

О НЕСТАНДАРТНЫХ ФОРМАХ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ: РОЛЬ МАТЕРИАЛА И ТЕХНОЛОГИЙ ЕГО ОБРАБОТКИ В СКУЛЬПТУРЕ

*Елена Стоянова Медкова, искусствовед, кандидат педагогических наук,
elena_medkova@mail.ru*

- материалы и технологии • замыслы автора • мифологическая картина мира
- национальные и исторические модели мира

Вопросы о роли материала и технологий его обработки в скульптуре вплоть до середины XIX века относились к мало разработанной области в искусствоведческой литературе. Преобладала точка зрения о полной пассивности материала в реализации замыслов автора. В работах предшественников формального направления в искусствоведении Г. Земпера («Заметки о раскрашенной архитектуре и пластике древних», «О полихромии») и А. Гильдебранда («Проблема формы в изобразительном искусстве») значение материала выросло до базисного стлеобразующего фактора. Взвешенную позицию продемонстрировали умеренные представители формальной школы, такие как Б.Р. Виппер. Виппер считал, что «...для скульптора важно не то, что материал, в котором он работает, действительно твёрдый, а то, что в статуе он выгладит твёрдым»¹. В данном определении упор сделан на метафорическое прочтение физических свойств материала в системе реализации идеи произведения.

Возникает вопрос: что лежит в основе механизмов метафорического переосмысления естественных и физических свойств материала в процессе реализации идей и символических смыслов в скульптуре? Формирование метафорического мышления изначально шло на фоне сложения первичной мифологической картины мира. Мифы о творении мира напрямую влияли на представления о природе материи, из которой сотворено мироздание. Нагляднее всего это можно продемонстрировать на примере сравнения моделей больших

регионов — восточной модели (Китай и Япония, Юго-Восточная Азия), модели Индии и европейской модели.

Восточная модель базировалась на концепции первичности Пустоты, согласно которой вещная материя мира рождалась из пульсации Дао, бесконечного потока пустоты, содержащего в себе все материальные сущности. Лао-цзы писал о Пустоте как о принципе, определяющем суть вещей: «Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нём»². Техника полой скульптуры «каншитсу» наиболее точно воплотила данную концепцию. Поверхность скульптуры формировалась склеенными смесью из лака, золы, опилок, измельченного глиняного камня слоями грубой ткани или бумаги, нанесённой на полый глиняный (daishin-kanshitsu) или деревянный (mokushin-kanshitsu) остов. Основу впоследствии удаляли, а поверхность подвергали золочению и окраске разноцветными лаками. В результате получалась объёмная полость в пространстве, чья поверхность формирует-ся рябью на поверхности пустоты.

Индийская модель основывалась на первичности материальной субстанции, из которой рождались формы вещей благодаря энергии божественного деяния — пахтания океана,

¹ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М., 1970. С. 160.

² «ДАО ДЭ ЦЗИН»//«Древнекитайская философия». Перевод Ян Хиншун.- М., «Мысль», 1972.// <http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt>



Monju Bosatsu (эпоха Нара, Япония)



Рельеф в храмовом комплексе Ангкор-Ват в Камбодже с изображением Вишну, его аватары Курмы, дэвов и асуров во время пахтания молочного океана

созидающего танца Шивы. Миф о сбивании вод океана в сгущающиеся субстанции молока и масла посредством горы Мандары и мирового змея Васуки демонстрирует качество первоматерии творения как текучей пластической субстанции. Танец Шивы раскрывает механизм поддержания формы мироздания путём постоянной возгонки материи. В результате каменная материя в скульптуре и архитектуре рассматривается как пластичная текучая материя, которая может

«тянуться» вслед за энергично двигающейся фигурой танцующего Шивы или взбиваться пышной пеной в горообразных массивах храмовых шикхар.

Западная модель исходила из идеи принципиального разделения материи и пустоты/пространства и создания мира путём умножения вещного материального феномена, который, множась, занимал место и тем самым обозначал наличие пространства. Данную парадигму демонстрируют мифы

Танцующий Шива Шикхара в Танжэре



(миф о рождении гелиопольской семёрки: Атум-Ра→Шу и Тефнут→Геб и Нут→Осирис, Сет, Исида, Нефтида) и сказки с кумулятивной структурой («Репка»: репка→дед→бабка→внучка ...), строящиеся по формуле: $a + (a + b) + (a + b + c)$. Концепцию изолированного материального объёма как вещи в себе наилучшим образом можно продемонстрировать на примере монолитной блочной каменной скульптуры Древнего Египта, принципиально не вступающей в контакт с окружающим её пространством.

Глобальные мифы творения мира определяют характер:

- метафорических представлений о материи в целом;
- принципов её взаимодействия с формой и пространством;
- соотношения бытия в потенции и процессов его развёртывания;
- соотношений внутреннего и внешнего, неодушевлённого и одушевлённого, абстрактного и конкретного, ноуменов и феноменов, потустороннего и посюстороннего, сакрального и профанного.

