

*Медкова Елена Стояновна*  
*Elena Medkova*

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник  
ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии  
Российской академии образования», Москва  
Ph.D. (Pedagogical Sciences), the senior research worker  
of the Federal State Budgetary Scientific Institution  
«Institute of Art Education and Cultural Studies  
of Russian Academy of Education», Moscow

## МИФ И ФОРМА В СКУЛЬПТУРЕ

### Myth and form in sculpture

**Ключевые слова:** скульптура, история скульптуры, форма, миф, мифологические структуры, уроки искусства, архетип Богини матери, хаос.

**Keywords:** sculpture, history of sculpture, form, myth, mythological structures, art lessons, the Mother Goddess archetype, chaos.

**Аннотация.** В статье рассматриваются проблемы символических смыслов формы в скульптуре. В ней развиты идеи зависимости содержания художественного образа в скульптуре от мифа, намеченные в предыдущей статье «Миф как инструмент понимания скульптуры на уроках искусства». Предложены педагогические стратегии истолкования формы в скульптуре в связи с древними мифологическими представлениями о зарождении мира из хаоса. Акцент сделан на роли космической фигуры архетипа Богини-матери как первоисточника символики простейших геометрических форм – веретенообразной, шара, куба, пирамиды. На первом этапе история скульптуры от древнейших времён до наших дней рассмотрена через призму понятия Хаоса. Материалы статьи могут быть использованы для глубокого анализа произведений скульптуры на уроках изобразительного искусства.

**Annotation.** The article deals with the problem of the form in sculpture's symbolic meanings. It develops the idea of the relation between the artistic image in sculpture content and the myth, outlined in the article "The myth as a tool of understanding the sculpture at art lessons". Pedagogical strategies of the sculpture forms interpretation in connection with the ancient myths on the world's genesis out of chaos are proposed. Emphasis is placed on the role of Mother Goddess space archetype figure as the source symbolism of the simplest geometric forms - fusiform, ball, cube, pyramid. The history of sculpture from ancient times to the present day is considered through the prism of the Chaos concept. The article can be used for in-depth analysis of the works of sculpture at fine arts lessons.

Проблема формы в скульптуре является первостепенной для понимания сути её образности в силу того, что собственно скульптура в наибольшей мере является искусством трёхмерной материально полноценной стереоскопической формы.

Форма создаёт наиболее обобщённый архетипический уровень текста скульптурного сообщения, встраивает изображение в контекст художественной культуры, определяет правила порождения новых смыслов путём комбинации, наслаивания и трансформации базовых конфигураций, управляет восприятием, воздействуя на соответствующие структуры психики.

Основой выявления базовых архетипических форм в скульптуре является её изначальная связь с культом и ритуалами жизни/смерти/возрождения и соответственно с мифологическими представлениями о сакральных формах, базирующихся на простейших геометрических символах - круге, квадрате, треугольнике, кресте (свастике) и соответствующих им стереометрических формах – шаре, кубе, пирамиде, спирали. Функции базовых геометрических форм исчерпывающе описаны В.Н. Топоровым, который считал, что «Относительная простота геометрических символов обеспечивала стабильность и точность моделирования мифопоэтических объектов с помощью геометрических символов. Геометрический «код», связанный с установкой на идеализацию и унификацию реальных объектов, служил удобным средством для классификационных целей, в частности для создания универсальных схем, подчеркивающих единство разных сфер бытия (ср. противопоставление круг — квадрат). Геометрические символы описывали структуру космоса в его вертикальном и горизонтальном аспектах (в отличие от бесструктурного хаоса, никогда не описывающегося с помощью геометрических символов), в пространственном и временном планах, а также всё более и более «оплотняющиеся» образы космоса: земля, страна, город, поселение, дворец, храм, гробница; социальное устройство коллектива (в частности, его структуру с точки зрения брачно-родственных отношений); этическое «пространство» (ср. геометрические символы, обозначающие такие понятия, как вера, любовь, надежда, стойкость, преданность, справедливость, истина, порядок, закон и т. д.)» [4, 272].

