

Медкова Елена Стояновна
Elena Medkova

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

МИФ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОНИМАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ НА УРОКАХ ИСКУССТВА

Myth as a tool for understanding the sculpture at art lessons

Ключевые слова: скульптура, история скульптуры, восприятие пластики, миф, мифологические структуры, уроки искусства.

Keywords: sculpture, history of sculpture, the perception of plastics, myth, mythological structures, art lessons

Аннотация. В статье выявлены объективные и субъективные проблемы в преподавании скульптуры на уроках изобразительного искусства в школе. Предложены педагогические стратегии, основанные на мифологических структурах мышления, которые могут быть использованы для совмещения национальных антителесных и антиобъёмных установок со спецификой скульптуры. Предложено расширенное определение сути скульптуры как создание трёхмерного телесного объёма с манифестацией заложенного в нём процесса деятельности природных и антропных сил. Через призму данного определения рассмотрена история скульптуры. В соответствии с выделенными этапами сформулирована тематика и формы занятий пластикой на занятиях в общеобразовательной школе.

Abstract. The article reveals the objective and subjective problems in teaching sculpture at school art lessons. Author considers pedagogical strategies based on mythological structures of thought. An expanded definition of the sculpture's meaning as the creation of three-dimensional corporeal volume with the manifestation of natural and anthropic forces' activity is formulated. The history of sculpture is examined through the prism of this definition. Themes and forms of study in a comprehensive school are formulated.

В программах и учебниках по изобразительному искусству традиционно более половины занятий уделяется живописи. Архитектурные эскизы в виде макетирования постепенно отвоёвывают своё место под солнцем. Хуже всего дело обстоит со скульптурой. Она появляется крайне эпизодично как в виде предмета

изучения, так и в виде практических заданий. Материальная база скульптурной практики ограничивается работой в технике крайне неприятного на ощупь пластилина. Контакт с камнем, деревом, глиной – изначальными и базовыми материалами скульптуры вообще не предусмотрен. Работа с глиной, шамотом, на крайней случай – со скульптурным пластилином, который имеет очень большое значение для развития осязательно-тактильного представления о мире, отсутствует. Осмысление скульптурного объёма на уровне внутренних функций каркаса так же отсутствует. О работе с материалами, которыми оперируют современные мастера, в том числе и с реальными предметами, речи вообще не идёт. В отличие от занятий живописными техниками, которые предусматривают развитый формальный аппарат, на занятиях по скульптуре не говорится о проблемах формы, цвета, композиции, оправданности выбора материала. Главное правило знакомства со скульптурной формой через прямой тактильный контакт в силу тотального запрета что-либо трогать полностью игнорируется. Скульптура преподносится в виде чисто визуального объекта в виде фотографии, что как считал Б.Р. Виппер «даёт совершенно неправильное представление о скульптуре» [1, 156], требующей непрерывности кругового обхода и прямого тактильного переживания. Причины такого положения кроются, как в слабости материальной базы оснащения кабинетов изобразительного искусства, так и в объективных особенностях скульптуры как специфического вида изобразительного искусства и специфике нашей национальной ментальности.

Тот же Б. Р. Виппер в своём «Введении в историческое изучение искусства» указал на малую популярность скульптуры среди публики, несмотря на то, что скульптура «конкретна и телесна ... по своим стилистическим приёмам - очень простое, по своему тематическому репертуару – довольно ограниченное, по проблемам и задачам – очень ясное и конкретное искусство», а «у произведения скульптуры – прямая сила убеждения» делом и вещью [1,156].

Вышеперечисленные сильные стороны скульптуры становятся «ахиллесовой пятой» в контексте русской ментальности. В нашей национальной культуре скульптура всегда занимала последнее место среди искусств, и русский гений выразил себя скорее в живописи, в искусстве говорящем о предмете конкретном, но оперирующим мнимостями иллюзии. Причиной данного положения кроется в специфике национальной природно-пространственной модели видения мира. Согласно Г. Гачеву, Космос России зиждется на несостыкующейся с телесной формой стихии «вода-земли»:

«Земля = мать-сыра, не очень плодородная, серая, зато разметнулась ровнемагладнем на полсвета бесконечным простором – как материк без границ» [4, 19].