Скульптор напрямую работает с вариантами материи мира — его основой (камень) и земным покрытием (глина). Глобальный метафоризм истолкования материи в искусстве может служить основой для интерпретации метафоризма частных видов материала в скульптуре на основе конкретных мифов об архетипической сути Богини-матери Земли, о творении богов, людей и вещного мира культуры.

В эпоху палеолита человек знал камень, глину, кость/рога и другие, менее вечные, компоненты, взятые от животного, как шкуры. Позднее при сходе льдов ледникового периода в большом количестве появилось дерево. Бронзовый век дал в руки скульптора металлы: золото, серебро, медь, бронзу. Позднее появилось железо. Именно в таком порядке стоит рассмотреть формирование мифологии скульптурных материалов.

КАМЕНЬ

Мифология материала. Камень — это наиболее древний материал, связанный с праматерией, из которой был создан мир. Скульптурный принцип высекания из мате-

рии соотносится с актом творения мира. Боги-творцы действовали как скульпторы, рассекая единую глыбу первоматерии (скульптура, от лат. *sculpo* — вырезаю, высекаю; др.-греч. *ἔρμα* гермоглифика — высечение герм, столбов с изображением головы Гермеса). В шумерской мифологии боги расчленили хтоническое первосущество Апсу, в индийской — великана первочеловека Пурушу. Древнегреческий миф повествует о разделении Геи и Урана путём рассечения серпом.

Камень является основой земной тверди (скалы, горы), порождающим и поглощающим лоном (пещера) Богини-матери. И то и другое соотносится с вечной ипостасью Богини-матери. Мифы о рождении богов свидетельствуют об их преимущественно «каменном» происхождении. Египетский бог Атум-Ра появился в виде столпа света на острове Бен-бен. Шумерский бог Энлил имел титул «Кур-галь» — «Великая гора», «Могучий утёс», а его главный храм в Ниппуре носил название «Экур», то есть «дом Горы». В день поворота Солнца к весне из скалы родился иранский Митра. Ветхозаветное имя Иеговы — *Zur Israel* — означает «Скала, твердыня Израелева». Младенец Зевс был заменён камнем, который проглотил Крон. Скандинавы верили, что из солёных камней, которые лизала корова Аудумла, был рождён прародитель богов Бури. Славянский Дажьбог был зачат камнем, в который попала молния Перуна, предназначенная женщине по имени Рось. Рось отнесла оплодотворённый камень к небесному кузнецу Сварогу, который обтесал камень и последним ударом вызвал к жизни Дажьбога.

Следующие за богами ангелы, согласно данным южнославянского и русского фольклора, были сотворены богом, ударившим посохом о кремень («Сказание о Тивериадском море»). Из камня были рождены многие божественные герои эпических сказаний народов Кавказа — осетин, абхазов, абазин, адыгов, убыхов, карацевцев, балкарцев, чеченцев³. Один из ге-

³ Об одной китайской параллели к греко-угарито-кавказской трактовке мифа о чудесном рождении ребенка из камня //Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып.4. — Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. — С. 60-64. // Культ предков в сюжете чудесного рождения ребенка из камня (земли) в мифологии Евразии.

роев Древнего Китая, сражавшихся с водами потопа, носил имя Ци, что означает «расколоться», так как он появился на свет по требованию своего отца Юя из расколовшегося камня. К этому надо добавить, что мифы о творении человека из камня крайне редки. «Кости праматери», т.е. камни, использовались в чрезвычайных ситуациях, каким был потоп в мифе о Пирре и Девкалионе. В первичных мифах сотворения людей каменный вариант признавался неудачным, а одним из наказаний людей является их окаменение (жена Лотта).

Суммируя всё вышесказанное, можно сделать вывод о том, что камень, как материал, связанный с вечной ипостасью Богини-матери и мифами космогенеза, изначально воспринимался как сакральная материя, предназначенная для воплощения сакрального божественного мира, метафизики вечности, внутреннего ядра Вселенной, содержащего ноумены, сокрытое бытие, таящее в первичной неодушевлённой материи потенции жизни и духа.

Естественные свойства камня, его тяжесть, плотность, косность, монолитность, цельность внутреннего ядра/блока, сосредоточенность на внутреннем (отсутствие возможности большого разброса форм) в полной мере отвечали мифологии камня как сакральной первоматерии. Сакральность божественного присутствия связывалась с изначальным существом камня, не потревоженным вторжением человека: «Если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тёсаных, ибо, как скоро наложишь на них тело твоё, то осквернишь их» (Исх. 20:25). Добытийное естество камня, связанное с хаосом, расценивалось как «тяжесть недобрая». Вечность и сила камня осмыслялась как знак бытия, дома Божьего: «Этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божьим» (Быт 28:22). Потенциальная жёсткая структурность камня сделала его подходящим материалом для презентации космизированных структур — абстрактно-архитектурных и конкретных скульптурно-антропоморфных. Общее направление в европейской модели работы с камнем определяется идеей одухотворения камня путём волевого созидания новых форм: «из тяжести недоброй/И я когда-нибудь прекрасное соз-

дам... (О. Мандельштам, NOTR DAME, цикл «Камень»).