Как и в отношении трактовки материала и цвета, закономерности появления и развития форм, их семантической и символической наполненности связано с мифами о зарождении мира в чреве Богини-матери и дальнейшем его структурировании. В этом отношении можно выделить три стадии постепенного ввода в язык скульптуры базовых символических форм: время добытийное, эпоха становления бытия и стадия бытия ставшего. Первый этап связан с понятием хаоса как порождающей космос субстанции (поток материи) и хаоса как небытия (горизонталь). Вторая стадия связана с женским началом – с космической фигурой Богини-матери, задающей основные принципы энергетики существования (ромб-веретено, свастика/спираль), с образной символикой её и чрева и плода (шар, кольцо/йони), с процессом рождения (куб) и развёртывания становящегося мироздания (пирамида). Третья стадия связана с мужским началом, закреплённым символикой лингама или Мировой вертикали космоса.

Функционально можно выделить следующие закономерности в истории развёртывания скульптурной формы:

\*всё многообразие образности скульптуры возникло из трансформации, переплетения и наслоения вышеперечисленных базовых символических форм;

\*на первых этапах формирования семантических и символических смыслов форм в скульптуре определяющей была символика Богини-матери;

\*смена матриархальных отношений на патриархальные предопределила возвратное влияние форм мужского типа на образность женских персонажей;

\*в моменты кардинальной ломки пространственно-временных моделей мира резко обострялся интерес к символической роли элементарных геометрических первоформ.

## I. ДОБЫТИЕ ХАОСА

### 1. Хаос природного материала.

знаком Хаоса в скульптуре является дикая необработанная материя природного материала, включённая в систему её образного языка. В силу тотальной неопределённости субстанции хаоса, его присутствие в скульптуре может означать как изначальную полноту непроявленной жизни, так и отрицание жизни небытием.

На заре истории скульптуры хаос природного материала, как плоти Богини-матери, был потенциально заряжен жизнью. Воображение человека фиксировало стихийность порождения форм в образности антропоморфных фрагментов вулканических и иных каменных пород (находки в Чатал-Хююк). Печатью той же порождающей стихийности отмечена образность рельефов, созданных в эпоху палеолита. Изображение Богини-матери рельефного триптиха женщин с рогом и вульвой из пещеры Лоссель рождается как бы самопроизвольно в складках каменной материи хаосообразного лона скалы. Оно неразрывно связано с вечной материей каменных пород, питается мощью и таинством их созидательной силы, оберегаемо и лелеемо ими. Данная традиция сохраняется во всех скульптурных изображениях скальных храмов древних культур. Материнское лоно хаосообразных горных пород раздвигается, дабы полуосвободить из своих крепких объятий колоссы древнеегипетских храмов Абу-Симбела, лики Будды в скальном комплексе Лунмэнь, грандиозные сцены нисхождения Ганги в Махабалиपुरаме. Эта традиция всплывает даже в наши дни, когда возникает необходимость подкрепить некие идеологические догматы мощью идеи первозданности и вечности. Так лики основателей государственности США, сформулировавшие конституционные права и свободы Нового света, как бы сами собой являются из скальных пород вознесённой горы, тем самым через неё демонстрируя изначальность, природную законосообразность, незыблемость и мощь несомых ими идей демократии (Г. Борглам, Портреты президентов, США).

Неолит дал новое соотношение хаоса материи и формы – стараниями воли человека форма впервые вступила в противостояние с хаосом материи, как с некой чуждой силой. Менгир, несмотря на своё природное происхождение, впервые оторвался от лона Матери-земли и приобрёл самостийную вертикальную форму: хаос как бы стекает с него, абстрактная ещё форма рвётся вверх к самоопределению. Дальнейшая нейтрализация хаоса материи формой привела к появлению идолообразных менгиров, столпообразных фигур, ксаонов и пр. Затем природная материя хаоса, как враждебная космосу форм стихия надолго исчезла из европейской скульптуры в связи с кардинальной переориентации мировидения с