«Небо России – мягкое, голубое, часто серое, белое, низкое. Солнца немного: оно больше светит, чем греет, не жаркое, так что из стихий важнее расстилающийся ровный данный свет (и связанные с ним идеи «белый», «снег», «чистота») ... Отсюда цвета и краски в России – мягкие, воздушные, акварель. В России – в изобилии воздуха и воды» [4, 20].

В смене дня и ночи Г. Гачев отмечает значимость белых ночей, которые дают «свет невечерний, белесый, бестелесный – неизъяснимый, ибо не от причины: не от

солнца, не от точки, а просто марево как некая субстанция бытия в стране, где мир называют «белый свет» [4, 35].

Г. Гачеву вторит Д. Лихачёв: «В русской природе нет вечных, не меняющихся в разные времена года крупных объектов вроде гор, вечнозелёных деревьев. Всё в русской природе непостоянно по окраске и состоянию. Деревья – то с голыми ветвями, создающими своеобразную «графику зимы», то с листвой яркой, весенней, живописной. Разнообразнейший по оттенкам и степени насыщенности цветом осенний лес. Разные состояния воды, принимающей на себя окраску неба и окружающих берегов, меняющихся под действием сильного или слабого ветра, дорожные лужи вечное движение – в пределах года или суток. ... Белые ночи и «чёрные», тёмные дни в декабре создают не только многообразную гамму красок, но и чрезвычайно богатую палитру эмоциональную» [5, 19].

Резюмирующее определение Г. Гачева - «Беспредельность – аморфность» [4, 206] - можно считать обобщающей формулой соотношения формы и пространства в русской ментальности.

Данная формула переживания пространства/формы несовместима с определением базовых целей и специфики воздействия и восприятия скульптуры, кратко сформулированных Б.Р. Виппером как «создание телесных трёхмерных объёмов» [1,155].

Возникает вопрос, какие педагогические стратегии могут быть использованы для совмещения национальных антителесных и антиобъёмных установок со спецификой скульптуры. Попробуем раскрыть каждое из значимых для понимания скульптуры понятий и найти забытую нами древнюю тропу к восприятию скульптуры, которая присутствовала в наиболее глубоких мифологических пластах мировидения наших предков.

Первая позиция в определении, связанная с понятием «создание», выявляет обязательность присутствия демиургической энергии в скульптуре. В названии двух основных формообразующих подходов к созданию объёмных тел присутствует понятие действия. «Пластика» (греч. *plastika*), как способ создания формы путём формосложения (наращивание объёма на каркасе) происходит от глагола «*plasso*» - леплю. Скульптура (лат. *sculptura*) как способ создания формы путём формовывчитания (удаление лишней массы камня с целью выявления формы) происходит от глагола «*sculpo*» — вырезаю, высекаю, царапаю. Многочисленные древнегреческие названия ваятелей так же связаны с деятельностью: гермоглифы - высекатели герм, столбов с изображением головы Гермеса; Дедал (*Δαίδαλος* от глагола *δαίδαλεῖν* - «делать искусно») - эпитет Гефеста, как божественного скульптора, затем имя легендарного мастера, которому приписывались все древние изображения богов типа деревянных ксаонов; «делатели статуй» (*andriantopoiia* от греч. *andrias* – «куколка») [2,28]. Об этом же свидетельствуют мифы о создании людей, в которых боги-демиурги разных религий действовали подобно скульпторам (египетский Хнум, шумерский Энки, греческий Прометей, скандинавский Один).

