с конца XVI в. работу по переводу модели
камень выполняли помощники скульптора, пользуясь механическ
ми приспособлениями для копирования трехмерных форм. Замыс
и его воплощение отдаляются друг от друга, скульптор сосредоточ
вает внимание на этапе создания боццетто.

Одним из первых так организовал изготовление скульптур
своей мастерской Джованни Болонья: он делал боццетто, ассисте
ты под его присмотром изготавливали модель и затем в полн
соответствии с ней создавали мраморную скульптуру. Активн
участие главы мастерской практически не шло дальше первой ст
дии работы. Лоренцо Бернини, своими руками творивший шедевр
мраморной скульптуры, при крупных заказах часто ограничивался
боццетто с нанесенными на нем размерами, позволявшими проп
ционально увеличивать их в десятки раз. Такой метод не требов
непосредственного участия маэстро в работе над моделью и перев
дом ее в мрамор.

Конечно, не все скульпторы бросали свое произведение на пр
извол судьбы, полностью доверяя его ассистентам. Нередко масте
подключались к работе на завершающем этапе. Бернини контрол
ровал окончательную отделку произведения, итальянский скуль
тор эпохи классицизма Антонио Канова отдавал ей немало време
и даже сам полировал камень, французский мастер XVIII столет
Эдм Бушардон оставлял за собой всю окончательную работу, хо
для его времени это редкость.

Общераспространенной практикой в XVIII—XIX вв. было огр
ничение "авторского" участия лепкой боццетто или модели, в
дальнейшее было делом мастеров-мраморщиков. По свидетельст
современников, Огюст Роден сам крайне редко работал с камнем,
только лепил модель, хотя и умел предугадать в ней фактурны
эффекты мрамора. Один из ассистентов Родена описывает, как ма
тер большим пальцем делал рассчитанные на увеличение боццет
и сопровождал их надписями, согласно которым помощники лепи
модель и передавали ее копировщикам.

Техника механического перевода модели в твердый матери
была разработана еще в античности. Ее широко применяли римск
скульпторы при копировании греческих оригиналов. Вероятно, он
изобрели сферический циркуль с тремя неподвижными и одной п
ремещающейся ножками — прообраз усовершенствованной в XV
в. "пунктировальной машины". Принцип действия этой машин
довольно прост: на модели намечаются выступающие точки и в

них фиксируются неподвижные стержни, один же передвигается до
упора в углубленную часть скульптурной формы. Затем пунктиро-
вальная машина придвигается к блоку камня и в нем высверливает-
ся отверстие так, чтобы подвижный стержень на заданной глубине
точно касался его дна. Многократным повторением этой операции
внутри блока намечаются десятки точек поверхности будущей ста-
туи. Ориентируясь на проделанные в камне каналы, мастер-мра-
морщик удаляет лишний материал и затем доводит скульптуру до
полного соответствия модели.

Пунктировальная машина делает процесс создания скульптуры
механическим. Каменная статуя превращается в "реплику" с моде-
ли и слепо повторяет даже те особенности ее, которые для твердых
материалов не характерны. Особенно это сказалось на скульптуре
XIX в. Один критик иронически заметил, что произведение создает-
ся тогда, "когда сам творец расслабляется на кушетке, куря трубку
и разговаривая с натурщиком".

Хотя скульпторы прошлого столетия считали практику меха-
нического перевода в камень исключительно профессиональной
проблемой, до которой нет дела публике, она таила в себе немало
опасностей. Как бы ни был прозорлив мастер, в модели всегда ска-
зывается характер мягкого материала и в камень невольно перехо-
дят его черты. Кроме того, при всей точности повторения оригинала
мастера-мраморщики искажают авторский замысел — как неизбеж-
но искажается фраза при переводе с одного языка на другой.

Когда в конце XIX в. лепка окончательно стала преимущест-
венным способом авторской работы и обнаружились все недостатки
механического перевода модели в материал, раздались голоса, при-
зывающие мастеров обратиться к скульптуре в точном смысле этого
слова. За возврат к работе с камнем первым высказался немецкий
скульптор и теоретик искусства Адольф фон Гильдебранд. Вскоре
эта мысль стала весьма популярной: "Непосредственная работа в
материале — вот правильная дорога в скульптуре", — утверждал
Константин Бранкузи. С ним был полностью солидарен Амедео Мо-
дильяни: "Единственный путь спасти скульптуру — вновь начать
работу в материале".

Скульпторы начала XX в. не ограничились одними деклараци-
ями, подкрепляя их практически. Легко можно заметить яркую
вспышку интереса к авторскому исполнению скульптуры в камне,
причем воскрешались, казалось бы, давно забытые приемы архаиче-
ской и примитивной скульптуры. Ремесленное начало в искусстве
скульптуры реабилитируется, процесс изготовления произведений
почти приравнивается по своему значению к созданию замысла. Эта
тенденция существует и в настоящее время, когда новые материалы

потребовали новых навыков и знаний, а умение обращаться с газ
вой горелкой и сварочным аппаратом для многих оказалось не м
нее нужным, чем владение резцом. Современный скульптор вынух
ден быть еще и квалифицированным ремесленником, знатоком т
материалов, с которыми ему приходится работать.

Искусство скульптуры по способу создания художественно
формы можно условно разделить на лепку, ваяние и, если говорит
о современных статуях и композициях из металла, "конструиров
ние". Каждому из них соответствуют свои материалы: мягкие ил
твердые, хрупкие или прочные, навсегда застывающие после отли
ки или хранящие способность к многократным изменениям. XX в
стал временем эксперимента с новыми материалами и техникам
но это отнюдь не обесценило традиционные материалы: глин
бронзу, камень, дерево.

Одним из самых древних материалов скульптуры является гли
на. Не всякий ее сорт годится для работы — в одном слишком мно
песка, другой излишне вязкий. Чаще всего используют три вид
глины: серо-зеленую (скульпторы определяют ее как жирную), с
ро-желтую (более сухую) и серо-белую, серебристую. Голубкин
писала: "Если вы имеете вкус к работе и вам не безразличен мат
риал, то вы будете выбирать глину так же, как выбирают живопис
цы свои полотна".

В отличие от дерева или камня, глина не имеет собственно
природной формы, объема. Она не создает никаких препятствий пр
лепке, податлива, удивительно послушна. Сырая глина допускае
исправления — ее можно наращивать или убирать лишнее. Пр
работе с ней скульпторы пользуются специальными инструментам
стеками (деревянными лопатками изогнутой формы) и кольцам
(укрепленными на рукоятке дужками различной толщины и диа
метра). Но главным инструментом служат пальцы. Кто хоть однаж
ды прикасался к глине, тот помнит ощущение почти полной покор
ности материала, мягко приникающего к ладони и чутко реагирую
щего на малейшее движение руки. "Важно привыкнуть работат
пальцами, — советовал Василий Ватагин. — Пальцы самый луч
ший, незаменимый инструмент... Глина формируется под давлени
ем пальцев; они чувствуют сопротивление глины и то мускульно
усилие, которое необходимо сделать, чтобы преодолеть это сопро
тивление. Скульптору необходимо это естественное чувство осяза
ния развить до высокой степени, чтобы пальцы так же чувствовал
форму, как глаз ее видит".

Глина непосредственно и художественно выразительно воспро
изводит процесс лепки, хранит следы прикосновений, позволяе
любой темп работы. Анри Фрер вспоминает о своем учителе, скуль

пторе Майоле: "Он взял мой инструмент — толстую изогнутую
проволоку, укрепленную на конце камышовой палочки, — и начал
им орудовать. Он ходил вокруг торса, инструмент мелькал у него в
руках, и куски глины прямо-таки дождем летели во все стороны —
я не успевал их убирать. За несколько минут, словно по волшебст-
ву, грубый и сильно моделированный торс превратился в тонень-
кую, восхитительно-изящную девушку с гибкими формами... В тот
день я понял, на какую быстроту в работе способен этот великий
художник, у которого хватало терпения по целых пятнадцать лет
доводить статую до совершенства".

Мягкость глины — ее достоинство и недостаток. Она делает
этот материал незаменимым на этапе рождения замысла, при созда-
нии боццетто или модели. Но она же является причиной недолго-
вечности глиняной скульптуры. Чтобы сохранить ее, нужно придать
глине прочность. Самый простой и древний способ достичь этого —
обжиг. Под действием огня сырая глина твердеет и превращается в
терракоту ("терракота" в дословном переводе с итальянского озна-
чает "обожженная земля"). После обжига материал приобретает
кремовый или кирпично-красный цвет. Этот цвет довольно моното-
нен, поэтому терракоту издавна раскрашивали: раскрашенные
скульптуры этрусков, античные статуэтки из Танагры, терракото-
вые статуи и скульптурные группы северной Италии XV и XVI вв.
могут служить примером.

Чистая терракота имеет врожденный дефект — она пропускает
воду и боится влаги. Поэтому издавна на керамику наносили стек-
ловидное покрытие — глазурь. Техника майолики, т.е. покрытой
глазурью терракоты, была известна еще древневосточным цивили-
зациям. Во времена средневековья она продолжала существовать в
Персии и потом перешла к арабам. Когда границы арабского Хали-
фата расширились до Западной Европы и включили в себя Испанию
и Балеарские острова, сюда были занесены секреты мавританской
глазури. И хотя мусульмане постепенно были вытеснены с Пире-
нейского полуострова, глазурованную керамику продолжали делать
в этом регионе. Особенно прославились мастерские на острове Май-
орка, от названия которого и происходит термин "майолика".

Изделия испанских мастеров и секреты их изготовления с торг-
овыми пизанскими кораблями прибыли в Италию, где в Тоскане и
Умбрии развернулось производство майоликовой посуды. С началом
эпохи Возрождения технику майолики использовали в терракотовой
скульптуре. В течение более чем ста лет изготовлением майолико-
вых рельефов занималось в ренессансной Флоренции семейство де-
лла Роббиа. Их мастерская долго была практически монополистом в
этой области художественного творчества, сохраняя в тайне состав

Джованни делла Роббиа. Посещение больного.
Рельеф фриза на фасаде госпиталя в Пистойе. 1514. *Майолика*

Майоликовая скульптура изготавливалась следующим образом: из глины лепили рельеф или фигуру, слегка обжигали их, а затем наносили краски и слой глазури, повторно обжигали. Скульптуры делали полностью цветными, либо оставляли белыми лицо и руки — вероятно, эти важнейшие, требующие детализации части изображения более тонко расписывались поверх глазури.

Работы семейства делла Роббиа отличаются мягко моделированной поверхностью объемов, чего требовала сама техника последующего покрытия глазурью. В рельефах отсутствует популярная в искусстве Возрождения пространственность, фоны условны и неизобразительны. Пластика и цвет служат главными художественными средствами. Для майолик делла Роббиа характерна холодная гамма чистых цветов — белый, травянисто-зеленый, голубой, желтый, черный.

Многочисленные работы Луки, Андреа и Джованни делла Роббиа украшают церкви, монастыри и капеллы в городах центральной Италии. Но еще более удачным было применение майоликовых рельефов для украшения фасадов зданий. Майолика не боится времени и непогоды, стекловидный слой навечно сохраняет яркость и сочность красок. Благодаря этим качествам майоликовая скульптура идеально подходит для убранства архитектуры. У.Патер образно назвал произведения семейства делла Роббиа "осколками молочно-светлого неба, упавшими в прохладные улицы или прорвавшимися в сумрачные интерьеры церквей".

глазури. С XVI столетия в майолике уже работали и другие скульпторы, и не только в Италии. Техника ее изготовления стала общедоступной.

Майолика была популярна вплоть до XVIII в., когда на смену ей пришел фарфор, и вновь возродилась к жизни в нашем столетии (майоликовая скульптура Михаила Врубеля, работы современных мастеров).

Фарфор появился в Китае еще в IV—VI вв., но секрет приготовления фарфоровой массы долгое время был неизвестен европейцам. Только в самом начале XVIII в. И.Бетгер и Э.Чирнгауз изобрели подходящий состав; в Саксонии вскоре возникла первая мануфактура по производству фарфора (Мейсен, 1710 год). Как скульптурный материал он стал широко применяться в мелкой пластике для изготовления небольших статуэток. Раскраска и глазурь в сочетании с ослепительно белым цветом самого фарфора дают выразительный декоративный эффект. Чистый фарфор ("бисквит") — без красок и глазури — служил в XVIII в. материалом для бюстов и небольших статуй. Он обладает нежной матовой поверхностью, девственной белизной, вызывает ощущение твердости и, одновременно, хрупкости скульптурной формы.

Очень близким к фарфору материалом является фаянс. При его изготовлении берутся почти те же компоненты, что и для фарфора, но в ином соотношении, меняется режим обжига. Фаянс получается более прочным, непрозрачным. Его разновидностью считается "каменная масса" — тоже непрозрачная, с плотной мелкопористой поверхностью. В эпоху классицизма из нее делали изящные рельефы в античном стиле, с белыми фигурами на цветном фоне, обычно бледно-синем или серовато-зеленом. Наиболее известна продукция английской фабрики Д.Веджвуда.

В керамической скульптуре (терракотовой, майоликовой, фарфоровой, фаянсовой) в качестве исходного материала выступают различные сорта глины, утрачивающие под действием огня свою природную мягкость. Пластилин и воск такой возможности не имеют. Пластилин, очевидно, обречен оставаться всего лишь материалом временным, переходным от замысла к воплощению. Из подкрашенного воска иногда делались самостоятельные работы: есть упоминания о несохранившихся портретных бюстах эпохи Возрождения, можно вспомнить также рельефы Клодиона и Федора Толстого, восковую "персону" Петра I, сделанную Бартоломео Карло Растрелли. Воск — материал деликатный и требующий кропотливой работы над деталями, но зато он дает в изображении человеческого лица мощный натуралистический эффект подобия, а в рельефах —

тонкое, почти живописное просвечивание наложенных друг на друга слоев.