История реализации камня в скульптуре. Вечным порождением Богини-матери считались природные каменные объекты, в которых усматривались изобразительные мотивы, а также пластика ландшафта, особенно горная. Создатели франко-контабрийской пещерной культуры верхнего палеолита дали пример трактовки своих нерукотворных пещерных храмов как женщины, как скульптурно-архитектурного «чрева Богини-матери, наполненного зверями»⁴. Каменные стены представляли вечный аспект Богини. Живописные и рельефные изображения зверей, созданные из смеси глины, крови, жира и измельчённых костей животных, реализовывали вечно умирающую и возрождающуюся в круговороте смерти/рождений ипостась Богини-матери. Находящийся в пещере человек вступал в скульптурное творение Матери-земли как бы изнутри. В XX в. это смогла смоделировать Нике де сен Фаль в своей работе «NON» («Она»). Стояночная культура палеолита дала как монументальные образцы сакральных изображений Богини-матери (рельефный триптих женщин с рогом и вульвой, Лоссель), так и мелкую пластику в форме так называемых мобильных форм — «палеолитических» Венер (Виллендорфская Венера) в форме обработанной гальки. Естественные формы камня использовались повсеместно в неолите для создания зачаточных протоскульптурных форм менгиров. Ольмеки придавали валунам форму гигантских голов своих богов.

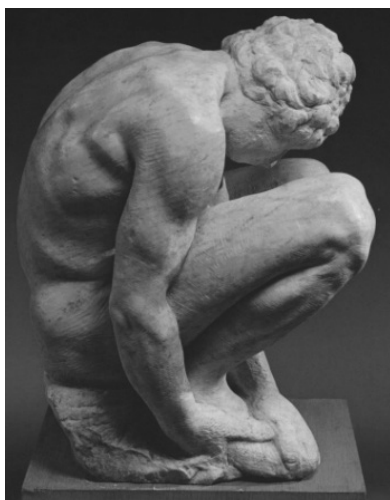
В Древней Греции первоначально поклонялись богам в виде столпов (гермы, священные камни называемые «Аполлон Агюйеус», т.е. «Аполлон — покровитель улицы»), колонн (изображение Артемиды по Павсанию), каменных пирамид (Зевс в Сикионе). Столпообразные ксаоны архаики отличались от столпов только антропоморфными деталями. В Древнем Египте основой изображения каменного мира богов стал замкнутый квадрат, который на протяжении всей истории египетской культуры не выпускал антропоморфные фигуры из своих объятий.

В средневековой Европе романского периода и ранней готики столпообразность фигур христианского пантеона согласовывалась с идеей «каменных» в своей непоколе-

⁴ Лаевская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. М., 1997. С.14.



Египет



Микеланджело



«Поцелуй», К. Брынкуши

бимости людей веры (пример — «каменное» имя апостола Петра). Исходя из идеи равенства ренессансного художника Богу, цельным каменным блоком работал Микеланджело. В европейском искусстве Нового времени в случаях обожествления неких исторических личностей скульпторы обращались к приёмам древних и брали в соавторы скальные породы (Г. Борглам, портреты президентов США). Поиски тайн четвёртого измерения в XX в. вернули скульпторов к поиску тайн каменного блока («Поцелуй», К. Брынкуши)

Отход от естественных свойств камня и его использование для изображения человека был связан с эпохами частичной или полной десакрализации мировидения. К такому можно отнести дневную, основанную на аполлоническом начале культуру древнегреческой классики, культуру Рима, ценившую частного человека, европейскую культуру Нового времени, включая XX век, исходящую из идеи человекоцентризма. Мастера перечисленных эпох придавали камню мягкость человеческой плоти (моделировка и шлифовка), воздушность (применение буравчика в римской скульптуре), невесомость (распывчатость материи барочной скульптуры), трепетность и подвижность (импрессионистическая скульптура).

ГЛИНА

Мифология материала. Глина также присутствовала изначально в арсенале первобыт-

ного человека и была связана с образом Богини-матери, однако не с её вечным существованием, а с её способностью обновляться, перерождаясь в сезонных циклах умирания/возрождения. Наглядно это демонстрирует древний индуистский ритуал ежегодного вхождения богини Кали в воды Ганга для избавления от множественности своих ипостасей и восстановления единства и целостности. Во время обряда глиняную (временную) скульптуру богини бросали в воду, где она растворялась в первичных живительных водах священной реки, которые возвращали богиню на новый жизненный цикл. Подобные обряды существовали и у южных славян, которые в день Пеперуды (богини-бабочки) хоронили глиняную статую Николы, а на Николин день топили её в реке. Глина, плоть Богини-матери — это прах земной, соответственно творения из неё смертны: «Кто создан из глины, кто создан из плоти — / Тем гроб и надгробные плиты» (М. Цветаева). Метафорическая сцепка глина/вода в построении образа Родины прослеживается вплоть до поэзии наших дней, примером чему являются стихи А. Блока:

*Река раскинулась. Течёт, грустит лениво,
И моет берега.*

*Над скудной глиной же того обрыва
В степи грустят стога.*

О Русь моя! Жена моя!