Вторая позиция, связанная с трёхмерной характеристикой скульптурного или пластического объёма, подразумевает второй уровень деятельной активности. Она

связанна с заложенными скульптором принципами специфичного для данного вида искусства характеристиками предмета творения и его телесно-моторного переживания. Сюда можно отнести реальную двигательную активность зрителя при обходе/удалении/приближении в случае монументальной большеформатной скульптуры и осязание/ощупывание в случае с мелкой пластикой. Специфической характеристикой трёхмерного скульптурного объёма является его сугубо материальная природа, функционирующая по законам статики и обладающая такими свойствами как масса, вес, протяжённость, тектонические свойства, твёрдость камня, пластичная податливость глины, текучесть форм бронзы, испытываемых на растяжение/сжатие, органические силы роста дерева и пр. Основным способом постижения скульптуры становится активизация телесно-осязательных чувств и двигательной моторики тела, направленных на проживание способов действия скульптора по структурированию и одушевлению материи, переживания массы, тяжести, статически-динамических свойств объёмных тел, структуры и направленности форм, пространственно-ритмической системы изображения, поверхностных фактурных характеристик.

Третья позиция «телесности» скульптурного объёма связана с реалиями исторического развития скульптуры, в ходе которого предмет изображения приобретал всё более антропоморфные черты и характеристики. Телесность предполагает изображение одушевлённого объекта, человека или животного, существ, обладающих разумом, волей и моторной энергетикой. На этом уровне целью мастера становится, с одной стороны, поиск соответствующего замыслу мотива внутреннего, моторного напряжения тела, которое скульптор создаёт в материале, а с другой создание такой пластической структуры, которая провоцировала бы «зрителя как бы внутренне повторять динамические функции статуи, всем своим моторным аппаратом переживать положения и движения изображённой фигуры» [1,158].

Залогом превращения камня и бронзы из мёртвой материи в живой образ становится присутствие в скульптуре демиургической деятельности природно-физических сил трёхмерного вещного материального мира, деятельной активности скульптора, обусловленной эпохальными представлениями о месте человека в мироздании, двигательной-волевой деятельности объекта изображения и моторно-телесной деятельности зрителя. Кратко можно сказать, что содержанием скульптуры является создание трёхмерного телесного объёма с манифестацией заложенного в нём процесса деятельности природных и антропных сил.

Это ведёт к выявлению в структуре изобразительной формы внутренних движений одушевлённой материи и нахождению в неодушевлённом материале жизненных сил и токов. При этом понятие жизненных сил не завязано на человеке или животном, а рассматривается шире как закономерность природных процессов. Это позволяет расширить рамки понятия скульптуры и её тематического разнообразия и не увязывать её только с изображением человека и животного, как это делается в силу самоограничения исследователей в рамках европейского искусства Нового времени.

Первым творцом/демиургом на ниве скульптуры как вторичного творения выступил отнюдь не человек, а сама Мать-земля, Богиня-мать или Мать сыра земля, её вздымающаяся скалами, горами и холмами плоть, её каменно-земное чрево. До сих пор в фольклорной культуре всех народов мира сохранились воспоминания о сакральных скалах и утёсах, напоминающих очертаниями животных или людей, с которыми связаны мифы о формировании земного ландшафта. Примером таковых объектов являются: священное плато Улуру, на котором аборигены Австралии поклоняются водяному питону; сакральные скалы племени навахо «Настоятельница», «Три сестры», «Тотемный столб», «Ухо ветра» (Долина монументов, США); окаменевшее воинство «Вбитые камни» (Стара-планина, Болгария); фантастические фигуры на хребте Актау, что в переводе с тюркского означает «белый камень» (Узбекистан).