Глина и воск в скульптуре могут выполнять функции окончательного или "рабочего" материала (боццетти, модели). Этим свойством обладает и гипс. Его применяют для моделей, формовки, снятия слепков — смешанный с водой порошок гипса быстро застывает и становится довольно прочным материалом. Из сырой гипсовой массы можно лепить скульптуру, хотя по качеству и возможностям здесь гипс уступает глине. Как материал он аморфен и безлик, не способен отражать или поглощать свет, фактурно мертв и банален. Не случайно гипсовую скульптуру обычно красят "под металл" или тонируют, расписывают. Но это один из самых дешевых и доступных материалов. Если судить по выставкам последних лет, ныне гипс претендует на самостоятельность, стремится обрести статус окончательного, "экспозиционного" материала. Такие попытки предпринимались и в прошлом, иной раз удачно (Огюст Роден, Ханс Арп).

Способностью твердеть при высыхании гипс напоминает другой скульптурный материал — стук (известь, травертин с добавками толченого мрамора или черепицы). Стук с древнейших времен нашел применение в декоративном украшении интерьеров. Рельефы и скульптурные детали из него можно видеть в постройках античности и Ренессанса, барокко и классицизма. Есть у него и другие возможности. В Италии XV в. были очень популярны стуковые рельефы, оригинальные по композиции или копирующие форму мраморных оригиналов. Они вставлялись в рамы и расписывались, их охотно покупали для частных домов и капелл. Это была массовая продукция, выходившая из мастерских крупнейших скульпторов раннего Возрождения: Гиберти, Донателло, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино.

Глина, пластилин, воск, гипс и стук относятся к мягким скульптурным материалам, но есть и целая группа твердых материалов — металлы, камень, дерево. Различие между ними понятно, хотя в процессе работы над скульптурой нередко обнаруживается и тесная связь. Так, модель для статуи делается в мягкой глине, затем отливается в металле и дорабатывается уже как твердый материал. Да и сами металлы в первоначальном состоянии (руда) внешне немногим отличаются от комков глины.

Из всех металлов в искусстве скульптуры наиболее распространена и любима бронза. Это сплав меди (до 90%) и олова (до 25%), иногда с добавками свинца и цинка (около 1%). Бронза имеет немало достоинств, она прочна и долговечна, может повторить самую сложную форму модели и ее мельчайшие детали. В упругом

Донателло. Евангелист Иоанн на острове Патмос. 1435—1443. *Стук, раскраска*

Подобно античным мастерам, Донателло делает рельеф двухслойным: нижний слой (небо и земля Патмоса) выполнен из грубого стука, верхний, включающий изображения фигур и деревьев, — из тонкого стука, составные части которого перед смешиванием были перетерты в порошок. Такой прием позволил придать рельефу необходимую прочность и, вместе с тем, передать детали в фигурах переднего плана. В нижний слой стука добавлена толченая черепица, что делает его коричневым по цвету. Этот цвет включен в колористическое решение рельефа и дополнен раскраской.

Рельеф делался Донателло прямо на месте, на стене Старой сакристии церкви Сан Лоренцо. Сначала наносился рисунок на стену. В тех местах, где предполагалось изображение фигур, вбивались гвозди; они служили каркасом рельефа. Потом исполнялся из грубого стука пейзаж и сразу накладывался новый слой — фигуры, деревья. Работать нужно было быстро, пока материал не затвердел. Донателло лепил из стука как из глины, пользуясь лишь пальцами и каким-то простейшим инструментом. В материале остались следы прикосновения руки мастера, отразился сам процесс точной, стремительной и вдохновенной работы.

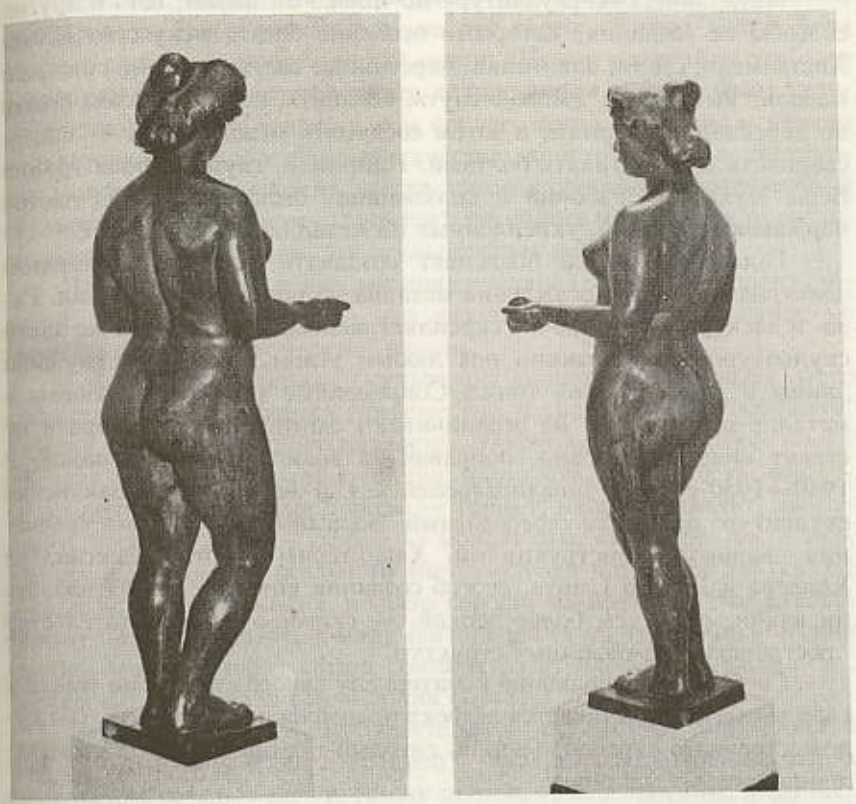
силуэте бронзовой скульптуры, в "текучести" ее форм, чередовании гладких поверхностей со сгустками металла угадывается происхождение от стремительно льющейся в форму огненной массы. "В бронзе я чувствую силу и прочность, и вместе с тем серьезность", — говорил скульптор Марк Антокольский.

Поверхность бронзы темная, при полировке дает контрастную светотень, резкие рефлексы. Сочетание ярких бликов и глубоких теней для бронзовой скульптуры очень важно, оно акцентирует и усиливает пластические особенности произведения.

Мы уже знаем, как отливается бронзовая статуя, но не меньше сил и времени занимает ее отделка. Сначала зубилом срубаются швы и выступы металла там, где были отверстия в литейной форме, затем зачищается вся поверхность скульптуры (древние греки для этих целей использовали резец). После этого металл тщательно обрабатывается напильниками, шаберами, рифлевками и прочеканивается. Мухина отмечала, что "прочеканенная бронза позволяет получить поверхность исключительной плотности и насыщенности формы". Острыми чеканами и резцами намечаются тонкие детали, потом бронза полируется. У каждой эпохи были свои представления о законченности бронзовой статуи. Например, античные и ренессансные мастера с великой тщательностью отделывали каждый сантиметр поверхности, а импрессионисты, наоборот, сознательно стремились сохранить в металле эскизный характер лепки модели.

Но и на этом не заканчивается изготовление бронзовой скульптуры. От соприкосновения со средой бронза окисляется и на ней образуется защитная пленка зеленоватого цвета — патина. Она возникает естественным путем, но скульпторы давно научились создавать также искусственную патину с помощью химической обработки поверхности металла. Патина защищает скульптуру от коррозии и предоставляет богатейшие декоративные возможности. Искусственная патина может имитировать старую бронзу или придавать металлу светло-золотистый, коричневый, синеватый или почти черный цвет. Мастер при желании может сохранить бронзу и без патины нанесением защитных лаков, прозрачных и тонировочных. Предохраняющую пленку создают также с помощью воска.

Скульптуру отливают не только из бронзы, для этого годится и чугун, свинец, алюминий, различные сплавы. Каждый материал несет что-то свое: тяжелый, черный чугун не спутаешь с легким и серебристым алюминием, пепельно-серым свинцом или матовым оловом. Скульптура из них при удачно найденном месте размещения бывает очень впечатляющей, эффектной, но все-таки бронза пока остается непревзойденным материалом для литья.



А.Майоль. Помона. 1907. *Бронза*

Статуя античной богини Помоны не похожа на античную скульптуру, хотя внутренне чем-то родственна ей. Майоль писал: "Нашему времени не нужны больше боги. Мне остается следовать природе, и мне кажется, что я смогу найти в изучении человеческого тела основания красоты высшего порядка, если поставлю себе задачей передать гармонию форм и их архитектурное равновесие, и что этим изучением я смогу достичь великого". У скульптора поиск великого длился всю жизнь, но уже в начале творчества он стал приносить результаты, один из которых — "Помона". Эта скульптура входила в группу из четырех статуй, персонифицирующих времена года. Фигура Помоны, римской богини плодов, изображает осень.

Для статуи Майоль выбрал бронзу с ее темно-золотистым цветом, умело обыграв ощущение тяжелого слитка металла. Вообще-то бронза позволяет создавать сложные динамические композиции, допускает мельчайшую детализацию при обработке поверхности резцом. Майоль использует другие свойства материала — его плотность, усиленную прочеканкой, цельность пластической формы с мягким перетеканием объемов, пятна света на больших и круглящихся поверхностях статуи, плавно обрисовывающий фигуру четкий контур, какой имеют только бронзовые скульптуры.

Именно бронза позволяет передать упругую наполненность скульптурных форм. Круглые и крепкие яблоки в руках Помоны словно становятся эталоном для трактовки женского тела. Статуя художественно, пластически воплощает идею плодородия, зрелости и полноты жизни.

Металлическую скульптуру не только отливают; есть и другие способы ее создания, которыми особенно богато искусство XX в. Листы меди, стали, алюминия, нарезанные соответственно снятым с модели "выкройкам", можно гнуть, чеканить, ковать, выколачивать по деревянным формам, а затем соединять между собой — паять, сваривать или стягивать болтами. Например, скульптурная группа Веры Мухиной "Рабочий и колхозница" была сделана из листов нержавеющей стали, укрепленных на металлическом каркасе.

Гальванопластика позволяет создавать скульптуру методом электролитического осаждения металла на поверхности модели. Газо- и электросварка прочно скрепляет железные или стальные части скульптурной композиции под любым углом, на участке нужной длины и даже в одной точке. Современные технологии работы в металле практически не ограничивают фантазию скульптора и не ставят никаких условий, поправок на возможности материала. В 1940—1950-е годы западноевропейская и особенно американская скульптура пережила своеобразный "железный век", время увлечения сварными конструкциями. Характерны работы Александера Колдера и Дэвида Смита, способ создания которых нельзя назвать ни ваянием, ни тем более лепкой, — скорее это изобретательство пространственно-объемных структур.

Свобода по отношению к материалу завораживает, но имеет и свои минусы. Утрачивается эффект преодоления материала, его художественного перевоплощения, который так привлекает в произведениях старых мастеров.

Технические успехи двадцатого столетия сказываются и на искусстве скульптуры. Все чаще применяют сталь, алюминиевые сплавы, эпоксидные смолы, оргстекло, пенопласт и пластмассы, позволяющие легко комбинировать различные фактуры и цвета. Этот перечень можно дополнить бетоном и цветным цементом, а при необходимости продолжить. Многие из современных материалов несложны в обработке, прочны и дешевы. Например, скульптура из бетона и пластмассы приблизительно в шесть раз дешевле бронзовой и в восемь раз — мраморной, и это самые скромные подсчеты двадцатилетней давности.

Новые материалы — предмет увлечения скульпторов XX в., один из возможных путей обогащения скульптуры, поиска адекватной художественной формы для нетрадиционных идей. Интерес к ним связан с изменением представлений о границах и задачах искусства скульптуры, пластике и пространстве. Не случайно уже в 20-е годы Габо создавал произведения из целлулоида, экспериментировал со сталью Архипенко.

Конечно, новые материалы могут в какой-то мере подменять, имитировать более привычные, но это тупик. В свое время Вера Мухина сформулировала точный закон: "Новые материалы требуют новых решений". Они становятся полноценным компонентом художественного образа только в том случае, когда осознаны и удачно использованы их собственные качества: конструктивные, фактурные, цветовые. Далеко не всегда такое случается в современной скульптуре. По-видимому, "приток" новейших материалов несколько опережает осмысление их скульптурных достоинств.

Пафос открытия новых материалов характерен для нашего столетия, но не забыты и те, что издавна служили скульптуре — бронза, дерево и, конечно же, камень.

Камень как материал скульптуры является ровесником этого искусства. Он встречается повсеместно и сорта его разнообразны. Каждая порода по-своему поддается обработке и полировке, имеет собственные пластические свойства: плотность, зернистость, фактуру поверхности. Твердые породы — гранит, диорит, базальт, лабрадорит, порфир, сиенит, габбро — монолитны, суперпрочны, с трудом уступают ударам стального инструмента и потому не допускают детализации изображения, но зато хорошо полируются. Эти качества выгодно использовать в монументальной скульптуре. Физические данные твердых пород камня соответствуют идее мемориальности, "вечности" материала воплощения образа.

Наиболее часто в монументальной скульптуре применяется гранит (от итальянского "гранито" — зернистый). Разные сорта этого камня создают целую гамму цветов: темно-красный, коричневый, темно-коричневый, серый с различными оттенками, почти черный. Диорит встречается серый, темно-серый, зеленоватый. Лабрадорит имеет синеватый или зеленоватый цвет с отсветами от вкраплений полевого шпата. Габбро по плотности напоминает базальт, но цвет его серый или светло-серый. Природный цвет камня может и должен быть использован скульптором при создании произведения, а сочетание различных по окраске пород, что особенно удачно делалось в древнеримском и барочном искусстве, способно придать скульптуре особую выразительность, декоративность. Для этой цели лучше всего пригоден цветной мрамор, однотонный или пестрый.

Исключительными скульптурными качествами обладает белый мрамор. Он обрабатывается легче, чем камни твердых пород, но достаточно плотен. Его мелкозернистая структура допускает сложную моделировку и передачу мелких деталей. Мрамор одновременно тверд и нежен, обладает чистотой цвета и теплотой тона. У него есть еще одно свойство, дающее очень выгодные при изображении

Лоренцо Бернини. Экстаз святой Терезы. 1644—1652. *Мрамор*

Живущая в XV в. монахиня Тереза так описывает явление к ней ангела: "В руке ангела я увидела длинную золотую стрелу с огненным острием; мне показалось, что он вонзил ее несколько раз в мое сердце... Боль была так сильна, что я не могла удержаться от крика, но в то же время испытала такую бесконечную сладость, что... пусть бы эта боль длилась вечно".