(А.А. Блок «На поле Куликовом»)

Глина является материей вторичного творения — творения человека. Древнеегипетский бог Хнум вылепил людей на гончарном кру-

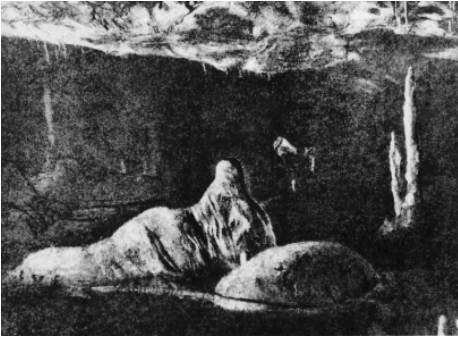
ге. Шумерский бог Энки использовал водно-земную плоть первосущества Апсу, а древнегреческий Прометей сотворил человека из смеси огня и земли. Австралийская Птица-мухоловка сформировала каменным ножом из бесформенных шаров сырого мяса человеческие зародыши. Боги Центральной Америки последовательно экспериментировали с мокрой глиной, деревом и маисовым тестом. В иранской мифологии первая человеческая пара произошла от трети семени первопредка человечества Гайомарта, доставшегося богине земли Спандармат. В шумерской эпической поэме «О всё повидавшем» говорится, что после потопа «всё человечество стало глиной». В самом имени человека содержится компонент праха земного (лат. homo — «человек» и лат. humus — «земля, почва», имя библейского Адама переводится как «земля»). Существует большое количество мифов о том, что люди вышли из земли (шумерский бог Энки проделал мотыгой дырку в земле и оттуда вышли люди, у индейцев — зуньи. Возлюбленные близнецы прорыли ход из пещеры и вывели людей, у африканских племён люди вышли из термитника).

В мифах о сотворении человека отсутствуют божественные образцы. В действиях богов наблюдается больше свободы, так как они не связаны с поиском изначально внедрённых в материю образов, а только с образами непредсказуемой и хаотичной, спонтанной и стихийной, самопроизвольной жизни материи, с отражениями отражений. Иерокезы считали, например, что Иоскеха лепил первых людей из глины, глядя на своё зыбкое отражение в воде. В мифах о создании человека много упоминаний о неудачных попытках творчества, результатами которых становились нежизнеспособные формы антропоморфных существ (хмельной Энки лепит уродцев, в мифе индейцев кахуилла, антагонист демиурга, создаёт людей с животами с двух сторон тела и с глазами по обеим сторонам головы). Работа богов по созданию человека в целом соотносится с работой мастера «пластоса» (гр. Plastos), творящего в глине по принципу добавления материала к изначальному костяку-конструкции. Этот способ действий богов-творцов по наращиванию форм соотносится с мифологией заполнения периферии мира. Образцы, на кото-

рые ориентируются боги, так же совпадают с принципами работы мастера по глине. В определении мастера «пластоса» подчёркивается, что он следует своей фантазии: греч. plasma — «выдумка, изобретение, творение», лат. аналог ficticius — «искусственный».

Подводя итоги, можно сказать, что глина, как материя, связанная с временной и преходящей ипостасью Богини-матери и мифами о творении человека, в сознании первобытного человека связывалась с понятием профанного материала, предназначенного для воплощения реального, поскостороннего, динамически развёртывающегося в многообразии феноменов мира. Благодаря своей подвижности она могла реализовывать проявления жизненных сил путём воспроизведения трепета на поверхности изобразительной формы.

Естественные свойства глины, прежде всего отсутствие собственной жёсткой структуры, сыпучесть в сухом состоянии, хрупкость и неустойчивость изделий из неё к внешним воздействиям, подчёркивает её непричастность к вечности и вовлечённость в цикл творения/разрушения. «И сошёл я в дом горшечника, и вот, он работал свою работу на кружале. И сосуд, который горшечник делал из глины, развалился в руке его; и он снова сделал из него другой сосуд, который горшечнику вздумалось сделать» (ИЕРЕМИЯ 18:3–4). Это определило её преимущественное использование для изображений сакральных персонажей второго ряда, непосредственно участвующих в ритуалах повседневной жизни — молении о благах и избавления от бед, родовспоможении, инициации, похоронных обрядах. Мягкость и податливость глины, способность принимать под пальцами мастера любую форму, лёгкость работы в ней делали её подходящим материалом для экспериментов по запечатлению жизненных знаний и наблюдений. Текучесть глины давала возможность соотносить свойства глины с текучестью и динамикой жизни, вовлечённой во временной поток. Согласно данным исторической этимологии, «понятие земли ...соотносилось с понятием движения (земля понималась как зыбучий песок): лат. terra — земля, но др.-англ. peran — «бежать», русск. земля, но англ. skim — «плавно скользить, нестись, двигаться»⁵. В этом



Макет медведя



*Тростниковые
фигурки,
Иерихон*



*Череп
с глиняной поверхностью*

же плане свойства пластичности, связанные с пластикой как противоположной работе в камне модели формообразования в глине, объясняются в толковых словарях как «жизненная полнота и круглота» (В. Даль), «гармония, согласованность движений и жестов» (Т.Ф. Ефремова). Динамическая поверхность глины соотносится с «осязательными качествами художественной формы в скульптуре» (Т.Ф. Ефремова), т.е. не с вечной внутренней структурой, а с изменчивой плотью скульптурного феномена.