На территории нашей страны это: «Медведь-гора» (миф о медведе великане, окаменевшем от тоски по сбежавшей воспитаннице) в Крыму, антропоморфные скалы горы Фунны там же (миф о каре, постигшей кузнеца «Господина огня» за убийство девушки Марии); красноярские столбы «Дед» и «Внучка», «Близнецы», «Бабка», «Гриф», «Перья» и пр., в которых хакасы и аборигены Саянских гор, тофалары, видели земное воплощение своих богов, а позднее окаменевшее свадебное посольство князя Такмака к царю-колдуну Енисею; Ленские столбы в Якутии (якутская легенда о драконе и его золотом замке, красавице Кыыс Кэрэ и смелом воине Хорсуне Уола, который отсек хвост дракону, но сам окаменел); окаменевшие «великаны», стражи истоков р. Печоры у горы Мань-Пупы Нёр («малая гора идолов»). В ареале проживания славян можно упомянуть такие сакральные камни как «Синь камень» в Переславле-Залесском, «Конь-камень» на острове Коневец, «Гром-камень», найденный в окрестностях Петербурга и встроенный в качестве постамента в скульптурный монумент «Медного всадника». Следует также обратить внимание на особое почитание любых возвышенностей, обязательно называемых в славянской топонимике «горами» (Воробьёвы горы в Москве, Святые горы в Пушкинских горах и пр.).

М. Элиаде в своём труде «Чтобы жить в мире, его надо основать» даёт обширный перечень сакральных камней, почитаемых в силу своей ассоциативной изобразительности. Это «оплодотворяющие камни» (фаллические), «женщина-камень» или «беременная женщина» (против бесплодия), «дырявые камни», через которые протаскивают новорожденных детей или проходят жаждущие излечения (символ йони и возрождения с помощью космического женского начала в Индии; место ритуала «второго рождения» посредством каменного символа божественной утробы), «дождевые камни» (имеющие форму облаков, змей, лягушек, рыбы, кошки), «омфалы» (центр мира или пуп земли) [7]. На территории России известны «камни-следовики», с отверстиями наподобие отпечатков ступней человека, связанных с культом предков и подземных духов-покровителей (камень-следовик в Верхне-Волжском ареале) и грибовидные фаллические камни, связанные с культом плодородия (Плёсовский камень).

Природа создала примеры абстрактных, т.е. заведомо «божественных» в своей стереометрической правильности форм. Это скалы цилиндрической формы

(Долина монументов в Юте, конгломераты Демерджи в Крыму), ставшие образцом для рукотворных менгиров; пирамидальные навершия гор, такие как хребет Кайлас (Тибетское нагорье, Китай), определившие скульптурно-архитектурные формы индуистских храмов; останцы сферической формы в Махабалиपुरаме (Индия), почитаемые сами по себе в качестве «масляных сфер Кришны» или многотонные шары в национальном парке Джошуа-Три (Калифорния, США), соотносимые с шаровидной скульптурой ольмеков.

Подтверждением почитания естественных каменных форм, порождённых землёй, является находка антропоморфной статуэтки вулканического происхождения на позднеашельской стоянке Берехат-Рам (Голландские высоты), которая относится к левантской культуре (250-280 тыс. лет назад). Ещё более показательным является пример нахождения в неолитических слоях земледельческого поселения Чатал-Хююк обломков сталагмитов антропоморфного вида. В.А. Семёнов считает, что «Человеческие способности видеть или признавать ассоциативные смысловые сочетания в естественных образованиях позволяют включать их в различные культурные категории. ... Такие опознания предметов с минимально модифицированными признаками могли не создавать релевантных изобразительных форм, но они могли быть значимыми для «эмбриональных», или зачаточных форм искусства» [6,142-143]. Особый тип экзистенциального проживания природно-скульптурных объектов сохранился и культивировался в традиционных восточных культурах Китая и Японии. В Китае особо почитались причудливые камни карстового происхождения, в изменчивой форме которых видели череду смены периодов хаоса/космоса вечно текущего Дао («камень несчастья» в садах Летнего императорского дворца Ихэюань), а так же необычные камни типа «хризантемового камня», в чёрных недрах которого «цветут» хрупкие цветы как символ единства мгновенной скоротечности жизни и вечности (комплекс Лунмэнь). В садах камней Японии почитались природные, нетронутые рукой человека камни, как символ времени.