Перед Бернини стояла задача изобразить в скульптуре сверхъестественное событие, преисполненное религиозной чувственностью видение святой Терезы. Мастеру удалось виртуозно передать в камне момент экстаза — высшей степени напряжения чувств, на грани исступления. Композиция задумана так, чтобы скрыть от зрителя точки опоры фигур и показать их словно парящими в облаках. Бурно развевающиеся драпировки своей массой и ритмом не подчиняются силе тяжести. Примечательно, что такое решение было найдено Бернини уже в боццетто к скульптуре.

Лоренцо Бернини. Боццетто скульптурной группы "Экстаз святой Терезы". 1644. *Терракота*

Особая роль отведена здесь материалу. Бернини не дает проявиться природе камня, полностью подчиняет его своему замыслу и лишает весомости. Облака, на которых возлежит святая Тереза, составлены из мраморных глыб, но даже они не дают ощущения массы. В фигурах мрамор отполирован так, что живое тело и ткань одежд выглядят как нечто единое и нереальное. Складки драпировок настолько глубоко прорезаны, что эта "вспененная" поверхность напрочь разрушает цельность объема, дематериализует его.

человеческого тела мягкость словно растворяющихся в воздухе контуров и ощущение живой поверхности пластической формы, — это светопроницаемость, прозрачность камня. Мрамор поглощает и рассеивает свет. Так, паросский мрамор из самых ранних по времени карьеров на острове Парос пропускает свет на глубину до 3,5 см, известный с античности пентеликонский мрамор — до 1,5 см, итальянский мрамор из открытых при императоре Августе месторождений Каррары — до 3,5 см.

Ослепительно белый цвет этого камня со временем чуть гаснет. На древних мраморах образуется патина, они тускнеют или желтеют, еще больше приближаясь по цвету и фактуре к живой плоти человеческого тела. Старение мрамора не портит статую, но даже усиливает порой ее художественный эффект.

В скульптуре с незапамятных времен использовались также мягкие породы камня. Это известняк, травертин, туф, алебастр, песчаник. По сравнению с твердым камнем их намного легче добывать и обрабатывать, но они не столь долговечны. Мягкие породы гибко проявляют свои свойства, открыто демонстрируя их, либо подчиняясь характерным для твердого камня пластическим решениям, как было в скульптуре Древнего Востока и Египта.

Любой камень предполагает высекание, вырубание скульптурной формы из глыбы материала. Для этого нужны специальные инструменты, большинство из которых известны еще с античности и без особых изменений используются в наши дни. Конечно, отдельные эпохи и мастера выбирали для себя любимый инструмент, но полностью отказаться от остальных нельзя. Существует и определенная последовательность их применения.

Сначала металлическим клином-закольником вырубают из глыбы блок нужной формы, удаляют большие куски лишнего материала. Затем приблизительно, "с запасом" намечают очертания скульптуры при помощи шпунта, заостренного наподобие гвоздя. Древнегреческие скульпторы активно использовали этот инструмент, направляя под прямым углом к поверхности камня (тогда он врезается в материал, разрушая кристаллы) или под острым углом (в этом случае шпунт скалывает камень, оставляя длинную борозду).

Когда намечены основные объемы будущей скульптуры, подходит очередь троянки и скарпели (резца). Это инструменты, напоминающие зубило с прямым, закругленным ("бычий нос") либо разделенным на несколько широких зубьев (троянка) отточенным острием. Троянкой и плоским резцом прорабатывают большие поверхности, срезают следы шпунта, выравнивают и моделируют форму. Движение инструмента идет параллельно поверхности намеченного объема, "выслеживает" его. Закругленной скарпелью прорабатывают выемки, резкие углубления в скульптурной форме. Небольшим плоским резцом и остроконечным "профилем" заканчивают детали и труднодоступные места скульптуры.

С конца V в. до н.э. применяется бурав: им высверливают глубокие отверстия, проводят тонкие желобки, создают отдельные детали изображения (например, зрачок глаза). Особенно он был популярен в эллинизме, Древнем Риме, XVII в. благодаря своей способности нарушать замкнутость, цельность пластической массы камня. Еще один инструмент — бучарда — представляет собой металлический молоток, ударные торцы которого покрыты зубчиками. Им удобно "рыхлить" поверхность камня, осторожно и постепенно скалывать слои.

Выбор того или иного инструмента в качестве основного во многом диктуется особенностями материала, плотностью и структурой камня. Когда Лоренцо Бернини делал в Париже бюст Людовика XIV, ему предложили местный французский мрамор. Не зная точно его свойств, скульптор заказал три мраморных блока и одновременно начал работу во всех трех, чтобы попробовать материал. Для бюста он оставил один, но даже тот оказался слишком хрупким, не выдерживал привычных для Бернини приемов обработки. Тогда мастер вместо резца начал пользоваться буравом. "Положитесь на инструменты, часто они умнее нас", — говорил Аристид Майоль.

Скульптуру из камня после троянки и резца еще долго зачищают рифлевками (изогнутыми напильниками), шлифуют и полируют корундом, наждаком, песком и пемзой. В этой механической работе есть творческое начало — ее можно прервать на любом этапе и тогда поверхность статуи будет шероховатой, гладкой или отполированной до зеркального блеска. Задача скульптора состоит в том, чтобы угадать наиболее выигрышный для произведения момент прекращения обработки.

Завершение скульптуры вовсе не предполагает обязательной тщательной отделки поверхности. Ярким воплощением пластической идеи, полностью готовым произведением могут быть только начатые, на первый взгляд, вещи. Лучше всех это продемонстрировал Микеланджело "незаконченностью" своих работ, знаменитым "нон финито". По словам историка искусства Уолтера Патера, "незаконченность эта и является у Микеланджело эквивалентом красок в скульптуре; в этом его манера одухотворять, преображать чистую форму, смягчать ее жесткую реальность и оживлять ее дыханием жизни". Выразительность многих скульптур Микеланджело рассчитана на эффект незавершенности.

В отличие от глины и бронзы камень имеет природную трехмерность, всякая глыба камня уже является объемной формой,

Микеланджело. Мадонна Питти.
Около 1504—1505. *Мрамор*

У каждой эпохи свои эстетические идеалы и представления о том, как должна выглядеть законченная скульптура. Но великие скульпторы даже среди своих современников выделялись заметным отступлением от общепризнанных канонов. В первую очередь это относится к Микеланджело, произведения которого отличались нетрадиционностью и необычностью завершения работы с камнем. В зависимости от замысла он мог полировать скульптуру до зеркального блеска или оставлять грубо обработанными отдельные куски мрамора, следы инструмента. Мастер словно обнажает перед зрителем процесс создания образа, останавливает его в то мгновение, когда из косной материи камня рождается скульптура. Возникает ощущение, что изображение на наших глазах проступает из толщи мрамора.

Творчески обоснованная "незаконченность" скульптур Микеланджело реализовывалась и на стадии окончательной обработки поверхности произведения. Сделанный по заказу флорентийца Бартоломео Питти рельеф с изображением Мадонны отличается набором разнообразных и контрастных друг другу фактур мрамора. В одном месте оставлен почти нетронутым "сырой" камень, в другом он сохранил следы шпунта, в третьем — видны прикосновения троянки. Микеланджело не сглаживает следы инструментов, почти не полирует, а лишь шлифует мрамор. В данном случае фактура поверхности рельефа напоминает индивидуальный почерк: мастер пишет по правилам орфографии и пунктуации, но его руку всегда можно узнать и отличить от других.

внутри которой таится возможность превращения в произведение искусства. "Боги дремлют в глубине мраморных глыб", — говорил Микеланджело. По его мнению, блок камня хранит в себе образ, который нужно освободить из плена грубой материи. Эту идею скульптор поэтически выразил в сонете:

"И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит".

Микеланджело понимал искусство ваяния как борьбу с "диким и твердым" горным камнем. Это основа его творчества. Для мастера характерно полное использование внутреннего пространства каменного блока, когда скульптурная форма заполняет его с максимальной компактностью и "лишнего" материала остается очень мало.

Отношение скульптора к блоку камня, методы работы с ним менялись на всем протяжении развития искусства скульптуры. Древние мастера обрабатывали преимущественно лицевую часть глыбы. Египтяне углублялись в блок с четырех сторон, попеременно снимая слои материала. Отсюда "кубичность" древнеегипетской статуи — достаточно соединить между собой выступы и она снова замкнется в границах первоначального каменного блока.

Греческие скульпторы в V в. до н.э. сумели преодолеть эту зависимость, раскрыли блок и перешли к равномерной круговой обтеске. По незаконченным античным статуям можно восстановить этапы их работы: сначала, как и египтяне, они наносили рисунок на грани блока, затем шпунтом скалывали материал и сразу скругляли углы, на завершающем этапе греческие мастера обходили резцом статую, причем перемещая его согласно поворотам пластической формы, по диагоналям вокруг скульптуры. При этом способе обработки "память" о первоначальной форме блока слабо выражена, а в эпоху барокко она практически была утрачена. Поэтому свободно допускалось составление скульптуры из нескольких кусков камня. Например, Бернини использовал для статуи святого Лонгина четыре отдельных блока.

Уникальным был метод работы с блоком камня у Микеланджело, хотя ему неоднократно стремились подражать. Этот скульптор создавал изображение, углубляясь в камень исключительно от передней плоскости, постепенно освобождая скульптуру. Высеченные из материала части он сразу доводил почти до завершения и только потом двигался дальше. Джорджо Вазари, современник Микеланджело, так описывает его метод: "Можно научиться верному способу высекать мраморные фигуры, не испортив камня; способ этот за-

С.Коненков. Лесовик. 1909. *Дерево*

Природа обладает неисчерпаемой фантазией в создании форм и нередко сама дает заготовку для будущей скульптуры. Нужно только разгадать, увидеть в ней произведение искусства. Задача здесь состоит не в том, чтобы воплотить готовый замысел в дереве, но скорее наоборот, создать его в согласии с уже имеющимися пластическими формами. Особым даром чувствовать дерево несомненно обладал скульптор Коненков, который сохранял и использовал для художественного образа естественные качества этого выразительного материала.

"Лесовик" будто создан в соавторстве с природой, древесные наплывы и наросты стали частью изображения, органически вошли в него. Мягкость форм дерева сочетается с бережной обработкой материала. Фактура дерева, его нежный, живой и теплый природный цвет превращаются в чисто художественные средства скульптуры.

ключается в следующем: делая фигуру из воска или из более твердого материала, он клал ее в сосуд с водой, так как вода по природе своей имеет ровную поверхность; фигура понемногу поднималась над ее уровнем, открывались сначала верхние части, а более глубокие, то есть нижние части фигуры, еще были скрыты под водой, и наконец вся она выступала наружу. Таким же способом следует высекать резцом мраморные фигуры, сначала обнажая части более выдающиеся вперед и постепенно переходя к частям более глубоким . Эта последовательность работы с блоком, конечно же, требует обостренной способности чувствовать камень, сразу "видеть" скульптурную форму внутри глыбы.

К числу древнейших скульптурных материалов относится дерево. Его успешно использовали мастера Древнего Египта и Востока, античности, средневековья и барокко, оно было популярно в скульптуре народов Дальнего Востока и Африки. Произведения из дерева разнообразны по масштабам и формам, оно служит материалом для миниатюрных работ и монументальных алтарей.

Дерево обладает своеобразной слоистой структурой, имеет годовые кольца и расположенные вдоль ствола волокна, которые поднимаются по волнистой спирали или перепутаны между собой. У него есть свой цвет, узор на поверхности, своя фактура. В самом дереве, живом и пластичном, заложена некая скульптурность формы, плавность и постепенность перехода одной поверхности в другую. Нижняя часть ствола (комель) часто имеет причудливые наплывы и наросты. Эту природную пластику дерева можно выгодно использовать в произведении, как делали, например, Сергей Коненков и Василий Ватагин. С другой стороны, прочность дерева позволяет сильно углубляться в него, создавать острые, жесткие контрасты впадин и выступов (скульптура барокко).

Дерево невозможно обрабатывать подобно камню, в нем формы не высекаются, а скорее вырезаются. Для этого нужен и другой инструмент: долота, стамески, ножи. Попробуйте работать шпунтом — он застрянет в дереве как гвоздь. Материал сам подсказывает выбор инструмента, заставляет резать вдоль волокон, а не поперек, обходить сучки.

По обилию пород дерево не уступает камню. Древнегреческий писатель Павсаний в "Описании Эллады" упоминает скульптуру из кипариса, кедра, дуба, тисса, черного дерева. Вообще же набор пригодных для искусства скульптуры пород намного шире. Скульпторы берут для работы самшит, граб, кизил, клен (твердые сорта, почти без слоистости), тисс, грушу, кавказский орех (твердые сорта с характерным цветом древесины), вяз, бук, березу (средняя твердость при слабой слоистости), дуб, ель, пихту, сосну (средней твер-

дости, слоистые), а также тополь, осину, липу (мягкие породы). Чаще всего применяются местные породы, у нас в стране — липа, береза, тополь, ясень.

Естественный цвет и текстура дерева красиво смотрятся в небольших произведениях, придают им живое, органическое тепло. Но в монументальной скульптуре они незаметны, к тому же ее приходится склеивать из множества кусков, соединять на шпонах. Поэтому издавна большая деревянная скульптура покрывалась грунтом и раскрашивалась, что одновременно предохраняло от трещин, продлевало сохранность статуй.

Раскраска деревянных скульптур в старину была особым искусством, особенно изощренным в Испании XVII—XVIII вв. Например, чтобы изобразить драпировку, испанский мастер проделывал целый ряд операций. Сначала статуя покрывалась двумя слоями клея, потом оклеивалась холстом и грунтовалась. По этому грунту прокладывалась специальная красная краска и на нее — золотая фольга. Затем статуя тонко раскрашивалась и, наконец, в нужных местах краска частично соскабливалась или прорезалась резцом, чтобы обнажить сияющий золотой фон.

