

УДК 7.027; 7.036(4)  
ББК 85.13  
DOI:10.18688/aa155-8-89

О. В. Калугина

## Античные образы в современной станковой скульптуре России: проблема интерпретации<sup>1</sup>

Богатая событиями выставочная деятельность современных ваятелей со всей очевидностью указывает на то, что отечественная пластика переживает период несомненного подъема и обновления средств выразительности. Тема традиции и осмысления культурного наследия закономерно занимает в этом процессе важное место. И значимость обращения к историческому опыту, как и следовало ожидать, будет возрастать в контексте распространения практики так называемого *contemporary art*, или актуального искусства, с его программной ориентированностью на выход за пределы понятия эстетического.

Мастера различных школ и творческих направлений проявляют в этой связи все более активный интерес и к искусству античности. С одной стороны, это тот пласт скульптурного опыта, без которого формирование любого мастера пластики просто невозможно и который затрагивает фундаментальные основы ваяния как вида искусства, немислимого вне освоения наследия греко-римской античности [2, с. 77]. Само функционирование системы скульптурного образования однозначно демонстрирует необходимость усвоения уроков классической древности и умения творчески переработать соответствующую профессиональную базу. С этой точки зрения, классическая традиция остается, несмотря на созвучие с вышеупомянутым термином, вполне актуальной, что называется, на все времена.

С другой стороны, опыт освоения античного наследия именно ввиду его универсальной ценности становится исключительно богатым. Через призму новых подходов и образных построений в произведениях современных скульпторов мы можем отчетливо рассмотреть новейшие тенденции творческой эволюции и подойти к анализу причин той или иной ее модификации. Особенно важно учитывать при этом анализе опыт постмодернизма с его аллюзивностью и склонностью к прямому цитированию. В то же время постренессансная европейская художественная традиция богата примерами переживания античности как базы для стилизации, что также находит отражение в работах современных мастеров России.

Еще одной важной стороной рассматриваемой проблематики является необходимость определить меру обращения к античному наследию. Оно может интерпретироваться на уровне темы, образных ассоциаций, оппонирования, игры, мифотворчества, иллюстрирования и т. д. Практически каждый из вариантов находит свое место в у-

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, исследовательский грант а 13-04-00100.

дожественной практике современных отечественных мастеров. При этом обращение к античным прообразам в монументальной скульптуре является достаточно традиционным, а вот мощный наплыв соответствующих тем в сфере станковой скульптуры явно говорит о важных внутренних творческих сдвигах.

Знакомство со многими произведениями ваятелей на выставках последних лет позволяет выявить и оценить значимые тенденции в этом богатом материале и поставить определенные вопросы, которые, как мы надеемся, привлекут внимание современных художественных критиков. Заметим, что обращение к античности присутствует в творчестве большинства мастеров. Однако образный строй демонстрируемых произведений охватывает богатейшую гамму истолкований, пластических и содержательных, что делает каждое такое обращение к традиции заостренно личным и в силу этого обремененным уже совершенно новым потенциалом интерпретаций [3, с. 246–273].

Самым удивительным открытием является, пожалуй, тот факт, что безусловная ориентация на классическое наследие как образец гармонии, воплощение эстетического идеала оказывается практически полностью вытесненной совершенно иными доминантами. В определенной мере можно провести параллели с обращением к образу скульптурного наследия двух великих французских романтиков — Виктора Гюго и Проспера Мериме. Так, в литературно-философском эссе Гюго «Книга убьет здание» [1, с. 167] скульптура выступает как законный спутник архитектуры, отмечая трансформацией своего образного строя новые ступени цивилизации. Зато в «Венере Ильской» Мериме античный *идол* суть воплощение дикой неведомой силы, включенной в иные внерациональные пласты бытия, и пересечение с ними не сулит современному человеку ничего, кроме опасности и разрушения.

В нашу задачу не входит анализ причин формирования таких взглядов на античный мир одного из ведущих знатоков древнего искусства середины XIX в., составителя знаменитой базы Мериме, не утратившей своей значимости до настоящего времени. Однако те образы, которые превалируют в практике современных скульпторов, заставляют вновь пережить смятение и порою чувство настороженности, которыми пронизана полумистическая новелла писателя.