Во всех вышеперечисленных примерах мы имеем максимальное проявление демиургической активности природы, выраженной в процессах самозарождения трёхмерных скульптурных форм, на основе непостижимых для человека принципов самопроизвольности. «Скала открывает человеку ... абсолютный способ бытия. Её прочность и неподвижность, её размеры и даже необычные очертания не заключают в себе ничего человеческого: они свидетельствуют о присутствии того, что восхищает и наводит ужас, манит и угрожает. В её величине и твёрдости, в её форме и цвете человек находит реальность и силу, принадлежащие миру, отличному от того профанного мира, частью которого является он сам» [7] - так реконструировал М. Элиаде восприятие природных монументов древними людьми. К активному проживанию массы, формы, цвета прочности камня надо добавить обязательность сакральных ритуалов, связанных с физическим взаимодействием человека с протоскульптурами природного происхождения. Часть из ритуалов дожила до наших дней – это трение о камень в целях оплодотворения, скатывание по камню для родовспоможения, пролезание

сквозь каменные отверстия для «повторного рождения», обход по солнцу и против солнца и пр.

Использование древнейших пластов мифологической интерпретации природных трёхмерных объектов, ритуально-игрового тактильно-двигательного контакта и предельной активизацией ассоциативного мышления, в совокупности может дать значительную активизацию проживания контактов с трёхмерными скульптурными объектами, способствовать развитию тактильно-осознательного мышления объёмной материальной формой. В арсенале преподавателя изобразительного искусства на подготовительной стадии могут быть:

экскурсии к природным объектам, включающие тактильное и игровое взаимодействие ребёнка с таковыми;

коллекционирование камней с особой формой и разнообразной фактурой с включением коллекции в игры с тактильным и ассоциативным содержанием.

контакт со скульптурными работами малой пластики типа фигурных пресс-папье, мини-моделей древних скульптурных памятников, произведений народных промыслов из камня и пр.

виртуальное знакомство с недоступными для контакта скульптурными природными объектами.

На стадии творчества можно работать над созданием:

мини-моделей садов камней, неолитических каменных сооружений типа Стоунхенджа, языческих святилищ с каменными объектами;

проектов включения особенных камней в архитектурные сооружения, парковые зоны и пр.;

скульптурными композициями или рельефами из гальки, мелких камней, песка, фрагментов керамики;

абстрактными композициями из глины или скульптурного пластилина на каркасе.

При этом надо помнить, что уже на начальных стадиях мифотворчества скульптурные объекты, создаваемые природой, воспринимались как предельно наглядные и одновременно философски-ёмкие образы моделирования космического мироустройства. Так что не стоит ограничивать фантазию учащихся задачами воспроизведения изобразительных мотивов. Их ум и фантазию необходимо нацеливать на выражение мироустроительных абстрактных понятий, типа строения или механики космоса, решения тектонических (тяжёлое/лёгкое), осязательно-тактильных (от гладкое/шершавое до живое/неживое) и формальных философских проблем (объём/пустота, массив/полое, пассивное/динамичное).

Примером воспроизведения природных каменных форм для решения философских и формальных задач в современной скульптурной практике являются работы Г. Мура. Его композиция «Две крупные формы» состоит из двух изгибающихся полых колец, отсылающих к камням с отверстиями, воспроизводящих родовые пути космогенеза. Г. Мур играет, то с пустотами, то с формой. При круговом обходе получается неисчерпаемое количество пластических мотивов – цельная форма, лабиринты, пещеры. Всё вместе реализует непрерывный процесс пространственных и символических трансформаций.