Скульптура из дерева, раскрашенная или покрытая бесцветным лаком, популярна и сейчас. Это доступный, живой, будто излучающий тепло материал. В твердом камне чувствуется грубая, первозданная сила Земли, дерево напоминает об окружающей нас природе.

Итак, в скульптуре пластическая форма не рождается вне конкретного материала, она использует в собственных целях природные достоинства камня, металла, дерева. Но произведение строится не только на этом, в нем материал преображается по законам и правилам, составляющим художественный язык искусства.

Художественный язык скульптуры

Поверхность скульптурного объема. — Силуэт и контур. — Моделировка форм и понятие "пластичность". — Значение фактуры поверхности произведения скульптуры. — Свет и тень в скульптуре. — Природный цвет материалов, патина и раскраска. — Композиция круглой скульптуры. — Масса и пропорции. — Движение и ритм. — Роль драпировки. — Принципы создания скульптурной группы. — Композиция рельефов

В сущности, разговор о художественном языке скульптуры, присущих этому искусству средствах создания образа начался с первых страниц книги. Но сейчас речь пойдет о том, что не было названо и лишь мельком упоминалось ранее.

Уже говорилось о некоторых особенностях скульптурной формы — ее объемности и пространственности, единстве с материалом. Однако любой объем имеет еще и поверхность. В геометрически правильных телах ее построение просто. Например, шар состоит из одной закругляющейся оболочки, куб шестью плоскостями идеально передает трехмерность. Произведение скульптуры образует целую систему поверхностей: выпуклых, вогнутых, волнистых. "Пусть ваш рассудок воспринимает каждую поверхность как грань объема, выталкивающего ее сзади", — советовал Роден.

Отдельные поверхности скульптуры располагаются под разным углом друг к другу, уводят наш взгляд в глубину, мягко перетекают или встречаются жестко, сталкиваются. Когда их много и они резко выражены, возникает ощущение сложной пластической формы, (например, в работах мастеров барокко). Если количество их ограничено, то объем геометризуется и обобщается, как это было в первобытной скульптуре и Древнем Египте.

Скульптор мыслит объемами, но не чисто геометрическими, а пластическими. "Тут как бы множество рельефов, множество форм, и все их надо делать, пока они все вместе не дадут нужной округлости... они должны отвечать не правдоподобию, а гармонии", — говорил Майоль.

О.Цадкин. Разрушенный город. 1952—1953. *Бронза*

Монументальная скульптура рассчитана на взгляд с отдаленного расстояния. Она должна оказывать воздействие сразу, буквально в то мгновение, когда зритель увидит ее. Потому в монументе необычайно важны силуэт и контур, то есть те качества скульптуры, которые полноценно воспринимаются на большой дистанции.

Сложный, изломанный силуэт в "Разрушенном городе" О.Цадкина заранее предсказывает пластическое решение этого кубистического произведения. В нем угадывается экспрессивная деформация пропорций и скульптурных объемов, с помощью которой Цадкин превращает изображение в символ разрушенного бомбардировкой города.

Превратившиеся в руины, искореженные дома Роттердама видятся за этими странными, не похожими на реальность формами. В груди фигуры — рваная рана, которая в силуэте монумента приобретает очертания падающей авиационной бомбы. Вместе с тем художественный замысел "Разрушенного города" не сводится к чистой абстракции. В хорошо различимом на фоне неба рисунке контура можно легко обнаружить изображение падающего на колени человека с руками, поднятыми над головой.

Собственно, скульптурный объем можно схематично представить себе в виде множества соединенных друг с другом плоскостей, по-разному расположенных в пространстве. На большом расстоянии скульптура вся воспринимается как плоское пятно, силуэт.

Адольф фон Гильдебранд писал о том, что "ясный силуэт есть дальше всего видный образ предмета". Особенно он важен для монументальных произведений. Не случайно перед их установкой выразительность силуэта (как, впрочем, и масштабное соотношение скульптуры, постамента, среды) порой проверяется на сделанном из фанеры плоском макете в реальную величину.

Границей между силуэтом и фоном, скульптурой и окружением является контур. Это внешний абрис скульптурной формы. Если живописец может свести контурную линию до едва заметной, то скульптор вынужден считаться с ней, четко различимой в бронзовой статуе и несколько смягченной в мраморной. Данный "недостаток" в действительности оборачивается несомненным достоинством искусства скульптуры. Контур есть сжатая формула пластического решения произведения. Он способен сразу и многое прояснить в скульптуре своим рисунком, меняющимся в зависимости от точки зрения зрителя.

Бурдель говорил: "Ищите источник контуров так же, как вы искали бы исток реки". Источник этот — в общей композиции скульптуры и том рельефе поверхности пластического объема, который называют моделировкой. Малейший выступ поверхности отражается в контуре. Он мягко очерчивает монолитные статуи и дробится, беспокойно вибрирует при сложной моделировке скульптурной формы.

"Наука моделирования", как величал ее Огюст Роден, включает в себя значительную часть работы с поверхностью скульптуры. В ее ведении бесчисленные выпуклости и впадины, наслаивающиеся друг на друга планы, она концентрирует и уточняет изобразительное начало в произведении. Черты лица и мускулатура тела, складки одежд и детали, пусть мелкие, но подчас необходимые для образа, создаются с помощью моделировки. Виртуозно владели ее приемами древнегреческие мастера. Внимательно присмотритесь к обломку древней статуи — в нем будто продолжается жизнь благодаря тончайше моделированной поверхности камня, едва заметному набуханию и расслаблению скульптурной массы, передающей пластику человеческого тела. У греков моделировка не мешает объему, не перегружает его, дает полностью проявиться. Сказывается присущее античным художникам чувство меры, которого в последующем многим будет не хватать. Излишняя, нарочитая моделировка формы, увлечение поверхностями маскируют и обесценивают скульп-

турный объем. Здесь важно сохранить равновесие и гармонию, а если уж нарушать их, то только ради конкретного замысла, в котором подчеркнутая моделированность или, наоборот, объемность имеют художественное значение для образа.

В оценке произведений скульптуры часто пользуются словом "пластичность", причем нередко оно имеет разное значение. В широком смысле это постепенность и плавность переходов одного объема, одной поверхности в другие, нечто близкое тому, что называют пластикой движений, когда одно положение тела незаметно и мягко сменяется следующим. Для Гегеля и Гете пластичность является еще и непременным условием классически ясной формы. В узком же значении слова пластичность представляет собой результат моделировки, скульптурной проработки поверхностей объема. Скульптор Борис Королев писал, что в это понятие входит "совокупность свойств: и характер моделировки форм, и связующая их непрерывность — гибкость и мягкость перехода от одной к другой, и точность границ объемов, и последовательность их расположения в пространстве".

Если моделировкой создают рельеф поверхности, то ее "микрорельеф" определяется фактурой. На первый взгляд неприметная, издалека неразличимая фактура относится к основным категориям скульптуры. "Фактура всегда содержит в себе эмоциональный элемент как предельное нарастание энергии объема и несет самые тонкие, самые чувственные, выразительные нюансы характера образа, — отмечал латышский скульптор Теодор Залькалн. — Фактура по-своему одухотворяет образ и вовлекает его в сферу окружающего".

Измеряемая микронами глубина фактурного слоя — это зона перехода от объема к окружающей среде, нейтральная полоса между собственным и несобственным пространством скульптуры. Во многом благодаря фактуре возникает эффект отторжения пластического объема от среды или слияния с ней, о чем уже говорилось во второй главе. Фактура способна существенно влиять на восприятие формы, подчеркивать ее мощь и цельность, либо смягчать впечатление от массы материала. Она заставляет поверхность звучать в унисон с мелодией образа.

Первоначальную фактуру дает сам материал и ею можно ограничиться. Так, тенденцию к показу материала можно видеть у скульпторов авангарда в начале XX в. Но каждый материал в зависимости от обработки создает целый ряд различных фактур. Выбор определяется вкусом эпохи, стилем, модой, замыслом мастера. Природная фактура случайна и не всегда совпадает с идеей произведения, скульптор сознательно преображает ее. Фактура — это материал плюс способ его окончательной отделки.

Однородная фактура сплошь позолоченных или раскрашенных по грунту статуй средневековья, монотонно заполированных скульптур классицизма создает впечатление "нерукотворности", так как следы авторской работы с поверхности материала почти полностью убраны. Напротив, импрессионисты не признавали цельной фактуры и даже помыслить не могли о том, чтобы передать ее завершение в чужие руки. Для них характерна каллиграфическая точность обращения с поверхностью скульптуры, стремление запечатлеть в моделировке и фактуре процесс создания пластической формы.

Вспомним о "незаконченности" произведений Микеланджело, которая дает удивительное богатство фактуры. Куски почти нетронутой поверхности камня соседствуют с отшлифованными участками. У Микеланджело фактура подчиняется заложенной в творческом методе идее борьбы с материалом, несет в себе нерастраченную энергию камня.

Когда этими же приемами пользуется Роден, он трактует их как средство достижения чисто зрительного эффекта возникновения изображения из мраморной глыбы. Он талантливо имитирует, симулирует усилие освобождения фигуры из плена камня, чего в действительности не было. Как мы знаем, его мраморные скульптуры делали ассистенты, используя модель и технику механического перевода. Внешне фактуры работ Микеланджело и Родена могут быть близки, но их роль в произведении оказывается иной, а внимательный взгляд легко обнаружит различие между неповторимым "почерком" Микеланджело и результатом кропотливого труда над фактурой помощников Родена.

Уже в античности прибегали к комбинациям скульптурных материалов и, следовательно, фактур. Греки любили сочетание слоновой кости и золота (хризоэлефантинная техника), покрытой цветным воском и чистой поверхности камня. Римляне охотно соединяли цветной и белый мрамор, по-разному обрабатывая их. Синтезирование отличающихся по фактуре материалов в одном произведении популярно в барокко и, особенно, в современной скульптуре.

Микропространство фактуры оживает при свете и по-своему реагирует на него. Полированная бронза, сталь дают блики, отсветы, яркие рефлексы. Даже при рассеянном освещении на их поверхности идет контрастная игра светотени, не произвольная, а заранее предусмотренная мастером в работе над моделировкой и фактурой. Александр Архипенко, собственноручно полировавший свои скульптуры до зеркального блеска, так пишет о рефлексах света: "Рефлекс обогащает эффект предметности. Он имеет возможность умножать

А.Архипенко. Женщина, расчесывающая волосы. 1920-е. *Бронза*

Архипенко приписывается изобретение "контробъема" в скульптуре, во многом основанного на бликах и рефлексах полированного металла. Контробъем — это неожиданный и выразительный прием удаления части материала там, где должна быть выпуклая часть изображения. Архипенко достигает эффекта иллюзорного восполнения объема при помощи тщательной полировки вогнутой поверхности. Контробъем как бы втягивает пространство внутрь скульптуры и, как в зеркале отражая его, создает впечатление объемной формы там, где в действительности пустота.

В.Мухина очень точно отметила, что скульптор добивается "звучания объема не выпуклостью, а вогнутостью, то есть впечатления по негативу". Замена скульптурной массы пространством, воздухом и светом компенсируется чисто оптически. Если закрыть глаза и ощупать скульптуру пальцами, то мы почувствуем лишь нелогичную и непонятную моделировку формы, гладкую фактуру тщательно обработанной бронзы.

линии, способен усилить или ослабить эффект формы, цвета, линии. Он может создать впечатление вогнутой или выпуклой поверхности".

В отличие от металлов, мрамор впитывает в себя свет, создает мерцание светотени, мягкие рефлексы. В нем заметнее одухотворяющее материю камня "дыхание" словно окруженной дымкой поверхности. Фактура мрамора допускает тончайшие тональные переливы светотени, пригашенной на шероховатых, шлифованных участках камня и набирающей силу в заполированных частях скульптурной формы. Древнегреческие мастера первыми научились до конца использовать в скульптуре фактурные возможности этого камня. "Тени, божественная игра теней на античных мраморах! Можно сказать, что тени неравнодушны к шедеврам. Тени за них цепляются, озаряют их убранством" — в этих словах Родена высочайшая похвала фактурным достоинствам древней скульптуры и признание ее неповторимости.

Светотень в скульптуре зависит не только от моделировки и фактуры, но также от интенсивности и направления потока света. Яркое солнце уничтожает мелкие тени, но усиливает контрастность светотени в целом, умножает блеск и сияние гладких поверхностей. Вечернее освещение или колеблющееся пламя свечей в полумраке интерьера церкви смягчают светотень, размывают границы теней, выявляют мельчайшие впадины.

Изменение освещения оказывает влияние на восприятие скульптурного объема и его фактуры. Если свет падает сбоку и чуть сверху, то он выгодно подчеркивает трехмерность формы, сзади — высвечивает силуэт, снизу — может гипертрофировать, исказить выступающие части скульптуры. Бенвенуто Челлини рассказывает в своем жизнеописании, как он демонстрировал французскому королю статую Юпитера: "И так как госпожа ди Тамп задержала короля до самой ночи, чтобы причинить одно из двух зол, либо он не пришел, либо чтобы мое произведение из-за ночи показалось менее прекрасным; и как Бог обещает тем созданиям, которые в него верят, случилось как раз обратное, потому что, увидав, что настала ночь, я зажег сказанный факел, который был в руке у Юпитера; и так как он был несколько приподнят над головою сказанного Юпитера, то свет падал сверху, и получался гораздо более красивый вид, чем получился бы днем... Госпожа ди Тамп дерзко сказала: "Можно подумать, что у вас нет глаз; или вы не видите, сколько прекрасных античных фигур из бронзы стоит вон там; в каковых и состоит подлинная суть этого искусства, а не в этих современных безделицах?" Тогда король двинулся, и остальные за ним; и, взглянув на сказанные фигуры, а они, так как свет падал на

них снизу, не имели никакого вида, на это король сказал: "Тот, кто хотел повредить этому человеку, оказал ему великую услугу: потому что при посредстве этих прекрасных фигур видишь и понимаешь, что эта вот его фигура намного прекраснее и удивительнее...".