нижних ночных уровней на верхние дневные уровни мироздания. Античность вела схватку с физической косностью материи, Средние века - с духовной враждебностью стихии материи. В обоих случаях противостояние происходило исключительно в рамках формы. Своё присутствие в скульптуре хаос возобновил в образной системе Микеланджело - в виде приёма Non finite, введения фрагментов необработанного до конца материала. Творчество Микеланджело можно назвать пиком предельного обострения борьбы человека как высшей богоданной формы с враждебной ему стихией хаоса косной материи. Персонажи зрелого периода творчества Микеланджело, такие как «Адам», «Атлант», многочисленные «Рабы» сосредотачивают максимум усилий, физических и духовных, для героического противостояния и победы над мороком бесформенности каменной массы. Реализуя примеры титанической Воли к форме, Микеланджело попутно обнаружил и предельную активность самого бесформенного хаоса. Характерно, что агрессивный Лик Хаоса Микеланджело увидел не только в теневой размытости атрибутов «Ночи», но и в рубленых необработанных массах страшной головы аллегорической фигуры «Дня» (капелла Медичи). Поздний период творчества Микеланджело даёт пример трагического исхода борьбы с бесформенностью небытия – в скорбной «Пьете Рондонини» классическая форма под гнётом смерти отступает в тень поглощающей необработанной материи.

В эпоху барокко в скульптуре на базе открытой Микеланджело активности хаоса была возрождена концепция его жизнепорождающих свойств. Барочный хаос в отличие от палеолитического обрёл черты яростной, действенной, подвижной, динамичной, разворачивающейся во вне стихии. В скульптурной композиции фонтана «Четырёх рек» на площади Навонна Л. Бернини воспроизведён сам процесс воздвижения из воды хаотических каменных масс материи, в свою очередь порождающих высоты и глубины Мировой горы, формы растительного и животного мира, фигуры людей и наконец – безупречную абстракцию форм вертикали обелиска, символизирующего первый луч света. В соборе Толедо неизвестный мастер осмелился на почти абстрактное изображение хаоса вне всякой изобразительной формы – сгустки бурлящей тёмной материи свободно стекают по полированным мраморным стенам, обнаруживая в самых неожиданных местах прорывы иномирья. Классицизм возвратился к концепции оппозиционности хаоса и формы, с разрешением их борьбы в пользу безусловного торжества формы. В «Медном всаднике» Э.М. Фальконе природная стихия камня-волны постамента полностью покорилась властительному всаднику.

Импрессионизм, культивируя ценность переживания сиюминутного, разрушил все структуры и породил в скульптуре образность хаоса неустойчивого мгновения, на миг высветляющего целостность форм, а затем поглощающего их. В работах А. Голубкиной «Туман», хаосообразная масса глины демонстрирует постоянное коловращение возникающих и тающих в дымке образов. В её же работе «Волна» стихия воды в любой момент готова поглотить формы тела пловца, при этом нет точной уверенности, что пловец не является призрачным образом самой же воды. «Рука бога» О. Родена мнёт камень, то ли, создавая фигуры влюблённых, то ли, грозя уничтожить краткие мгновения их счастья.

В портрете Бетховена А. Бурделя, в ликах апостолов и Христа из «Тайной вечери» А. Голубкиной наползающий на лица хаос материи становится знаком хаоса душевного смятения, разрушающего устойчивые структуры личности. Приём Non finite в работе О. Родена «Поцелуй» способствует растворению образов влюблённых как друг в друге, так и в окружающей их материи.

Процесс возврата форм в небытие хаоса бесструктурной материи демонстрируют такие работы как «Данаида» и «Врата ада» О. Родена. В парке Гуэль А. Гауди фигура Богини-матери земли сливается с каменными структурами скальных галерей. В монолитной группе «Смерть вождя» С.Д. Меркулова вязкая гнетущая субстанция скальной породы как бы втягивает в небытие, вслед ушедшему вождю, горестные фигуры людей, несущих тело В.И. Ленина.

Модерн продемонстрировал и противоположную концепцию трактовки Хаоса. С. Коненков показал само рождение света и одухотворённой формы в работе «Эос». Вывернув наизнанку лоно пещеры, и обнаружив в нём самозарождающиеся потоки материи, А. Гауди развернул на фасадах собора Саграда Фамилия грандиозную картину творения всего и вся, от рептилий и иной живности до высоко духовных персонажей христианской мифологии. Он осмелился так же представить сам лик Хаоса – в его исполнении Хаос обрёл формы звёздной материи, порождающей новые сгустки галактических систем.