История реализации глины в скульптуре восходит к шарам из сырой глины эпохи мустьера, которые использовались в ритуалах охотничьей магии. Использование глины зафиксировано в палеолитических макетах животных, которые «расстреливали» шарами из сырой глины.

К редким монументальным образам животных пещерного искусства относятся бизоны, вырезанные из натёков глины в пещере Тюкд'Одубер (Франция). Терракотовые фигурки

из глины, костей и жира животных возрастом в 25 тыс. лет были найдены у очага на стоянке в Дольни Вестоницы (Моравия). Неолитическая культура дала примеры композитных глиняных скульптур, в которых глина была совмещена с костью или иными временными материалами. В Иерехоне были найдены изображения мужчины, женщины и ребёнка из тростника и глины. Для позднемезолитического времени характерны фигуры из глины в масках с отверстиями для украшений из органических материалов. В селении Винчи (Сербия) делали фигурки Богини-матери из глины и вставной головой из дерева, которую при окончании ритуалов вынимали.

Голова человека из Иерехона, датируемая 9000 г. до н.э. представляет череп, моделированный по поверхности глиной. Подобная сцепка ведёт к более поздней процедуре снятия слепка глиняной или гипсовой маски с человека, которая рассматривается как земная основа для создания вечного образа в камне. Примером такого преобразования являются маски из мастерской Тутмеса (Древний Египет, Амарна). Разница между



*Маска и каменный портрет царицы Нефертити,
Тутмес*



⁵ Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность – форма – развитие. М., 2000. С. 127.

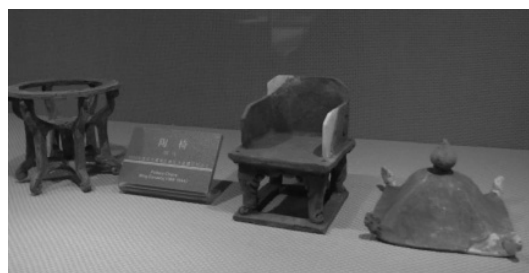
преходящим и вечным изображением особенно хорошо видна при сравнении маски и каменного изображения Нефертити.

Неолитические терракотовые фигурки из Чатал-Хююк и Хаджилар (Турция), из могильника Черновада (Румыния) демонстрируют эксперименты в глиняной пластике по освоению разнообразия поз и движений.

Пластика древнего китайского искусства демонстрирует большое количество моделей домов и целых городов из терракоты, домашней мебели, повозок, отрядов войск.

Китай. Все эти модели были найдены в захоронениях и связаны с перенесением реальных жизненного мира в мир потусторонний. К тому же сорту явлений относятся древнеегипетские фигурки ушебти, танагрские статуэтки из античных захоронений, этрусские надгробия. Наиболее грандиозным примером монументальной погребальной скульптуры из глины является терракотовое войско, найденное у мавзолея императора Цинь Шихуанди в Сиане.

На долгое время, начиная с античности и кончая XIX в. глина рассматривалась как подсобный материал для изготовления моделей бронзовых статуй. Интерес к ней как таковой появился только в конце XIX в. в творчестве импрессионистов, которые использовали её возможности для воплощения движения поверхности в целях передачи эфемерных жизненных явлений («Туман», «Волна», А. Голубкина), скользящих эмоций (Портрет поэта Белого, А. Голубкина), земной сути сакрального («Мать-земля», «Тайная вечеря», А. Голубкина).



Хаджилар

Мыслитель, Черновада



Терракотовое войско



Этруски

В ряде случаев была сделана попытка превратить недолговечную глину в вечный камень путём её покрытия глазурью. Примером могут служить рельефы ворот Иштар (Месопотамия), скульптура эпохи Тан, работы мастерской Луки дела Робиа.

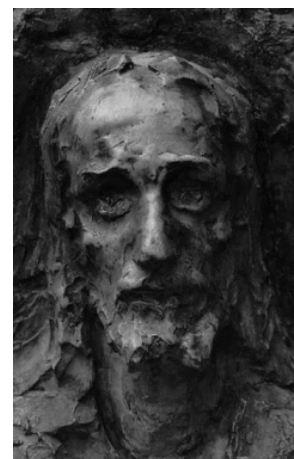
Камень и глина обозначили в истории скульптуры главную оппозицию сакрального и профанного. Все остальные материалы, а зачастую их разновидности, в той или иной мере тяготели к тому или другому полюсу.