Когда скульптура создается для определенного места, а так бывает довольно часто, мастер имеет возможность продумать и предусмотреть эффекты освещения. Например, Микеланджело таким образом выполнил и разместил фигуры в построенной им самим капелле Медичи, что лица Мадонны, герцога Лоренцо и аллегории Ночи почти всегда остаются в тени, что отвечает характеру образов. Другой великий итальянец, Лоренцо Бернини, задумал скульптурную группу "Экстаз святой Терезы" специально для пространства капеллы Корнаро римской церкви Санта Мария делла Виттория. Скульптура освещена из нефа церкви, но гораздо важнее второй световой поток, льющийся сверху через желтое стекло в окне капеллы. Этот золотистый поток (а золотой цвет и солнечный луч издавна были символом божественного) словно притягивает к себе фигуру Терезы и проясняет происходящее — экстатическое единение святой с Богом. Особый характер освещения передает атмосферу религиозного таинства, создает отделенный от реальности мир.

Естественное или искусственное освещение является одним из свойств окружающей скульптуру среды. Благодаря свету произведение становится видимым, доступным зрительному восприятию, потому свет и скульптура неразрывны. Еще более тесная связь существует между пластической формой и цветом.

В принципе, бесцветной скульптуры не бывает — разве что сделанная из прозрачного стекла, но и та принимает цвет фона или стоящих рядом предметов. Каждый материал имеет природный цвет, свой оттенок и яркость окраски. Даже белый мрамор из разных месторождений отличается по цвету, и скульптор всегда узнает, например, сахарно-белый, лишенный всяких примесей каррарский камень.

Равномерный, однотонный цвет материала не противоречит скульптурному объему, его участие в создании образа очень тактично. Такой цвет может слегка изменить впечатление массивности скульптуры или подчеркнуть эмоциональный строй произведения, поскольку многие цвета вызывают в душе зрителя вполне определенные ассоциации. Белый напоминает о чистоте и невинности, черный — это трагический цвет траура, зеленый — цветение, вечно продолжающаяся жизнь, красный — цвет крови и страдания, голубой — неба и надежды. Подсознательно скульптор и зритель учитывают эту смысловую, символическую наполненность цвета.

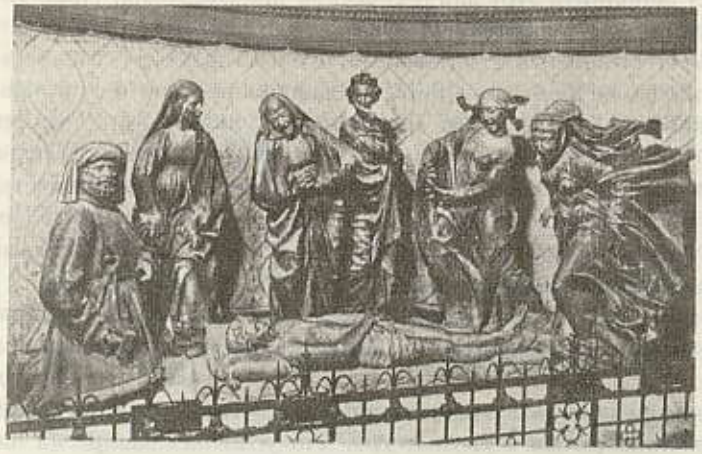
Роль цвета в скульптуре усиливается, когда применяют полихромию, т.е. сочетание нескольких цветов. Римляне времен империи часто комбинировали белый и цветной камень, из которого делались драпировки. Скульпторы барокко, в том числе и Лоренцо Бернини, умели использовать соседство цветных мраморов, камня и бронзы. К эффектным сочетаниям природного цвета различных материалов прибегал в конце XIX в. немецкий скульптор Макс Клингер. В современной скульптуре, с повышенным вниманием относящейся к выразительности фактуры и цвета, популярно соединение разноцветных материалов по принципам тонкого колористического созвучия или контраста.

Сама природа преподносит скульптору богатый выбор цветов, но он может дополнить этот дар раскраской произведения. Простейший ее вариант — тонирование, одноцветное покрытие. Тонируют гипс, чтобы облагородить его невыразительную фактуру. Искусственная патина тоже дает единый цвет поверхности, хотя и отличающийся разнообразием оттенков. Некоторые скульпторы (например, Голубкина) делали легкую подцветку белого мрамора. Известно также, что Антонио Канова после полировки скульптуры втирал сажу там, где требовалось усилить тень. Этим он разрушал белоснежность мрамора и снимал излишний блеск, добиваясь эффекта "восковой спелости", мягкости материала.

Цвет в скульптуре существует и в виде полихромной раскраски, порой доходящей до уровня подлинной живописи на поверхности статуй. Еще в архаической Греции мастера пользовались восковыми красками, чаще всего синей и красной, чтобы выявить тектонику построения, ритмы в скульптуре. Эта условная раскраска напоминала распространенные в архитектуре того же времени приемы выделения цветом несомых и несущих частей здания, отдельных деталей. Она сближала два вида искусства, способствовала их синтезу.

Раннее средневековье утратило эту рациональную логику раскраски скульптур, но зато придало ей символическую ценность. Цвет здесь непосредственно не был связан с пластической формой, он стал знаком того, что невозможно изобразить средствами искусства, отблеском божественного. Прошли столетия и позднее средневековье выработало иной подход к раскраске, на первый взгляд противоположный. При помощи тонкой живописи начали передавать узор и фактуру тканей драпировки, складки и морщины кожи, румянец на щеках святых и мертвенную бледность тела распятого на кресте Христа, слезы и капли крови.

Раскраска стала натуралистической, но в этом был свой религиозный смысл. С одной стороны, она словно убеждала зрителя



Никколо дель Арка. Оплакивание Христа.
Около 1485. *Терракота, раскраска*

В Италии XV столетия существовала традиция изготовления скульптурных групп из раскрашенной терракоты. Делались они для украшения церквей и капелл, наиболее популярные сюжеты — "Оплакивание Христа" и "Рождество". Их главной особенностью был нарочитый натурализм: фигуры выполнены в натуральную величину и тщательно раскрашены, лица и руки, а также детали вызывают впечатление полного жизнеподобия.

К числу таких произведений относится и "Оплакивание Христа" Никколо дель Арка. В сумрачном интерьере церкви, при мерцающем пламени свечей скульптурная группа производила на зрителя ошеломляющее впечатление, евангельские герои будто оживали на его глазах. На такое усиленное эмоциональное воздействие и была рассчитана эта скульптура.

Эмоциональная насыщенность "Оплакивания" объясняется не только натурализмом трактовки фигур, но и мастерской сценографией действа. Произведение Никколо дель Арка было тесно связано с зрелищной культурой раннего Возрождения, религиозными театральными представлениями. Из опыта сакрального театра скульптор мог заимствовать режиссуру сцены оплакивания, жесты и мимику для своих фигур.

поверить в реальность существования изображенных персонажей и призывала к конкретному сопереживанию, с другой — делала скульптуру все-таки более чем реалистичной, более яркой и сочной в красках, нежели действительность. Такой "сверхнатурализм" действовал на религиозного зрителя абсолютно однозначно: если скульптурное произведение превышает реальность того, что находится в земном мире, значит оно этому миру полностью уже не принадлежит. Натурализм образов неожиданно оборачивается мистической сакральностью, становится знаком причастности к небесному, божественному миру. Традиция натуралистической раскраски скульптуры не оборвалась в средневековье, ее мощные отголоски заметны в североитальянской пластике XV и XVI вв., работах испанских мастеров XVII столетия, некоторых произведениях барокко.

Классицизм, по беломраморным римским копиям с греческих оригиналов составивший свое представление о "бесцветности" столь любимой им античной скульптуры, не признавал раскраски. Это предубеждение сохранялось и среди мастеров прошлого столетия. Только XX век вновь возвращается к активному применению красок в скульптуре.

Импрессионисты чуть ли не первыми высказались за использование полихромии как одного из средств передачи "впечатления" от скульптурной формы. Кубисты и конструктивисты постарались воскресить архитектонические функции раскраски, приспособить к новым задачам опыт мастеров греческой архаики. Сюрреалистов, конечно же, привлекли возможности истолкования цвета как символа, знака зашифрованного содержания образа. Экспрессионистов — контрастные диссонансы красок, выразительность цветового пятна на поверхности скульптуры. Гиперреалистов подкупала "документальная" точность полихромии, подкрепляющая связь произведения с действительностью.

Несомненно, в основе интереса мастеров нашего столетия к раскраске скульптуры лежат те новые представления о пластическом объеме и пространстве, о которых уже шла речь в предыдущих главах, а также понимание скульптуры как искусства конструирования формы, где цвету предназначена немаловажная роль. Все это справедливо и по отношению к отечественной скульптуре, но в ней нужно особо выделить линию преемственности от народного искусства, а там форма и цвет всегда жили нераздельно. Не случайно наши современные мастера чаще всего прибегают к полихромии в мелкой пластике и станковой скульптуре, ведь там эта преемственность наиболее выражена.

Контур и силуэт, моделировка и фактура, свет и цвет для художественного языка скульптуры существенно важны, но все на-

чинается с композиции. Задача композиции — организация и соподчинение отдельных частей в произведении. Это единая система взаимосвязи объемов и поверхностей, во многом определяющая художественную форму воплощения замысла.

Живописец создает композицию при помощи линий и красок в иллюзорном пространстве, скульптор же имеет дело с трехмерной, предметной и осязаемой формой в пространстве реальном. В области композиционных решений искусство скульптуры ближе к архитектуре, чем к живописи. Оно тоже занимается объемно-пространственными конструкциями, пользуется классическими законами тектоники или смело нарушает их, подобно современной архитектуре, чтобы создать новые законы гармонии. Бурдель писал, что "скульптура есть цветение архитектуры, она является как бы архитектурой объемов, а архитектура объемов — это геометрия, мера, точность и логика".

Главная идея и конечная цель композиции — достижение целостности, хотя ведущие к ней пути могут быть различны. Это симметрия, строгая субординация частей, повторяемость похожих форм или игра на диссонансах, примирение и равновесие контрастов. Замысел скульптора определяет выбор пути, но в любом случае создается уникальный по слаженности организм, который перестает существовать при произвольном нарушении даже мелкой детали. Майоль говорил о скульптуре: "Она — единое целое: все в ней взаимосвязано, одно тянет за собой другое. Исправите что-нибудь в одном месте — тем самым измените все. Надо видеть изменения целого, изменения в жизни статуи... Трудность, видите ли, в том, чтобы все хорошо сконструировать и поставить на свое место. Когда все на своем месте, справиться с деталями просто". Предельно кратко сформулировал мысль о значении композиции Бурдель: "Согласие всех деталей между собой создает скромными и тихими аккордами великий безмолвный хорал".

Развитие искусства скульптуры сопровождалось изменением композиционных решений. Каждой эпохе были присущи свои формулы композиции — устоявшиеся, привычные и, вместе с тем, постоянно эволюционирующие в работах отдельных мастеров. Композиция служит средством выражения идеи, поэтому зависит от нее и характерных для того или другого времени представлений о задачах скульптуры.

В искусстве архаики практически все направленные на создание композиции усилия были сосредоточены на передней части скульптуры. Основные признаки художественной формы, особенности образа концентрировались здесь. Живший в прошлом столетии датский ученый Юлиус Ланге удачно назвал это явление "законом

фронтальности". Соответственно ему подбиралась и композиция: объемы словно нанизывались на вертикальную ось, возвышались один над другим при соблюдении строгой симметрии.

Когда в V в. до н.э. греки перешли к круглой скульптуре, то впервые столкнулись с необходимостью композиционно передать свободное развертывание объемов в пространстве, сложные повороты фигур. И хотя они предусматривали, по старой памяти, "главную" точку зрения на статую, нужно было позаботиться о множестве других, возникающих при ее обходе. Архаическая фронтальная или древнеегипетская "четырехфасадная" композиции для этого не годились, пришлось изобретать собственную.

Греческий скульптор, работая над одной стороной статуи, помнил о противоположной и задумывался о соседних. Он не оставлял ни единого сантиметра поверхности без художественного осмысления, вне связи с целым. Аристид Майоль, умевший ясно и мудро говорить об искусстве скульптуры, в беседе с учеником однажды заметил по поводу античной статуи: "Она — воплощенная простота: каждая форма безупречно ясна, все повсюду понятно и в то же время тщательно проработано... Совершенство статуи сказывается в том, что, куда вы ни положите руку, она у вас всегда будет лежать на объеме. Положите вы ее сюда или туда — она всегда ощущает выпуклость. Значит, форма всюду наполнена".

Круглая скульптура наиболее сложна для композиции, потому столь ценен опыт создавших ее древних греков, а также ренессансных мастеров, которые спустя много веков возродили и продолжили достижения античности. Практически забытая средневековьем, круглая скульптура вновь возобновилась в начале XV в. и довольно скоро получила обоснование в теоретических трактатах. Скульпторы-маньеристы не без помощи Микеланджело изобрели спиралевидное построение композиции, где объемы "закручиваются" в пространстве и буквально заставляют зрителя двигаться вокруг, выслеживая взглядом развитие этой спирали. Как сказал бы известный историк искусства Генрих Вельфлин, "форма обладает способностью направлять видение и принуждает нас к целостному восприятию множества".

В рассчитанной на обход круглой скульптуре создается как бы своя композиция для каждой точки зрения, естественно, подчиненная единому замыслу произведения. А таких точек немало; Бенвенуто Челлини в заключении "Трактата о скульптуре" утверждал, что есть восемь главных точек зрения, всего же их около сорока.

Гармония отдельных частей в скульптурной композиции достигается по принципу симметрии: простой, где устанавливается подобие левой и правой сторон, или сложной, пространственной, урав-

Донателло. Давид. 1430—1432. *Бронза*

Библейский пастушок Давид, сразивший в поединке великана Голиафа, был весьма популярен во Флоренции времен Возрождения. В нем граждане видели символ своего города, стойко сражавшегося с врагами и пользовавшегося, как когда-то Давид, божественным покровительством. Ренессансное искусство интерпретировало образ Давида в соответствии с идеалами эпохи, подчеркивало в нем героическое начало.

В XV в. "Давид" Донателло стоял на колонне посредине двора палаццо Медичи и был рассчитан на множество точек зрения. Это одна из первых (после эпохи античности) круглых статуй в европейской скульптуре. Лавровый венок у ног Давида — не только атрибут триумфа героя, но и пластический мотив, предполагающий круговой обход статуи.