Постмодернизм дал примеры полной победы хаоса над формой с помощью крайне парадоксальных методов. Для автора работы «Неизвестный Чиновник» (Рейкьявик) безликость современного человека приравнивается к безликости камня, что порождает «окаменение», возврат в добытийное состояние скальной породы верхней половины фигуры человека. Итальянский скульптор Гвидо Галетти поместил свою скульптуру «Христос из Бездны» под водами бухты Сан-Фруттуозо, тем самым позволив природным стихиям и морским обитателям разрушать своё произведение. Разрушительными силами стихий пользуются и авторы, работающие с эфемерными материалами. Стихия огня, например, уничтожила созданную для фестиваля Burning Man 2014 скульптуру «Объятия» из деревянной щепы. Растаяли 5000 фигурок из льда, размещённые на лестнице на площади в Бирмингеме, в память о погибших во времена Первой мировой войны.

В наши дни в скульптуру была введена образность т.н. вторичного хаоса, возникшего из отходов современной механистической цивилизации. Ряд скульпторов, таких как Чемберлен, в своих ассамбляжах просто зафиксировал разрушение вещей и форм («Эссекс, детали корпуса автомобиля и другие металлические обломки»). Ж. Тэнгли, создавая «саморазрушающиеся» ассамбляжи («Ротозаза»), подчеркнул отсутствие в недрах вторичного хаоса способности к самовозрождению и созиданию, его ориентированность на самоуничтожение.

## 2. Горизонталь как знак Хаоса-небытия.

Отрицательные свойства хаоса как носителя небытия и смерти закрепились в образности скульптуры в виде горизонтальной ориентации скульптурного массива. Первоначально горизонтальная ориентация возникла в макетах животных, предназначенных для «убиения» в символических первобытных ритуалах, предшествующих охоте (макет медведя). Данная линия получила продолжение в

рельефах «звериного стиля» многих древних культур. В них гибнущее парнокопытное животное всегда изображалось лежащим с подогнутыми ногами. В области изображения человека тип горизонтально-ориентированной скульптуры закрепился в надгробиях. В сооружении надгробных памятников сочетались две идеи – идея перерождения/воскрешения духа и тленности земных останков, предназначенных земле. Символом первого стала вертикаль, горизонталь была знаком второго смыслообразующего фактора. В качестве примера синтезирующего оба начала можно указать на этрусские надгробия, в которых фигуры умерших полулежат в ожидании возрождения. Скульптурные саркофаги Древнего Египта, как хранители бранных останков имели горизонтальную ориентацию (саркофаг Тутанхамона). В средневековой традиции закрепился тип двойных надгробий согласно двойной природе человека: вверху располагалось идеализированное изображение человека как бы спящего и готового к встрече с богом, внизу – изображение брального тела с признаками возраста и разложения (надгробие Ричарда Львиное сердце с супругой, надгробие епископа Ричарда Флеминга, 1431 г.). В дальнейшем первый уровень эволюционировал в вертикально-ориентированный памятник, второй – в надгробие. Мастера барокко зачастую изображали переход в мир иной в виде мистического экстаза предсмертных мук (Л. Бернини надгробие "Людовика Альбертони»). Скульпторы классицистических надгробий были намного сдержаннее и предпочитали аллегорические фигуры печали (И.П. Мартос, надгробие Куракиной). В надгробии В.Э. Борисову-Мусатову начала XX в. А.Т. Матвеев сочетал два символа хаоса-небытия: горизонталь фигуры лежащего в смертном сне мальчика, и приём Non finite поглощающей материи каменного блока.

В связи с трагическими реалиями XX века происходит прорыв символов горизонтального небытия в верхние уровни мироздания. С этой точки зрения особый интерес представляет работа немецкого экспрессиониста-мистика Э. Барлаха «Мститель», в которой горизонталь, летящего с закинутым за голову мечом, тела ангела-мстителя трактована не традиционно пассивно, а крайне активно и наделена яростной мощью уничтожения. Тотальность смертной горизонтали торжествует в инсталляции Э. Кинхольца «Государственная больница». Изображая умирающих на двухъярусной больничной кровати людей в противогазах, автор интерпретирует средневековую модель надгробия в духе полной победы смерти.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
2. Бейд Патрик, Костелло Сара, Манке Джозеф. 1000 произведений великих скульпторов. – М.: ЗАО «БММ», 2007.
3. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
4. Мифы народов мира в 2-х томах. – М.: Советская энциклопедия, 1980-1982, Т. I – II.
5. Семёнов В.А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. – СПб.: Азбука-классика, 2008
6. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: АСТ, 2005.