Туман



Мать-Земля



Христос (А.С. Голубкина)



Китай, эпоха Тан



Лука дела Роббиа

КОСТЬ (бивни мамонта, рога животных, слоновая кость) как материал своей твёрдостью соотносилась с камнем. Однако, согласно мифу о творении мира, камень, в свою очередь, образовался из костей первочеловека. Связка камня и кости задаёт его амбивалентные свойства. С одной стороны, кости — это «символ смерти, но также наименее разрушаемая и самая подходящая основа для будущего телесного воскрешения»⁶. Известен ритуал хоронить скелеты медведей и других животных в пещерах, чтобы обеспечить их возрождение. С другой стороны, данные этимологии дают противоположные смыслы — «Кость считалась вместилищем жизни (божественного огня): лат. *ossa* — «кость», но др.-инд. *as* — «жить, жизнь», др.-англ. *ban* — «кость», но и.-е. **bhu* — «быть, жить»⁷. В мифах сотворения человека используются кости предков (Кецалькоатль извлёк из подземного царства кости предыдущих

поколений и наполнил их жизнью) или кости живого человека (Ева создана из ребра Адама). В мифе о Галатее и Пигмалионе упоминается, что скульптор сделал статую из слоновой кости.

Естественные свойства твёрдости кости переплетаются с понятиями жизни/смерти/возрождения. Именно этим объясняется большое количество костяных фигурок палеолитических Венер. Слоновая кость в Древней Греции из-за своих свойств воспроизводить в бессмертном материале жизненные формы почиталась божественной и использовалась в хрисозлефантинных драгоценных статуях богов (Афина Паллада и Зевс Олимпийский, Фидий).

В Средние века в связи с тем, что тело Спасителя подобно слоновой кости не было подвержено тлению, её использовали для изображения фигуры Христа в композициях Распятия, крестов, реликвариев, складных триптихов. Белизну слоновой кости связывали с чистотой Девы Марии. Известны цельные фигурки Мадонн, а также случаи использования слоновой кости

⁶ Трксиддер Дж. Словарь символов. — М., 1999. С. 164.

⁷ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996. С. 197.



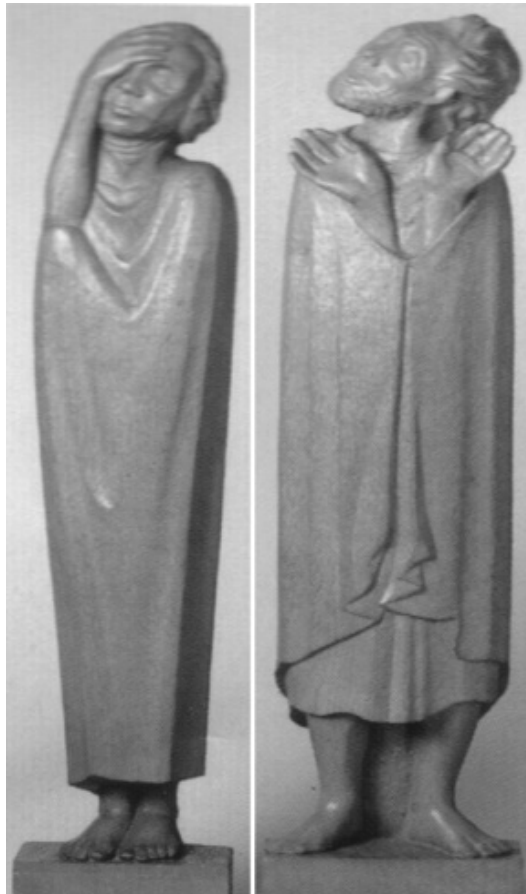
Алтарь Марицкого костёла в Кракове

для изображения лица Богоматери. На современном этапе изображения зверей из кости характерно для традиционных культур, связанных с охотой, разведением оленей, промыслом на морских животных, что восходит к охотничьей магии.

ДЕРЕВО в образе Древа жизни соотносилось с женским началом мироздания, вечной (сердцевина) и изменчивой (листья) ипостасью Великой Богини. В дереве акцентировалась идея вертикализма и жизненного роста. Согласно этимологическим исследованиям, «дерево олицетворяло потусторонний, неземной мир, в котором обитают боги.... лес и дерево мыслились как сакральное пламя, устремлённое вверх, в небо, к божеству: русск. осина, но и.е. *as — «огонь, пламя»⁸. Отсюда почитание богов в виде деревянных идолов (язычество славян) и тотемных столбов (индейцы Северной Америки), колонн и ксаонов



Аменхотеп и Раннаи



Барлах, Апостолы

(Древняя Греция), деревянные распятия и иконостасы западного Средневековья (алтарь Марицкого костёла в Кракове).

Как и кость, дерево (ветка) считалось местом пребывания умерших душ (слова со значением «кость» нередко могли означать «дерево»: русск. кость, но русск. куст, лат. tibia — «кость», но русск. стебель)⁹ и было связано со смертью и заупокойным культом (русс. дуб, но литовск. daubà — «яма, могила»)¹⁰. Именно этим объясняется использование особо твёрдых пород дерева в древнеегипетской скульптуре («Сельский староста», «Аменхотеп

⁸ *Маковский М.М.* Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность – форма – развитие. М., 2000. С. 197.