Бронзовая поверхность одинаково тщательно моделирована и обработана со всех сторон. Расположение фигуры в пространстве, поза Давида задуманы так, чтобы усилить и умножить впечатления от образа при движении зрителя вокруг статуи. Эти впечатления последовательно меняются, наслаиваются друг на друга. В конечном счете, их "мультипликация" дает общее представление о композиции.

новешивающей объемы. Но существуют еще и пропорции, т.е. определенная соразмерность частей между собой и с единым целым. Платон утверждал, что невозможно сочетать две вещи без наличия третьей и эта третья заложена в них самих — она и называется пропорцией.

Вероятно, пропорциональные закономерности построения формы когда-то были заимствованы художниками у природы, чтобы превратиться потом в законы композиции. Прожилки зеленого листа, завитки раковины улитки, части человеческого тела и многое другое, созданное природой, обладают строгой логикой соотношений. Очистив их от случайного, можно получить идеальные системы пропорций, выраженные геометрией, числом или через модуль (тот элемент структуры, который служит условной единицей измерения других частей и целого).

Одна из самых популярных в искусстве пропорций называется "золотым сечением". Ее можно получить геометрически и выразить цифрами — приблизительно, это отношение 3 к 5 (точно же — 1:1,618).

Об этом часто встречающемся в природе пропорциональном соотношении знали еще древние греки. В согласии с ним строились храмы, его применяли в скульптуре и живописи. При раскопках античного города Помпеи был найден напоминающий раскрытые ножницы инструмент (так называемый пропорциональный циркуль), расстояния между короткими и длинными концами которого соответствовали "золотому сечению".

Изображение человеческой фигуры в скульптуре разных эпох сопровождалось поиском идеальных пропорций. Свою систему пропорционирования имели уже египтяне, много внимания уделяли этому греческие мастера. В V в. до н.э. скульптор Поликлет посвятил пропорциям специальный трактат под названием "Канон", что в переводе значит "норма", "правило". Это сочинение не дошло до нас, но сохранились упоминания и цитаты, а также созданные по изложенным в нем рекомендациям статуи. Установленные Поликлетом пропорции основывались на четкой соразмерности частей человеческого тела: ступня равнялась одной шестой высоты фигуры, голова — одной восьмой, кисть руки и лицо — одной десятой и так вплоть до самых мелких членений.

Предложенные Поликлетом пропорции не стали вечным законом искусства; "идеальные" с точки зрения современников и скульпторов нескольких последующих поколений, позже они уже не воспринимались в таком качестве. Каждая эпоха искала свой идеал. Средневековье подчинило пропорции абстрактной "божественной" логике геометрически правильных фигур. Возрождение обратилось

к природе, пытаясь при помощи чисел и чертежей раскрыть тайну рационального устройства мира и человеческого тела. Собственные системы пропорций разрабатывали художники и теоретики барокко и классицизма. В скульптуре XX в. существуют две тенденции: сохранение универсальных "канонов", базирующихся на опыте античности, трактатах Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера, практике обучения в академиях, или отказ от них во имя индивидуальных пропорций каждого произведения, с его уникальным замыслом и пластической идеей.

Когда скульптуры помещались высоко над землей, их пропорции корректировались с учетом зрительного восприятия снизу — они должны были казаться правильными, а не быть такими на самом деле. К "оптическим поправкам" прибегали еще античные мастера: сокращали нижнюю часть фигур и удлиняли верхнюю, делали более крупными отдельные фрагменты изображения. До эпохи Возрождения скульпторы руководствовались интуицией и опытом, начиная с нее стали использовать в этих целях законы линейной перспективы и работу с боццетто, позволявшую учесть и заранее проверить любой самый сложный ракурс. Нейтрализуя оптические искажения пропорций, мастера увеличивали в скульптурах размеры головы и торса, делали конечности разной величины в зависимости от их расположения по отношению к зрителю, слегка наклоняли вперед фигуры, чтобы избежать эффекта "запрокидывания", в конных статуях укрупняли фигуру всадника и ноги коня. Еще об одной поправке говорил Лоренцо Бернини: "Скульптор делает фигуру, одна рука которой поднята, а другая покоится на груди. Из практики известно, что та рука, которая находится в воздухе, должна быть длиннее и толще, чем другая, покоящаяся на желудке; и это потому, что воздух, который окружает первую, искажает и поглощает часть ее формы, или, лучше сказать, — ее объема".

В основе композиции скульптуры лежат не только симметрия и пропорции, но и движение, которое мотивирует расположение пластических масс. Учитывая движение, можно условно разделить композиции на "закрытые", центростремительные, статичные, и "открытые", развивающиеся в пространство, динамические.

"Закрытые" композиции тяготеют к тектонике, симметрии построения, покою. В них все зиждется на тождестве и повторах, а не на контрасте. Таковы, например, композиции египетских статуй. Но это вовсе не означает, что застылость и полное отсутствие движения обязательны. Античные мастера открыли в подобных композициях поистине удивительное свойство передавать в лишенной

Поликлет. Дорифор. Около 440 до н.э.
Слепок с римской копии

Статуя Дорифора, т.е. копьеносца, прекрасно передает пластический смысл хиазма — основного приема древнегреческих мастеров для изображения скрытого движения в состоянии покоя.

Вес тела Дорифора приходится на правую ногу, от этого центр тяжести смещается с вертикальной оси симметрии, которая сама начинает изгибаться. Другая нога свободно опирается на землю кончиками пальцев. В нижней части статуи возникает контраст напряжения и расслабления. Колени оказываются на разном уровне, симметрия правой и левой сторон тела нарушается.

Выше происходит нечто противоположное — чуть уходит вниз правое плечо и рука свободно опущена, зато показано мышечное усилие левой руки Дорифора, держащей копье. Так возникает крестообразная симметрия: напряжение концентрируется справа внизу и слева вверху, покой — наоборот. Благодаря этому простому, на первый взгляд, приему возникает беспрестанно меняющийся баланс пластических форм, напоминающий колебание уравновешенных чашек весов. И как результат — ощущение работы мышц, впечатление внешне не выявленного, построенного на нюансах движения тела.

"Дорифор" Поликлета интересен еще и тем, что он создан в полном соответствии с теми пропорциями человеческого тела, о которых сам скульптор писал в трактате "Канон".

движения фигуре не прекращающуюся ни на секунду жизнь человеческого тела.

Состояние покоя они трактовали не как оцепенение, но как результат только что завершившегося движения и еле заметное начало нового, как мгновенную паузу между ними. Эта пауза вырвана из контекста времени, запечатлена в статуе и потому может длиться вечно. Для воспроизведения скрытого движения греки изобрели художественный прием хиазма (само слово происходит от греческой буквы "х"), т.е. "перекрестного" равновесия масс.

"Открытые" композиции отличаются асимметрией, противопоставлением масс, усложнением ритмов, четко выраженным движением, где действие "сюжетно" мотивировано. Конечно, скульптор не может передать реальное движение во всей полноте. Он берет лишь один его момент, но это не просто фиксация заимствованной с натуры позы человеческого тела. В искусстве скульптуры поза позволяет расшифровать движение, догадаться о том, что уже было и что будет после.

Этому помогает "моторная реакция" зрителя, инстинктивное желание повторить и как бы примерить на себя позу статуи. Психологами доказано, что в сознании человека возникает особое ощущение от увиденного произведения (они называют его "мускульным"), когда собственное тело становится инструментом для прояснения движения, удобства или неудобства позы. Скульпторы же знали об этом давно. Например, Голубкина советовала новичкам: "Движение основательнее всего постигается, если вы сами возьмете позу модели и постараетесь понять и почувствовать ее в себе".

Движение в скульптуре из физического действия превращается в художественный мотив, оно изображается не ради себя самого, а для раскрытия через него эмоционального состояния героя. Еще Сократ говорил, что "задача скульптуры изображать в видимой форме движения души".

Композиция намечает движение в произведении скульптуры, но продолжается и развивается оно с помощью ритма. В виде линейных элементов ритм проявляется в контуре, острых гранях объемов, границах между соседними поверхностями. Ритмы вскрывают динамику действия, ведут наш взгляд по очертаниям формы, неоднократным повтором подчеркивают симметрию или создают необходимые отступления от нее, нарушая геометрическую точность построения ради выразительности.

В обнаженной фигуре движение демонстрируется легко и наглядно работой мышц. Но как быть, если тело скрыто под одеждой? Поистине, скульптура — это искусство преодоления трудностей и ограничений. Уже древние греки нашли выход, предложив несколь-

Ника Самофракийская. II в. до н.э. *Мрамор*

Современная одежда создается модельерами, имеет собственный фасон и покрой. Античные же хитоны и туники были всего-навсего кусками ткани, принимавшими форму человеческого тела. Может быть, поэтому так естественна связь между человеческим телом и драпировкой в скульптурах древних мастеров. Сколь бы ни была плотна ткань, под ней всегда угадываются в античной статуе очертания плеч, груди, бедер, колен.

В "Нике Самофракийской" характер движения передан прежде всего драпировкой. На груди, животе, правой ноге ткань будто прижата к телу сильным встречным потоком воздуха. Она кажется тонкой, дробится на мельчайшие складки. Остальные части фигуры, наоборот, скрыты под крупными вихрящимися драпировками. Поза Ники, ее широкий шаг показывают движение вперед, но до конца это движение становится понятным только благодаря ритму складок одежды. Драпировки подчеркивают бурное движение, складки развеваются за фигурой, кажутся более динамичными, чем движение самого тела богини. Их ритмы не всегда подчиняются воле встречного ветра, порой выстраиваются вопреки ему в своем безудержном порыве. Но именно складки одежды, а не крылья за спиной Ники, ярче всего передают ощущение полета, словно срывающего фигуру с ее каменного постамента.

Микеланджело. Моисей. 1515—1516.
Мрамор

Образ пророка Моисея в трактовке Микеланджело полон той идущей из глубины энергии, которой отличаются все произведения флорентийского мастера. Несгибаемую волю народного вождя, бурный темперамент, с трудом сдерживаемый гнев скульптор передает через физическую силу человеческого тела. Он подчеркнуто демонстрирует могучий торс сидящей фигуры, мускулистые плечи, крупные кисти рук с напряженными пальцами.

Не меньшее значение для характеристики образа имеет драпировка, крупные складки которой многократно усиливают впечатление сконцентрированной в статуе силы. Кажется, что в этой скульптуре Микеланджело слишком много драпировки, что она излишне тяжела и объемна для обычной ткани. Но этого впечатления и добивался мастер — одежда была обязана соответствовать какой-то сверхчеловеческой мощи Моисея.

Предназначавшаяся для монументальной гробницы римского папы Юлия II, статуя должна была размещаться на втором ярусе сооружения и находиться над головой зрителя. Она рассчитана на рассмотрение несколько снизу; с этого ракурса выглядит так, как ее задумал Микеланджело, и предстает перед нами еще более внушительной.

ко разных трактовок одежды. В архаике драпировка подчеркивала архитектонику построения статуи, условно обозначала движение тела. Другой вариант, найденный мастерами классики, заключался в том, что одежда частично обрисовывала формы тела и существовала в гармоничном взаимодействии с ним, сопровождала и "разъясняла" движение. Мухина писала, что греки "или трактовали одежду как льющуюся мягкую ткань, не мешающую телу и обогащающую его движение, или же доводили ее до абсолютной условности, превращая в архитектурную, конструктивную каннелюрную колонну". Добавим, что античная скульптура пользовалась еще одним способом изображения драпировки, когда она практически не скрывала форм, плотно облегая их подобно прилипшей к телу мокрой ткани.

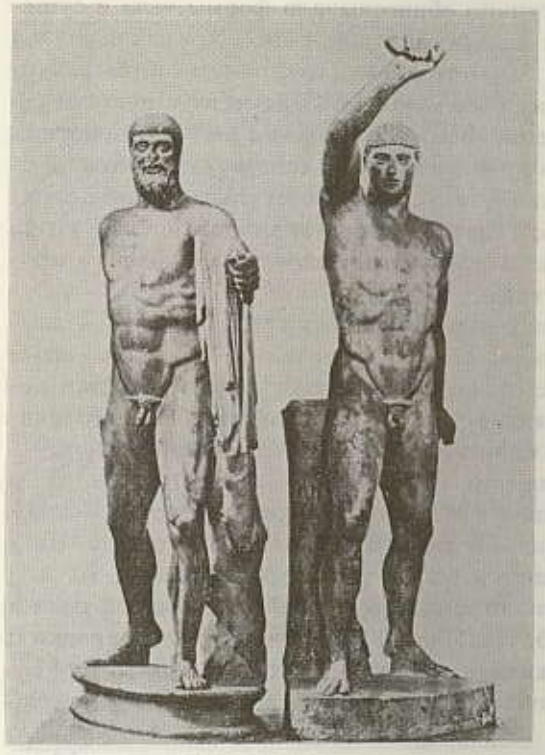
В средние века драпировки подменили тело собственной массой, замаскировали объем под орнаментально трактованными складками. Эти красивые, прихотливо расположенные складки независимо от позы фигуры разыгрывали свою собственную ритмическую "мелодию", изображали не связанную с греховной человеческой плотью энергию движения.

Искусство Возрождения восстановило античный принцип зависимости драпировки от форм и движений человеческого тела. Но у ренессансных мастеров, знакомых с опытом средневековья, одежда не просто вторила им. Она стремилась и к самостоятельной роли в раскрытии содержания образа. Пластическое решение драпировки и ритмика складок подчеркивали характер персонажа, внутренне соответствовали ему. В качестве примера можно назвать "Моисея" Микеланджело.

Искусство барокко при своем пристрастии к внешним эффектам, стремлении запечатлеть движение в кульминационной точке вновь нарушило связь одежды с человеческим телом, но совсем иначе, чем средневековье. Здесь "рисунок" драпировки усиливал взволнованную патетику образов. Скульпторы увлекались передачей фактуры тканей, любили изображать развевающиеся и отлетающие в стороны складки, акцентировавшие или самостоятельно передающие бурное движение.