В дальнейшем развитие скульптуры было связано с процессом постепенного присвоения человеком божественных функций Матери Природы. На следующем этапе, по временным рамкам, совпадающим с палеолитом, человек осмелился на соавторство с природой в тех случаях, когда требовалось внести отсутствующие детали в природный объект, чтобы усилить сходство с почитаемым божественным зверем для ритуальных целей. Примером такой деятельности являются макеты медведей (пещера Монтепан, Франция), бизоны, вырезанные из натёков глины (Тюк-д'Одубер, Франция). В первом случае для достраивания фигуры человек использовал материалы, в которых сама природа не творила вечные образы. Шкуры, дерево, кости – это материалы сугубо преходящие, они соотносились с сакральной каменной основой как мимолётность жизни и вечность природы. Во втором случае человек работал с глиной – материалом не вечным, соотносимым с прахом земным. Разделение скульптурных материалов на вечные и преходящие нашло отражение в мифах – боги сотворили человека из глины. То же самое наблюдается до сих пор в ритуалах дарения и одевания статуй: в античности примером служит пеплос для статуи Афины Паллады в Парфеноне, а в современности – накидки для Будды и индуистских божеств (Чидамбарам, храм танцующего Шивы), роскошное одеяние для Богоматери в католических храмах (Гранада). Европейская классическая традиция отрицала возможность использования в скульптуре профанных временных материалов. Интерес к ним возродился только в к. 19.в. (Э. Дега, Танцовщица), чтобы потом образовать целый подвид в искусстве постмодернизма – ассамбляжи, в которых используется мусор и отработанные вещи (Р. Раушенберг, Одалиск).

В мелкой пластике человек палеолита посягнул на большее – работать в сакральных материалах Матери-Природы – камне и кости. Многочисленные фигурки палеолитических Венер в камне и фалосообразные жезлы из рога свидетельствуют о том, что дерзости человека хватило только на работу внутри природно-заданной формы (галька, рог). Графическая доработка по поверхности природной формы путём процарапывания без глубинного проникновения внутрь массы свидетельствуют о полном подчинении скульптора природной целостности формы. Робкие попытки проявить деятельную активность человека сказывается ещё и в том, что малая пластика по преимуществу приобретает вертикальную ориентацию.

То, что зарождалось на периферии скульптуры палеолита, на следующей стадии развития, неолите, стало базовым. Вертикально ориентированные менгиры стали исходной формой монументальной скульптуры. Активность скульптора проявилась в выборе соответствующей замыслу природной столпообразной формы, выборе места её постановки и утверждении воли человека-творца к преодолению природной тяжести путём вертикальной ориентации монолита. Вертикаль монументальной формы менгира проявляла особую активность в отношении окружающего пространства, становясь подобно природным вертикалям организующим центром пространства, его дифференциации и ориентации. На некоторых из менгиров появились схематичные антропоморфные изображения – лица, детали фигуры, атрибуты вооружения, символические знаки. Плоскостная

поверхностность изображения и отсутствие связей между деталями фигуры является свидетельством о самой начальной стадии «пробуждения» активности изображаемого в камне объекта (менгиры Северного Кавказа, изваяние из Сен-Сернен-сюр-Ранс, Франция).

На уровне малых форм в эпоху неолита/бронзового века происходит освоение абстрактной геометрической формы (трипольские терракотовые статуэтки женщин, кикладские идола). Двигательная активность изображаемого объекта осваивается на уровне выработки канонических знаков движения, запечатлённых на уровне всё той же абстрактной лишённой объёма и массы структуры тела человека или животного. Об этом свидетельствуют такие работы как «Мыслитель (Черновода, Румыния), «Лучник» (Сардиния), «Арфист» (Киклады). Активность мастера проявилось в нахождении пластических комбинаций стереометрических объёмов в первом случае и определении основных направляющих в движении человека или животного – во втором. Главным приобретением в области восприятия становится переживание вертикализма массы и моторики знаков движения. Именно с этого времени вертикализм как символ жизненности становится отличительной чертой понятия «статуя» (греч. *statos* – стоящий, лат. *statua* – статуя, колонна – от глагола *stare* стоять).