Исследователя закономерно влечет возможность систематизации, и наш анализ не явится исключением. Можно сразу выделить несколько творческих линий, ассоциированных с образами античности в определенном контексте. Например, к классической древности нас неизменно отсылает тема, заявляемая автором в названии произведения. Так, Сергей Мильченко и Лазарь Гадаев, обращаясь в своих работах «Нарцисс» (Илл. 139) к известному мифу, демонстрируют нам его истолкование, поразительно схожее между собою и при этом совершенно парадоксально трактующее античный образ. В обоих случаях в образе Нарцисса — сидящего в задумчивости, как у Гадаева (1998, бронза), или застывшего в неестественной позе над водным потоком у Сергея Мильченко (2013, бронза, камень) — от античности осталась, пожалуй, только этимология слова, восходящего, по одной из версий, к глаголу «цепенеть» или «столбенеть» [6, с. 111, 201–202]. Словно в насмешку перед нами несколько оплывший малосимпатичный персонаж, ни в пластике тела, ни уж, конечно же, в его лице мы не найдем и следа безупречной красоты, жертвой которой стал греческий сын бога и нимфы. Так

в канве древнего мифа нам представлена возможность взглянуть на себя со стороны, что оказалось недоступно потерявшему связь с реальностью герою скульптур.

Заметим, что Сергей Мильченко достаточно активно использует античное наследие при выборе тематики своих работ, но истолкование темы всегда таит целый ряд неожиданностей. Художника со всей очевидностью влекут не классицизирующие, а альтернативные способы переживания античных сюжетов [4, с. 99]. Композиция «Геракл и Немейский лев» (2011, бронза), несомненно, ориентирована на традиции этрусской бронзовой пластики, но при этом страшный неуязвимый для стрел лев предстает чуть больше крупной собаки. Беспомощно сучит он тощими задними лапами и в надежде освободиться пытается разжать руки Геракла вдруг преобразившимися в человеческие ладони передними. Жалобный взгляд его устремлен прямо в глаза убийцы, на лице которого отсутствуют какие-либо эмоции. Не так ли и современный человек в страхе перед живой природой предпочитает уничтожить ее порождения, которым нечего противопоставить его хладнокровной жестокости?

Тонкой скрытой иронией пронизан у Мильченко образ «Омфалы» (2008, бронза) [Илл. 140]. Страстная любовница, державшая в рабстве Геракла и присвоившая себе его регалии — палицу и шкуру Немейского льва, — представлена флегматичной чуть оплывшей, не вполне пропорциональной, но очень женственной фигуркой, смешно нарядившейся в огромную шкуру. И трофей героя превращается в дамскую накидку. Несмотря на гордый поворот очаровательной головки Омфалы, мы внятно осознаем, как смешон человек, пытающийся представить себя в чужой роли и не замечающий превращения в пародию на подлинно героическую личность. На эту мысль наталкивает и смешно вывернутая львиная лапа, словно открывающая нам тайную улыбку автора.

Совершенно по-другому — драматично и остро — переживает контекст античных сюжетов Андрей Балашов. В композициях «Миф XIX» (2012, бронза), «Стимфалийские птицы» (2014, бронза) его герой — снова Геракл со своими вечными подвигами. Он представлен всегда в ситуациях предельного напряжения — догоняет ли он Керинейскую лань, отражает ли удары железных клювов набрасывающихся на него монстров. Геракл Балашова прошел через многое, метафорой чего служит совершенно особая подача фактуры бронзы — она не льется, а как-то неровно клубится, оставляя рытвины и бугры на поверхности настрадавшейся плоти [7]. Для автора в мифе жива тема человеческого и сострадательного, с трудом проглядывающая сквозь напряжение и противостояние вызовам судьбы.

По-иному находит свои пути к античным прообразам Леонид Баранов. Они зачастую лишь предлог для декора предмета, подразумевающего прикладное назначение. Такovy «Две Дианы. Посвящение школе Фонтенбло» (1993, бронза) или «Рождение Венеры» (1990-е гг., бронза) — в первом случае это шкатулка, во втором — зеркало. Но это не просто шкатулка — это намек на драгоценное содержание залов Фонтенбло, а форма «Зеркала Венеры» — прямой парафраз астрологического знака женского начала [5]. Другим воплощением античности станут у автора монструозные женские торсы, поддерживающие стеклянный столик, и не менее монструозный бюст без головы, но на изящной античной ножке. Что перед нами? Странное стремление укротить мощь античного духа, жестко подчиняя его утилитаризму повседневности, игра форм или

форма игры с традицией? В любом случае найденные решения могут ассоциироваться с чем угодно, но только не с гармонией и цельностью бытия, столько веков воплощавшихся в классицизирующей традиции ваяния.

Свои неповторимые взаимоотношения с античным наследием строит Александр Рукавишников. Данная тема может интерпретироваться в рамках его подчеркнутого внимания к язычеству, сливаясь воедино со славянскими и даже доисторическими образами, как это можно проследить в композиции «Богиня с рыбой с прищепками» (2008, бронза). Античные намеки, если можно так выразиться, проглядывают через холодную экстравагантность этой модели в безупречности бронзы, в композиции, ассоциирующейся с поликлетовским Диадуменом, в греческом профиле богини. Самым парадоксальным образом скульптор композиционно строит другую свою работу — «Большую девочку № 2» (2013, бронза) [Илл. 141], обращаясь к знаковой постановке фигуры, отсылающей нас к композиции Венеры Милосской. Автор провокативно и вполне в своей манере утрирует гендерные признаки модели и мощно противопоставляет их мужскому холодному и жесткому типу лица. Об игре, которую затевает со зрителем мастер, нам говорят также некоторая косолапость фигуры, странный наряд и прическа школьницы, намекающие то ли на ставшие общим местом сексуальные игры, то ли на ее малопочтенную профессию. Так в каждой детали нас подстерегает намек, аллюзия или провокация.