⁹ *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М., 1996. С. 197.

¹⁰ *Маковский М.М.* Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность – форма – развитие. М., 2000. С. 104.



Нищенка

и Раннаи»), выбор в пользу дерева в мемориальных скульптурах Э. Барлаха («Апостолы», «Нищенка»).

В XX в. дерево стало материалом для воплощения как божественной стихии вдохновения (Паганини, Айседора Дункан, С.Т. Конёнков), так и добытийных (стул в виде мировой змеи) или низовых земных стихий (Лесовичок, Пан, играющий на дудочке, Наяда).



Паганини. Стул в виде мировой змеи



Сказительница. Конёнков



Христос



Композиция, музей Конёнкова

Дерево наравне с глиной было материалом для творения человека: кетский миф о человеке из палки, скандинавский миф о мужчине — ясене и женщине — ольхе, миф африканского племени гереро, родоначальником которого было дерево Омумборомбонга, считавшееся одновременно матерью и отцом, миф селькупов о происхождении человека из развилки берёзы и нивхов — из лиственницы. В связи с этим дерево потенциально могло быть использовано для изображения человека или человеческого в божественном. Примером последнего можно считать пермские фигуры «горящего Христа», портреты в дереве С. Конёнкова.

«Закрытые» стволообразные формы цельного дерева, хранящие тайну бытия в своей сердцевине, ближе по метафоризму структуры сакральному камню, в связи с чем избираются скульпторами для воплощения сакральных тем. Каркасные деревянные конструкции, восходящие к профанным первобытным макетам, являются материалом воплощения образов реального посястороннего мира. Примеры и того и другого можно найти в творчестве С.Т. Конёнкова, высекающего фигуру Христа из цельного необработанного дерева и конструирующего многообразие мира в инсталляции из досок, реек и прочих деревянных элементов.

МЕТАЛЛЫ в целом представлялись в качестве «порождения земли и имели божественные возможности. ... они символизи-

ровали космическую энергию в застывшей форме»¹¹. Божественный КУЗНЕЦ присутствует или способствует рождению как богов (Гефест расколол Зевсу голову и высвободил Афину) или людей (кузнец Ильмаринен из «Калевалы» собирался сделать себе жену из золота и серебра взамен умершей Куллерво). В распределении металлов по шкале «сакральное/профанное» большое значение имел вопрос о качестве металла, его близости небу или земле.

ЗОЛОТО «считалось солнцем, находящимся в земле. Золото — символ солнечного света и Божественного Разума, символ «четвёртого состояния» (всё высшее, достойное славы), после первых трёх: чёрного (грех, раскаяние), белого (прощение и невинность), красного (очищение, страсть). ... символ экстаза, слияния с божеством, символ бессознательного ... символ вечности, божественного Бытия (лат. *aurum* — «золото», но швед. *vara* — «быть, существовать», и.е. *цег — (*ten*) «время, вечность»)¹². Во многих мифах золото связано с божественной сущностью и «золотым» веком правления богов на земле. Египетский Ра имел золотое тело, фараона, сына Ра, называли «золотая гора, которая сверкает над миром». Культ золота у инков был связан с почитанием бога солнца и при восшествии на престол тело правителя инков, который считался воплощённым Солнцем, покрывали золотой пылью, что породило легенды



Агамемнон

о «Золотом Человеке» (*El Dorado*). В христианстве золото являлось символом света метафизических небес, в которых пребывает Бог (лат. *aurum* — «золото», но лат. *aiga* — «дуновение, дыхание, небо, свет, звук»). Образцом солнцеликого сына Ра стала золотая маска Тутанхамона. Золотые маски как символ бессмертия были и в погребениях Микен (маска Агамемнона). Золотыми были одежды богов в хрисоэлефантинных статуях Греции. Античные скульпторы покрывали золотом медные статуи богов. Позолота обильно использовалась в средневековых скульптурных алтарях для превращения камня и дерева в трансцендентальные образы. Обильно золотились статуи Будды в храмах Юго-Восточной Азии.



Тутанхамон

СЕРЕБРО своё название ведёт от санскритского слова «аргента», что значит «светлый». В Мексике серебро считали «белой божественной грязью». В античности сплав золота и серебра греки называли **электрум** — «белым золотом». В древности серебро связывали с лунными женскими божествами. У античных авторов женские водные и лунные богини наделялись эпитетом «сребротелые». Упоминания о статуях богинь из серебра встречаются в источниках, но сохранившихся среди них нет. Представление о них можно получить по рельефным изо-

¹¹ Энциклопедия символов, знаков. Эмблем. — М., СПб., 2005. С.360.

¹² Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — форма — развитие. М., 2000. С. 131.



Серебряная рака Александра Невского

бражениям на монетах. Редким примером рельефа в серебре является сосуд из кургана Чертомлык (IV в. до н. э.).