Впоследствии на основе вертикали менгира сложились сложные вертикальные конструкции, отражающие представления человека о строении вселенной по вертикали. К ним относятся древнеегипетские обелиски, древнегреческие гермы, древнеримские межевые камни Термены и триумфальные колонны, древнеславянский Збручский идол, тотемные столбы североамериканских индейцев, терракотовые светильники эпохи династии Тан, бронзовые штандарты со знаменем в индуистских храмах, такие работы XX в. как «Древо жизни» К. Миллеса и «Бесконечность» К. Бранкузи.

На основе опыта палеолита/неолита и мифов о структурировании космоса вокруг Мировой вертикали и творении человека возможно освоение следующих значимых для скульптуры формальных моментов. Во-первых, это работа на соединение и сочетание разных материалов в скульптуре с выявлением вечного/преходящего, незыблемого/моментного, ядра/периферии. Благодаря новым направлениям в современной скульптуре, которая осваивает как вещи, так и мусор, возможности здесь неограниченные. Во-вторых – это работа по освоению понятия вертикали в скульптурном изображении. В мироустроительной конструкции вертикаль – это ось вселенной и соответственно детям можно предложить выстроить свою вселенную по вертикали с использованием, как исторических образцов, так и собственных фантазий. В экзистенциальном плане вертикаль связана с понятием жизни (стоящий человек), в противовес горизонтали, которая связана со смертью (умерший или спящий человек). В этом плане возможны абстрактные пластические этюды на выявление жизни/смерти, активного/пассивного, духовного/материального, динамического/косного. В-третьих, неолитические скульптурки могут послужить основой для освоения понятия структуры тела человека или животного, механики их движения. Здесь

может быть уместна работа с каркасами из проволоки, фигурок из мятой фольги, из тонкого алюминия (развёртка банки из-под пива), из деревянных брусков и пр.

В эпоху Древнего мира человек дерзнул уподобить работу скульптора работе самой Природы. Усилиями родовых коллективов были созданы огромные по размерам трёхмерные объекты сопоставимые с природными феноменами – горами и скалами. Результатом скульптурного форматирования природных объектов стали фигурные маунды индейцев Северной Америки, из которых наиболее впечатляющим является Большой Змеиный Курган (Серпент-Маунд, Огайо, США). Примером мегапроектов скульптурной архитектуры и архитектурной скульптуры в Древнем Египте стали, уподобленные горам Великие пирамиды Гизы, высеченный из цельной скалы Сфинкс, оформляющие вход в скальный храм колоссы Рамсеса II в Абу-Симбеле. В Индии - это воспроизводящие Мировую гору ступы (ступа в Санчи) и конусообразные башни индуистских храмов типа шикхара с множеством скульптурных куполов и фигур небожителей (храм Кайласанатха в Эллоре), это высеченные из монолитов монументы ансамбля «Пять колесниц» и скальный барельеф «Нисхождение Ганги» в Махабалиपुरаме. Примером работ Древнего Китая являются высеченный прямо в толще отвесной скалы Гигантский Будда в Лэшане и скальный комплекс Лунмэнь. Характерно, что произведения близкие по масштабу человеку, а также работы малой пластики по канону и пластическим характеристикам не отличались от мегапроектов. Кубическая скульптура Древнего Египта, пирамидальные статуи сидящего Будды Востока, столпообразные ксаоны и гермы Эллады, шаровидные головы ольмеков повторяли абстрактные формы гор, скал и сферических останцев, мощь скальных пород, непостижимость энергетики их сокрытого каменного ядра.

В целом скульпторы Древнего мира в монолитной неподвижности своих монументальных работ воспроизводили природный эффект работы сверхмощных природных сил, направленных на самозарождение и самопроявление (иерофанию) формы. Их творческое деяние было направлено на снятия только поверхностного слоя камня для обнаружения уже присутствующей в его толще неподвижной формы. Сам объект изображения обрёл связность форм, но только на поверхности данного природой объёма материи, без проработки внутренней структуры. Даже такое поверхностное овладение формой привело к смене концепции хаотичности деяний Матери-Природы на концепцию имперсональной целенаправленной Воли Творца-Демиурга. Через проживание непостижимой абстракции и цельности форм, тайн энергетики сокрытого ядра, выверенной архитектоники совершенной формы в программе восприятия скульптуры было заложено восприятие безличной, но направленной воли творца, сверхмощи и энергетики божественного творения.