По контрасту с мощью и ярким декоративизмом работ Рукавишникова Борис Черствый демонстрирует утонченное и в полном смысле слова знаточеское обращение к античности. Это своеобразная «почвенная» основа, деликатно интерпретируемая скульптором. Его серия «Афродит» и «Кор» 2010–2014 гг., изваянных из мрамора, доломита, гранита и дерева, выстраивает богатую палитру восприятия античных образов от полновесных классицизирующих торсов до тонких намеков на кикладские иды и даже не то заготовок, не то трансформаций в стиле геометрики. Особый почерк автора проявляется в специфически обостренном чувстве фактуры и активизации линейно-графической составляющей презентации образа.

Ярким примером совершенно иного переживания классики можно считать серию «Лики Ареса» Игоря Козлова (2007, бронза). Словно лезвие бритвы заострены безупречные греческие профили, при этом сочетающиеся с высокими скулами и миндалевидными раскосыми глазами азиатов. Угроза, исходящая от этого образа, страшна своей внеэмоциональностью, заведомым отсутствием сострадания, в нем скрыты жесткое рацию и холодная отрешенность. И все эти характеристики героя вполне, если можно так выразиться, научно обоснованны. Арес, действительно, скорее фракийское, а не греческое божество, то есть происходит из области, граничащей с Азией. В мифологии он коварен, низок, при этом духовно слаб и, как следствие, вероломен [10]. В понимании художника война рисуется как абсолютное зло, воплощение жестокости, попрание человечности и самой жизни, в рамках каких культурных доминант она бы ни находила себе воплощение.

Разнообразие методов освоения античной традиции, малая толика которых здесь упомянута, разумеется, никак не претендует на исчерпывающий анализ проблемы. Однако представленный материал уже позволяет задуматься над определенными

выводами. Со всей очевидностью можно констатировать, что современный мастер пластики, остающийся в рамках фигуративности и ориентированный на эстетически упорядоченную форму, активно обращается к античному наследию. Однако контекст освоения этой традиции претерпел мощнейшие изменения на протяжении последних полутора десятилетий. Редчайшими примерами, подобными «Галатее» Валерия Евдокимова (2008, бронза) или «Торсу» Сергея Мильченко (2010, камень), стали работы, взыскивающие античной уравновешенности и гармонии. Несравненно чаще образ идеальной классики претерпевает разительные трансформации. В нем с неожиданной силой проявляются устрашающая мощь, бессмысленная жестокость, ирония и угроза, теплый юмор и холодная отстраненность.

Важно отметить, что одним из источников такого воплощения античных образов стала исключительная интеллектуальная обремененность творцов. Проще говоря, они очень много знают о своих героях, они интеллектуально и культурно подкованы. Как следствие, раскрывающаяся в этом знании традиция утрачивает свою положительную однозначность и оказывается вплетенной в сложные трансформации взаимоотношений с прошлым. Оно было простодушно и не знало страшных коллизий современности, но оно много и доподлинно знало о страшных коллизиях человеческих судеб. Недаром неотвратимость судьбы в понимании античного грека распространялась равно на смертных и богов. Современный скульптор раскрывает для себя эту новую античность, учится у нее, своеобразно обменивается с нею драматическим опытом миропознания, вплавляя в образы современности тонкие намеки на ту эпоху, когда, по замечанию Хюбнера в его исследовании песен Пиндара, «вечно настоящее прошлое» освящало жизнь, снабжало людей прообразами и воодушевляло их устойчивостью и мужеством» [9, с. 215]. Остается надеяться, что этот новый диалог с античностью будет источником подлинных художественных открытий, продуктивной почвой творческого самопознания мастеров пластики современной России.

## Литература

1. Лого В. Собор Парижской Богоматери. – М.: Художественная литература, 1958. – 464 с.
2. Винтер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 283 с.
3. Калугина О. В. Некоторые особенности структуры образа в творчестве А. С. Голубкиной // Русское искусство Нового времени. – М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2000. – Вып. VI. – 294 с.
4. Косарев А. Ф. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. – СПб. – М.: Университетская книга, ПЕР СЭ, 2000. – 304 с.
5. Краткий научно-атеистический словарь. – М.: Наука, 1964. – 644 с.
6. Мифы стран и народов мира: в 2-х тт. / Под ред. С. А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – 719 с.
7. Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурные материалы. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 221 с.
8. Ирмиер Й., Йоне Р. Словарь античности / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
9. Хюбнер К. Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
10. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с франц. – М.: Академический проект, 2005. – 222 с.