Мастера классицизма активно пользовались достижениями античности и Ренессанса, добавив к ним типичную для этого стиля склонность к идеализации. Каждая драпировка в их работах тщательно уложена, словно накрахмалена, лишена естественности и артистичной небрежности расположения складок.

В общих чертах проследив эволюцию драпировки в скульптуре от античности до классицизма, можно сделать вывод, что она выполняла различные функции: передавала и подчеркивала движение,



Критий и Несиот. Тираноубийцы. Около 477 до н.э. Римская копия. *Мрамор*

Две статуи, которые вполне могли бы существовать самостоятельно, образуют группу простым и древним способом постановки скульптур рядом друг с другом. Архаическое начало в этом произведении легко различимо, но авторы не ограничиваются только им. Решительный шаг и занесенные мечи тираноубийц объединяют статуи более органично. Повтор поз не буквален, движение героев имеет единый смысл, но трактуется различно — Гармодий замахивается мечом, Аристогитон держит оружие перед собой, будто защищая товарища. Свисающий с его руки плащ усиливает это впечатление.

Новизна художественной задачи передать слитное движение фигур предопределила некоторую двойственность решения скульптурной группы. Статуи автономны и пластически не объединены, их связывает не столько общее действие, сколько волевое стремление к нему. Античная скульптура этого времени еще только ищет пути создания группы. Примеров и наработанных приемов пока нет. Вместе с тем скульптурная группа "Тираноубийц" обладает какой-то собственной выразительностью и воспринимается как единое целое. Недаром еще Плиний назвал ее первым общественным политическим памятником.

самостоятельно организовывала ритмический строй произведения, служила выявлению пластических ценностей скульптуры. В каждом случае она была частью композиционного замысла, работала на создание образа.

Чтобы закончить разговор о композиции, нужно еще обозначить принципы построения скульптурной группы и упомянуть об особенностях композиции в рельефе.

На фронтонах античных храмов, фасадах и порталах средневековых соборов, в больших алтарях эпохи барокко можно видеть соединение нескольких и даже множества фигур, но они не образуют скульптурной группы. Многофигурные композиции в данном случае зависят от архитектуры, подчиняются общему решению и не имеют самостоятельного значения. Скульптурная группа должна обладать автономией и собственной композицией.

Простейший прием использовали египетские мастера, ставившие несколько фигур рядом друг с другом. Такое механическое соединение, в сущности, трудно назвать скульптурной группой; ему явно не хватало прочных связей между отдельными элементами — сюжетных и формальных. В поисках этих связей древние греки открыли принцип общего, объединяющего действия персонажей. Движение стало первоосновой для создания группы.

Мастера Возрождения — Донателло, Микеланджело, Джованни Болонья — выдвинули новую идею пластического единства скульптурной группы. В античности, как правило, она составлялась из нескольких статуй, здесь же фигуры сливаются друг с другом, замкнуты в общем пластическом объеме. Движение, естественно, связано с сюжетом, хотя обусловлено не только им, но также задачей создания целостной скульптурной формы, основанной на неразрывности отдельных частей скульптуры вместо их суммирования и согласования.

В любой скульптурной группе варьируются приемы организации целого, но нас в первую очередь интересует не конкретика проявлений, а основополагающие принципы. С этой точки зрения еще одним новшеством был появившийся в конце XIX в. способ объединения группы показом душевного состояния героев. Таким "сюжетно-психологическим" принципом руководствовался Роден в памятнике "Граждане города Кале".

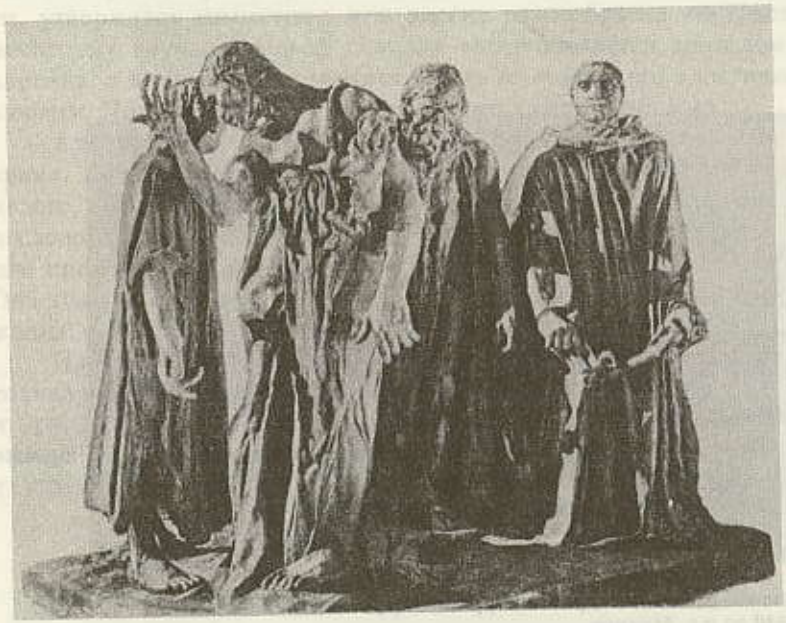
И, наконец, рельеф. В круглой скульптуре и скульптурной группе для композиции применяются в основном объемно-пространственные, чисто скульптурные средства. Рельеф, особенно низкий, заимствует некоторые черты художественного языка живописи. Подобно картине, он имеет свой формат, ограничивающий поле изображения. С формата начинается построение композиции, в него

Агесандр, Полидор и Атенодор. Лаокоон. Около 50 до н.э. *Мрамор*

Скульптурная группа родосских мастеров изображает гибель жреца Лаокоона и его сыновей. Троянский прорицатель предостерегал сограждан от принятия коварного дара греков — деревянного коня, в котором прятались ахейские воины. Змеи, посланные покровительствовавшей грекам богиней Афиной, растерзали Лаокоона.

Три фигуры объединены общим драматическим действием, смысл которого сразу становится понятным зрителю — отчаянная борьба за жизнь. Оно дополнено демонстрацией эмоций и переживаний персонажей, соответствующих определенному сюжетом замыслу группы. Для реализации этого замысла скульпторы использовали опыт античной пластики, накопленный до эпохи эллинизма: единое движение, повтор жестов, общий контур скульптуры.

Предпринята и попытка пластически связать фигуры, оплетающие их тела змеи не позволяют скульптурной группе распасться на составные части, превратиться в три стоящих рядом статуи. Змеи, Лаокоон и его сыновья кажутся вырезанными из одной глыбы мрамора. В сущности, "Лаокоон" показывает весь набор приемов создания скульптурной группы, применявшихся древнегреческими мастерами.



О.Роден. Граждане города Кале. 1884—1886. *Бронза*

В скульптурной группе нет пластического единства и ярко выраженного общего движения, но великолепно интерпретирована психология переживания трагического момента. Она создает некий безмолвный диалог героев, особую атмосферу драматического единства их судеб.

Скульптор предполагал поставить этот памятник без пьедестала, максимально приблизить его к зрителю. Таким способом Роден хотел подчеркнуть, что заложники, добровольно идущие в плен к осадившему Кале в 1347 году английскому королю, — реальные люди, а не вымышленные героические персонажи старинных хроник.

Памятник рассчитан на рассмотрение с близкого расстояния, тогда полностью раскрывается оригинальное художественное решение скульптурной группы. Фигуры связаны между собой внутренней, психологической связью. Каждый из героев, по-своему переживает драму обреченности и самопожертвования.

Один из современников Родена писал о "Гражданах Кале": "Они выражают, в живых обобщениях, отреченность, презрение, горечь жизни — человеческие чувства, дошедшие до немого пароксизма, до момента, когда слово менее значительно, чем блуждающий жест рук и напряженное выражение лиц".

Круг Фидия. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона.
Около 440 до н.э. *Мрамор*

На фризе Парфенона — кавалькада всадников с десятками фигур, но и эти две дают достаточно ясное представление о принципах построения и особенностях композиции рельефа. Движение направлено вдоль плоскости, пространство слабо выражено. Невысокий рельеф сливается со стеной, не нарушает цельности здания и не создает эффекта "пролома" стены иллюзией глубины. Важнейшим элементом является ритм — повторяющееся чередование пластических форм и линий контуров.

Композиционная связь достигается внешне простым приемом: одинаковы позы скачущих коней, дублируют друг друга очертания ног и спин всадников. Этот повтор создает мерный, торжественный ритм фриза, но не вносит монотонности, так как скульптор прибегает к разнообразию в деталях. Один из всадников изображен в профиль, на нем поножи и короткая, прикрывающая бедра одежда. Другой — в сандалиях, с наброшенным на плечи плащом, торс и голова повернуты назад. Различны жесты рук юношей, гривы и изгиб шеи лошадей.

В композиции рельефа найдена идеальная пропорция между повторами и контрастом. Достаточно чуть нарушить ее, чтобы изображение утратило дух гармонии, стало нарочито симметричным или, наоборот, лишилось единства и цельности. Древние греки считали одним из величайших достоинств чувство меры, которое и присуще рельефу фриза Парфенона.

вписываются фигуры, с ним согласуются членения и пропорции. В рельефе обретает повышенное значение фон: просветы в интервалах между фигурами или весь фон в целом, иллюзорно воспроизводящий пространство и среду.

Другая особенность композиции рельефа заключается в усилении линий. Рисунок линий создает структуру композиции, пропорциональную сетку. Его ритм связывает между собой отдельные части, утверждает симметрию или вносит разнообразие контраста. В некоторых случаях рельеф сначала воспринимается зрителем как картина, а лишь затем возникает мысль об оценке его пластических качеств. При полихромной раскраске это даже неизбежно.

Художественный язык скульптуры состоит из многих составляющих, но в их простом перечислении невольно теряется чувство целого. Как слова складываются в фразу только в определенной последовательности, так и элементы художественного языка в каждом произведении образуют замкнутую, взаимосвязанную систему. Она тоже имеет свои главные и придаточные предложения, подлежащее и сказуемое.

Из рассыпанного набора имеющихся средств мастер выбирает только необходимое для воплощения замысла. Чтобы понять скульптуру, нужно попытаться объяснить себе причины и последствия его выбора. Бурдель говорил: "Помните, что не руки, а сознание создает скульптуру".

Особенности скульптурного образа

Изображение человека в скульптуре. — Натура и художественное произведение. — Сюжет, тема, содержание. — Лаконизм и символичность образа. — Стиль и творческая индивидуальность мастера

Обойдите залы музея, полистайте альбомы по истории скульптуры и вы убедитесь — с древнейших времен человек был главным объектом изображения. В человеческом обличье представали также боги, а отвлеченные понятия материализовывались в фигурах аллегорий и персонификаций.

На первый взгляд, пристрастием к изображению человеческой фигуры мастера ограничивали, вынужденно или сознательно, возможности своего искусства. Но это впечатление обманчиво. "Односторонность" интересов скульпторов позволила им глубже постичь неисчерпаемую выразительность, казалось бы, простой темы. Разнообразия движений и поз, жестов и лиц оказалось достаточно, чтобы передать самые сложные идеи.

Действительно, изображение человека в произведении скульптуры способно олицетворять красоту, гармонию мира единством физического и духовного бытия, как было в греческих статуях. Или подчеркивать вечную драму жизни в скрытом конфликте плоти и духа (работы Микеланджело). Оно может концентрировать в себе общечеловеческие черты, опускать случайное, типизировать образ и, наоборот, делать его сугубо индивидуальным. Человек порой выглядит как некий эталон личности, соединивший все лучшие (по представлениям той или иной эпохи) достоинства. А может казаться неказистым, невзрачным, но за грубой телесной оболочкой угадывается яркий и богатый душевный мир. В характеристике персонажа есть множество способов воплощения его внутреннего состояния — от передачи открытой экспрессии чувств до утонченного психологизма.

Красоту обнаженного тела в скульптуре мы воспринимаем чувственно, и вместе с тем в памяти невольно, по ассоциации возникают нагие фигуры греческих атлетов, героев и богинь. Эти воспоминания об античности мастера разных времен умело использовали как прием героизации и возвышенной, облагораживающей идеализации образа. Нагота утрачивала эротические черты и становилась художественным средством воплощения силы, мужества или нежности, женственности.

Изображение человека в скульптуре может быть близким тому, что мы видим в действительности, жизнеподобным, но не менее часто встречается и его "искажение", пластическое преображение образа. Малознакомый с этим искусством зритель, как правило, оценивает произведения по принципу внешнего подобия реальности, "похожести" и наивно восторгается умелым копированием натуры. Если согласиться с мнением, что зритель всегда прав и скульпторы должны подстраиваться под его запросы и вкус, то лучшей скульптурой будет слепок с человеческого тела, муляж, экспонат музея антропологии, в котором нет никаких авторских мыслей и чувств. Роден говорил: "Слепок передает только внешнее; я же воспроизвожу и духовный облик модели, безусловно, являющийся тоже частью природы. Я постигаю всю правду, а не только ту, которую видит глаз. Я выделяю черты, наиболее ярко выражающие внутренний мир...".

Скульптор не копирует натуру, а пользуется правом выбора. Из бесконечного разнообразия природных форм он заимствует наиболее важное, существенное. "Находить характер натуры, ее линии, углы, окружности, завитки, скользящие переходы планов, манеру конструировать — все это заполняет без остатка нашу жизнь" (Э.А.Бурдель). Но работа скульптора состоит не только в выборе характерного, это еще и попытка раскрыть на уровне художественного, а не научного мышления законы мироздания, суть и структуру творений природы. Чтобы данное утверждение не показалось домыслом, приведем слова Майоля: "...я надеюсь, что открою для себя основы красоты высшего порядка, изучая человеческое тело и стремясь передать гармонию форм в их архитектурном равновесии; что такое изучение укажет мне путь к великому".

Скульптор отбрасывает подробности, очищает натуру от шелухи конкретного, чтобы вскрыть глубинные пласты. По существу, он не повторяет реальное, а строит его заново — создает новый порядок, новые связи частей и целого, ритм и экспрессию. Еще Гете утверждал, что художник "вновь создает предмет".