В христианстве ценили белый цвет серебра как символа сияния и чистоты Слова Божьего, в связи с чем одежды Христа в скульптуре «Спаситель мира» (Испания, XIII в.) сделаны из серебра. Светлое сияние серебра осеняет память об Александре Невском в грандиозном скульптурно-декоративном сооружении серебряной раки святого, созданном по заказу императрицы Елизаветы Петровны (1753 г., Петербург).

МЕДЬ считалась металлом покровительниц любви и деторождения — Иштар, Астарты и Венеры. Она была символом тепла и света. Медь была связана с представлениями о «медном веке», веке героев. Существует общеиндоевропейский миф о герое, который родился в доспехах или был сразу после рождения повит в броню. Таков иранский Спентодата, сын земли — богини Армайти. Афина как патрон культурных героев так же родилась в сияющих доспехах. Медь в чистом виде как скульптурный материал не использовалась, и её мифологию восприняла бронза. Цельнолитые статуэтки известны со времён бронзового века.

Полые бронзовые статуи стали главным изобретением античности. Именно эта техника, соединяющая земную основу глиняной модели и божественную героичку меди, была наиболее подходящей для воплощения героического начала античности. В бронзе работали Мирон, Поликлет, Фидий. Из сохранившихся подлинных бронзовых статуй этос эллинского героя демонстрирует статуя Дельфийского возничего.

Рим использовал бронзу для прославления своих исторических героев — полководцев, императоров. Он создал в том числе и европейскую традицию бронзовых конных статуй (статуя Марка Аврелия, «Гаттамелата» Донателло, «Коллеони» Вероккьо, «Медный всадник» Фальконе).



Дельфийский возничий



Фальконе

В Средние века в связи с полным господством божественного начала бронзовая скульптура отсутствует. Бурное возрождение бронзы происходит во времена Ренессанса, когда на новой основе Богочеловека возродился культ героического начала (Гиберти, Донателло, Верроккьо, Челлини). Бронзу любили мастера барокко (Бернини), классицизма («Укрощение коней на аничковом мосту»,



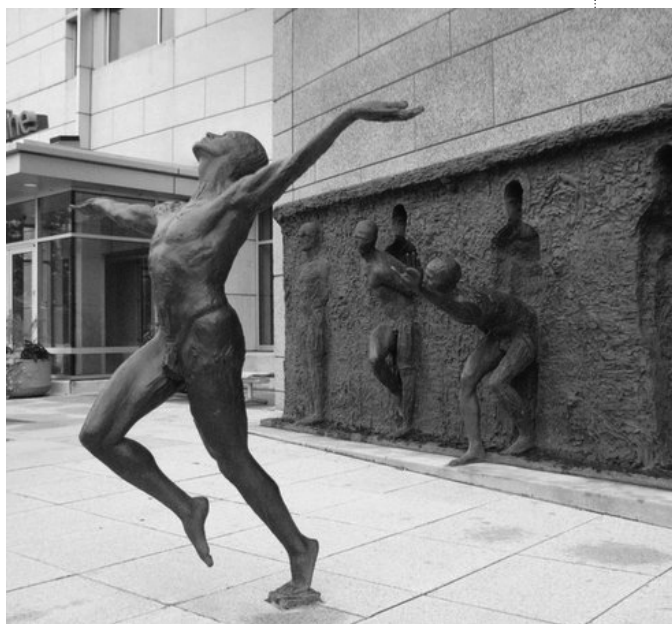
Бурдель



Роден

М.К. Клодт, «Минин и Пожарский», И. Мартос), реализма («Марсельеза», Рюд), постимпрессионисты («Стреляющий Геракл», Бурдель). Импрессионисты подчинили бронзу стихийной пластике глины («Врата ада», О. Роден, «Берёзка», А. Голубкина), сделав акцент на её земном происхождении.

Интересную интерпретацию земного и героически-человеческого в бронзе дал современный скульптор Зенос Фрюдакис (Zenos Frudakis) в композиции «Я свободен», показав, как бронзовая фигура человека вырывается из хаотической материи глины.



Zenos Frudakis, «Я свободен»



Мухина

ЖЕЛЕЗО связано с представлениями о «железном веке» тягот человеческого существования и одновременно с завоеваниями человеческой цивилизации. Семантика таких выражений, как «железный человек» (сильный, упорный, решительный неукротимый человек), «железный конь» (сверхмощь механического изобретения человека), говорит о том, что железо олицетворяет могущество человека. В Египте железо считалось металлом бога пустыни — Сета. В античности железо, в силу того, что цвет ржавчины напоминал кровь, связывали с богом войны. Железу приписывались возможности противостоять волшебству, т.е. божественным силам природы. В Китае считали, что железо сдерживает водного дракона, приносящего наводнения. Кельты считали, что «холодное железо» отпугивает зловредных эльфов. В скульптуре железо (сталь) стали использовать, начиная с XX в. В этом материале решён символ советской мечты об идеальном мире социализма («Рабочий и колхозница», В. Мухина). Жан Тенгли нагромождает железные конструкции как символ торжества механистической цивилизации («Эврика», Ж. Тенгли). □

Тенгли