**Название статьи.** Античные образы в современной станковой скульптуре России: проблема интерпретации.

**Сведения об авторе.** Калугина Ольга Вениаминовна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом истории русского искусства Нового времени. НИИ теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, ул. Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034. evaksenia@gmail.com

**Аннотация.** Отечественная станковая пластика переживает период несомненного подъема и обновления средств выразительности. Тема традиции и осмысления культурного наследия занимает в этом процессе важное место. Встает вопрос о причинах и формах обращения мастеров к античному наследию, а ответ на него затрагивает фундаментальные основы ваияния как вида искусства, существование которого вне контекста греко-римской античности невозможно. Особенно важно учитывать опыт постмодернизма с его аллюзивностью и склонностью к прямому цитированию. Европейская художественная традиция Нового времени богата примерами переживания античности как базы для стилизации. Необходимо определить меру обращения к античному наследию. Оно может интерпретироваться на уровне темы, образных ассоциаций, оппонирования, игры, мифотворчества, иллюстрирования и т. д. Рассмотрены примеры из творческой практики ведущих современных скульпторов: Александра Рукавишника, Сергея Мильченко, Леонида Баранова, Андрея Балашова и других. Большое значение имеет и определение жанровой специфики и соотношения ее с жанром произведений античных мастеров.

**Ключевые слова:** скульптура; античность; наследие; мифология; образ; композиция.

**Title.** Antique Images in Contemporary Russian Easel Sculpture: Problem of Interpretation.

**Author.** Kalugina, Olga Veniaminovna — Doctor in Art History, Professor, Leading researcher, Head of the department of history of Russian art of Modern time. Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts. Prechistenka str., 21, 119034 Moscow, Russia. evaksenia@gmail.com

**Abstract.** Nowadays Russian easel sculpture experiences the period of recovery and renewal of means of expression. It is important that this process demonstrates modern comprehension of the tradition and attention to cultural heritage. The problem of the reasons why sculptors turned their attention to classical antiquity also seems to be quite significant. On the one hand, this problem touches upon the fundamentals of sculpture, one of fine arts, whose existence is impossible beyond the context of Graeco-Roman antiquity. It is especially important to take into the account the experience of postmodernism with its allusive sense and penchant for direct quotation. European artistic tradition of Modern Times is rich in examples of applying antiquity as the basis for stylization. It is necessary to measure the entire gamut and extent of the artists' appeal to the legacy of classical antiquity. Interpretation may swing around the themes, graphic associations, opposition, game, myth, illustration, etc. The considered examples touch upon creative practice of the leading contemporary sculptors — Alexander Rukavishnikov, Sergei Mil'chenko, Leonid Baranov, Andrei Balashov, et al. It seems important to understand their works' genre peculiarity and to correspond it with that of the ancient masters' works.

**Keywords:** sculpture; antiquity; heritage; mythology; image composition.

## References

- Eliade M. *Aspekty mifa (Aspects of Myth)*. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2000. 222 p. (in Russian).
- Hübner K. *Die Wahrheit des Mythos*. München, C. H. Beck Publ., 1985. 539 p. (in German)
- Hugo V. *La cathédrale Notre-Dame de Paris*. Paris, Eugène Renduel Publ., 1832. 358 p. (in French).
- Irmscher J.; Ione R. (eds.). *Slovar' antichnosti (Lexicon of Antiquity)*. Moscow, Progress Publ., 1989. 704 p. (in Russian).
- Kalugina O. V. Some Features of the Structure of the Image in the Works of A. Golubkina. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni (Russian Art in Modern Times)*, 2000, vol. 6, pp. 246–273 (in Russian).
- Kosarev A. F. *Filosofia mifa. Mifologija i ee evristicheskaia znachimost' (The Philosophy of Myth, Mythology and its Heuristic Significance)*. Moscow, Per Se Publ. — Saint Petersburg, Universitetskaja kniga Publ., 2000. 304 p. (in Russian).
- Odnoralov N. V. *Skul'ptura i skul'pturnye materialy (Sculpture and Sculptural Materials)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 221 p. (in Russian).
- Tokarev S. (ed.). *Mify stran i narodov mira (Myths of the World's Countries and Peoples)*, vol. 2. Moscow, Sovetskaja entsiklopedija Publ., 1992. 719 p. (in Russian).
- Tsamerian I. P. (ed.). *Kratkii nauchno-ateicheskii slovar' (Abridged Scientific and Atheist Dictionary)*. Moscow, Nauka Publ., 1964. 644 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to the Historical Study in Fine Arts)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 283 p. (in Russian).