Произведение скульптуры возникает не только ради изображения чего-либо, но и для выражения идей, мыслей, чувств. Они

воплощаются материально, предметно, телесно в художественном образе, который даже при внешнем сходстве с натурой и вещественности пластической формы есть нечто иное, отличное от обыденной реальности. Этот образ — явление искусства со своими особенностями и условностями. Одни из них стали настолько привычными, что уже не осознаются нами: передача живого в одноцветном камне или металле; самостоятельное существование "фрагментов" человеческого тела (голова, торс, бюст); идеализация, которая при столь рафинированной чистоте положительных качеств в реальности не существует. Другие условности заметны сразу, например резкое нарушение жизнеподобия и деформация пластической формы.

Скульптор избирательно относится к натуре, обобщает ее в стремлении передать главное. Однако пределы обобщения никем не установлены и зависят от конкретного замысла. Здесь успех и неудача определяются не степенью отступления от натуры, а его художественной целесообразностью, полнотой раскрытия образа. В принципе, переосмысление и трансформация натуры несет в себе не больше опасности разрушения художественного образа, чем чрезмерное приближение к ней.

Мастера разных эпох имели свое представление о путях и возможностях воплощения замысла, о близости изображения к действительности. Любое произведение может служить примером, но процитируем два высказывания самих скульпторов, свидетельствующих о кардинальном различии творческого метода. Этьенн Морис Фальконе, автор памятника Петру I, знаменитого "Медного всадника": "Натуру живую, одухотворенную, страстную — вот что должен воплотить скульптор в мраморе, бронзе, в камне". Генри Мур, один из крупнейших мастеров нашего столетия: "Моя цель в работе — сочетать столь интенсивно, насколько это возможно, абстрактные принципы скульптуры с осуществлением моей идеи... но для меня не менее важен психологический, человеческий элемент". Один с почтением относится к натуре, другой абстрагируется от нее, но ведь оба создают шедевры. Даже предельное обобщение и деформирование скульптурной формы у Мура не является чистым экспериментом ради эксперимента, за ними стоит желание обнажить глубинные основы реальности, найти им точный пластический эквивалент в искусстве.

Скульптура широко пользуется условностями, художественным "искажением" натуры еще и потому, что она почти лишена возможности рассказа, все разъясняющего повествования, иллюстративности. Полноценный сюжет в этом искусстве встречается довольно редко, да и то в многофигурных рельефах или группах. Его заменяет тема (в буквальном переводе с греческого — "то, что

положено в основу"), более свободная от конкретики, места и обстоятельств действия, имеющая общечеловеческий смысл. Как удачно отметила скульптор Екатерина Белашова, "тема — это событие, сюжет — происшествие".

Конечно, тема может быть раскрыта посредством ряда сюжетов, так делается в литературе, монументальной живописи, кино. Но искусство скульптуры обращается к ней напрямую, непосредственно. Отсюда характерное обобщение содержания, лаконизм художественного языка. Один из парадоксов скульптуры состоит в том, что чем шире и значительнее тема, чем глубже замысел, тем проще, ярче и понятнее для зрителя пластическое решение. По мнению Фальконе, "скульптор... чаще всего может сказать лишь одно слово, но то должно быть возвышенное слово".

Лаконизм скульптуры — это не примитивное упрощение, а концентрация идей и многозначность смысла. Он дает двойной эффект, так как позволяет сразу, с первого взгляда уловить главное и, одновременно, предполагает постепенное раскрытие глубин содержания. Когда зритель всматривается в каждую деталь, он обнаруживает сложное за внешней простотой. Произведение скульптуры не стремится изобразить и "рассказать" все, но взывает к размышлениям, ассоциациям.

В скульптуре художественный образ иносказателен, символичен. Отчасти его символика строится на изобразительной традиции, устоявшемся и узнаваемом обобщенном значении поз и жестов, предметов и цвета, растений и животных. Объяснение и расшифровка смысла обнаруживается в греческих мифах и религиозных представлениях, в мире литературных, философских, политических идей прошлого и настоящего, в переходящем от поколения к поколению интеллектуальном опыте человечества. Символ нельзя свести к роли атрибута, он многозначен и неотделим от образной структуры произведения. Согласно Гегелю, в символическом искусстве идея превосходит форму своего выражения.

Однако скульптуре присуща и символика иного рода, максимально отвлеченная, неканоническая, основанная на отдаленных ассоциациях и способности образа к обобщению, слиянию мгновенного с вечным. Бурдель говорил: "Пропорции и мудрость целого и его спокойный ритм возносят мысль далеко за пределы скульптуры... Воплощенные в скульптуре черты человеческого должны хранить связь с каменной глыбой, пусть краткое душевное движение обретет вечную жизнь гор, проникнется их нерушимой безмятежностью". Произведение скульптуры не просто еще одна рукотворная вещь в реальном мире, это завещанное потомкам представление о человеке и мироздании.

Невозможно до конца оценить качество скульптуры и понять индивидуальный вклад мастера без сравнения с тем, что делалось его современниками. Как бы ни был оригинален замысел, во многом он определяется запросами эпохи, распространенными в ней идеями и эстетическими требованиями. Каждый художник — дитя своего времени и невольно разделяет его идеалы, мечты и заблуждения. Скульптурные произведения предназначены прежде всего для живущих, автор хочет, чтобы его мысли были понятны окружающим людям, использует общеупотребимый язык. Существуют еще и заказчики, мнение которых нельзя игнорировать — ведь они платят за работу и материал, утверждают проект и порой предлагают свой собственный, пластическое воплощение которого предоставляется скульптору. Этот социальный момент, условия контракта, воля и вкус заказчика тоже важны для понимания скульптуры.

Черты эпохи отражаются не только в замысле, но и в его исполнении. Отношение к опыту предшествующих поколений мастеров, популярные среди коллег-современников художественные средства реализации замысла и приемы работы, повторяющиеся пластические "формулы" и мотивы складываются в единую систему, характерные признаки которой становятся категориями стиля.

Стиль формируется усилиями многих художников, это общее достояние, отобранное и отфильтрованное из бесконечного количества находок, проб и экспериментов. Им можно пользоваться как набором проверенных, удобных качеств и приемов, что, собственно, и делают второстепенные скульпторы, в чьих работах черты стиля всегда явно выражены. Но большие мастера ищут самоопределения, выходят за границы стиля и развивают его, создают собственный неповторимый стиль, свою манеру исполнения.

В соотношении типичного и индивидуального, традиции и новаторства, закономерного и субъективного четче вырисовывается само произведение, тот художественный образ, которому в искусстве скульптуры подвластно все.

ЛИТЕРАТУРА

I. ИСКУССТВО СКУЛЬПТУРЫ

Мацулевич Ж.А. Художественные особенности скульптуры // Искусство и зритель. Вып. 1. Л., 1961.

Либман М.Я. О скульптуре. М., 1962.

Шмидт И.М. Беседы о скульптуре. М., 1963.

Ермонская В.В. Основы понимания скульптуры. М., 1964.

Шмидт И.М. В мастерской скульптора. Л., 1966.

Виппер Б.Р. Скульптура // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970. (Переиздано: *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985).

Ермонская В.В. Что такое скульптура. 2-е изд. М., 1977.

Воронова О. Искусство скульптуры. М., 1981.

Slobodkin L. Sculpture: Principles and Practice. Cleveland, 1949. (Переиздано в 1973).

Read H: The Art of Sculpture. London, 1956. (Неоднократно переиздано).

Wittkower R. Sculpture: Processes and Principles. London, 1977.

II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СКУЛЬПТУРЫ

Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.

Бакушинский А.В. О материале в скульптуре // Выставка скульптуры в дереве. М., 1935. (Переиздано: *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. М., 1981).

Бринкман А.Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы. М., 1935.

Аболина Р. Символ и аллегория в скульптуре // Искусство. 1962. № 12. С. 12—22.

Турчин В. Композиция круглой скульптуры // Творчество. 1968. № 9. С. 14—18.

Турчин В. Внутреннее пространство в скульптуре // Творчество. 1971. № 5. С. 12—14.

Добровольский А. Время в скульптуре // Творчество. 1973. № 10. С. 13—14.

Турчин В. Цвет в скульптуре // Творчество. 1973. № 11. С. 15—20.

Добровольский А. Скульптура и колорит // Творчество. 1975. № 7. С. 9—12.

Елатомцева И.М. Станковая скульптура. Понятие о жанрах. Минск, 1975. Учебное пособие для художественных вузов.

Турчин В. Границы художественного образа в скульптуре // Творчество. 1976. № 11. С. 10—15.

Добровольский А. Пространственная среда скульптуры // Творчество. 1977. № 6. С. 12—13.

Бабурина Н. Пленэр и скульптура // Искусство. 1977. № 7. С. 12—21.

Миронова Л. Скульптура и цвет // Творчество. 1979. № 4. С. 13—17.

Турчин В. Значение и функции материала в скульптуре // Творчество. 1979. № 11. С. 16—19.

Ганкина Э. Этюд в скульптуре // Творчество. 1980. № 7. С. 13—17.

Перфильев В. О жанрах в скульптуре // Творчество. 1980. № 11. С. 8—12.

Полякова Н. Объем и пространство в пластике // Декоративное искусство. 1982. № 5. С. 31—35.

Полякова Н.И. Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды. М., 1982.

Турчин В.С. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982.

Турчин В. О художественном смысле фактуры // Советская скульптура'7. М., 1983. С. 123—128.

Полякова Н. Постамент в скульптуре // Советская скульптура'9. М., 1985. С. 195—207.

III. МАТЕРИАЛЫ, ТЕХНИКА И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Кепинов Г.И. Скульптор самоучка. М.; Л., 1931.

Кепинов Г.И. Технология скульптуры. М., 1936.

Бройдо Д. Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры. М.; Л., 1949.

Крестовский И.В. Монументально-декоративная скульптура. Техника, технология, реставрация. М.; Л., 1949.

Куприянов С.А., Кондратьев Н.А. Изготовление бронзовой скульптуры. М.; Л., 1950.

Чайков И.М. Лепка и формовка скульптуры. М., 1953.

Крестовский И.В. Скульптура. М., 1954. (Переиздано в 1960).

Одноралов Н.В. Декоративная отделка скульптур и художественных изделий из металла. М., 1954.

Крестовский И.В. Скульптура из твердых материалов. М., 1955.

Иодко Р.Р. Построение рельефа на плоскости: Учебное пособие по курсу скульптуры. М., 1962.

Лантери Э. Лепка. М., 1963.

Бараски К. Трактат по скульптуре. Бухарест, 1964.

Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы. М., 1965. (Переиздано в 1982).

Кропотов В.Н., Одноралов Н.В. Работа с пластическими массами. Пособие для учащихся. М., 1967.

Одноралов Н.В. Техника обработки скульптуры из камня. М., 1970.

Яхонт О. Тонирование скульптуры // Художник. 1976. № 8. С. 41—42.

Калиш М. Патинирование бронзовой скульптуры // Советская скульптура'75. М., 1977. С. 101—112.

Одноралов Н.В. Занимательная гальванотехника: Пособие для учащихся. М., 1979.

Одноралов Н.В. Техника медальерного искусства: Учебное пособие. М., 1983.

IV. СКУЛЬПТОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ СКУЛЬПТУРЫ

Мастера искусства об искусстве. Т. 1—7. М., 1965—1969.
Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М., 1987.

Роден. Искусство. Ряд бесед, записанных П.Гзелль. СПб., 1913.

Фрер А. Беседы с Майолем. Л., 1982.

Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М., 1968.

Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1923. (Неоднократно переиздано).

Мухина В.И. Литературно-критическое и художественное наследие. Т. 1—3. М., 1960.

Королев Б.Д. Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе. М., 1989.

Ватагин В.В. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 1980.

Ефимов И. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие. М., 1977.

Белашова Е. Размышления об искусстве скульптора // Творчество. 1976. № 12. С. 10—11.

Залькалн Т. Сущность пластического // Творчество. 1977. С. 13—15.

Archipenko A. Fifty Creative Years. New York, 1960.

Henry Moore on Sculpture / Ed. R.James. London, 1966. (Переиздано в 1971).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 3

ВИДЫ И ЖАНРЫ СКУЛЬПТУРЫ 5

Человек в окружении скульптуры. — Мелкая пластика, скульптура малых форм и станковая скульптура. — Понятие о жанрах. — Портретный жанр, его история и типология. — Изображения животных. — Аллегории и персонификации. — Бытовой жанр. — Натюрморт в скульптуре. — Жанр фрагмента. — Исторический жанр. — Монументально-декоративная скульптура. — Синтез с архитектурой. — Монументальная скульптура и ее жанры: алтарь, надгробие, памятник и монумент. — Мемориал

СКУЛЬПТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ И ПРОСТРАНСТВО СКУЛЬПТУРЫ 37

Древние идолы и архаические статуи: утверждение объема в пространственной среде. — Античное равновесие пластики и пространства. — Из пространства реального в пространство архитектурное: средневековая скульптура. — Возрождение античных принципов. — Барочная экспансия скульптуры в пространство. — Разрушение границ объема (Роден и импрессионисты). — Скульптура XX века: подчинение пространству или сохранение пластических ценностей? — Кинетическая скульптура. — Объем и пространство в рельефе

ОТ МАТЕРИАЛА — К ПЛАСТИЧЕСКОЙ ФОРМЕ 57

Роль материала в скульптуре. — Скульптура (ваяние) и пластика (лепка). — Процесс создания произведения: подготовительные рисунки, боццетти и модели, отливка статуи или переведение модели в камень. — "Авторская" работа над произведением. — Основные скульптурные материалы. — Глина и ее возможности. — Гипс и стук. — Бронза и другие металлы. — Новые материалы в скульптуре XX века. — Камень, его природные свойства и способы обработки. — Скульптура из дерева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК СКУЛЬПТУРЫ 87

Поверхность скульптурного объема. — Силуэт и контур. — Моделировка форм и понятие "пластичность". — Значение фактуры поверхности произведения скульптуры. — Свет и тень в скульптуре. — Природный цвет материалов, патина и раскраска. — Композиция круглой скульптуры. — Масса и пропорции. — Движение и ритм. — Роль драпировки. — Принципы создания скульптурной группы. — Композиция рельефов

ОСОБЕННОСТИ СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА 114

Изображение человека в скульптуре. — Натура и художественное произведение. — Сюжет, тема, содержание. — Лаконизм и символичность образа. — Стиль и творческая индивидуальность мастера

Литература 119