На примере скульптуры Древнего мира возможно освоение на уроках скульптуры понятия целостной формы, которая всё разнообразию изобразительных мотивов в целом сохраняет изначальную форму шара, куба, пирамиды, цилиндра. Это могут быть этюды на тему природных объектов подобных геометрическим телам. Мифология богата на подобные образы типа сферической черепахи, держащей землю на спине, сферического скарабея, олицетворяющего солнце, шарообразной конструкции Матери Паучихи, ткущей

материю мира, кольцеобразного Мирового змея и пр. Это могут быть задания на вписывание любых объёмных изображений в рамки конструкции куба или пирамиды. Так же возможны эксперименты с разъятием стереометрических тел с последующей пересборкой их частей в новую пластическую композицию.

Эпоха Древнегреческой классики ознаменовала начало формирования европейской скульптурной концепции Нового времени (эллинизм, искусство Древнего Рима, Ренессанс, барокко, классицизм, реализм, импрессионизм), в которой предельной активностью обладают как творец-скульптор, так и изображаемый объект, при постоянном снижении активности природно-материального компонента. К этой эпохе относится возникновение терминов, определяющих работу скульпторов как творения второй реальности. Фигура, вылепленная из глины или воска, называлась «пласмой» (греч. *plasma*), что одновременно означало выдумку, изобретение, творение. Имя легендарного скульптора Дедала происходило от глагола *δαίδαλεῖν* (делать искусно). «Мастер, делающий статуи богов» определялся как *deorum simulacra* (лат.), что восходит к концепции Платона о эйдосах, идеях реального мира, в отношении которых скульптурное изображение является копией копии. В древнегреческом мифе о творении человека Прометеем подчёркивается совершенство его работы как скульптора, выбравшего божественный образец и материал под стать ему – землю, смешанную с огнём.

Процессы активизации объекта изображения и выявления органической подвижной формы в камне начались с обозначения движения посредством выдвигания вперёд одной ноги у античных курсов. Далее последовала проработка внутреннего костяка тела и овладение закономерностями его изменений в движении мастерами ранней классики (Мирон, Дискобол). Открытие Поликлетом закономерностей контрапоста позволило постичь тайну неподвижной подвижности тела – игру жизненных сил ядра телесных объёмов. Его «Канон» (Дорифор) возвёл принцип телесной органичности в космический императив. Одновременно произошло освобождение скульптуры от привязки к каменному телу храма и формирование отдельно стоящей статуи, напрямую взаимодействующей с окружающим пространством. Примером круглой статуи, рассчитанной на круговой обход, становится «Менада» Скопаса. Микеланджело, суммируя достижения античности и средних веков, интерпретировал движение тела как проекцию движения Духа. Зарождающееся движение «Давида» и «Моисея» явило зрителю процесс созидания Воли. Противоречивое движение фигур «Утра» и «Дня» Капеллы Медичи воплотило борьбу воли с подсознательными импульсами. Задержанное и подавленное движение его «Рабов» показало внутреннюю борьбу с собственной духовной слабостью. Мастера барокко перенесли движение в область экстатических состояний (Бернини, Экстаз св. Терезы). О.Роден, как мастер, стоящий на границе импрессионизма и символизма, воссоздал в скульптуре движение подсознательных импульсов человеческой психики («Поцелуй»). Импрессионисты овладели движением внешних пространственных стихий воды, пламени и воздуха (А. Голубкина).

Позиция автора в данной концепции определяется как демиургическая. Особенно показательным в этом отношении было самопозиционирование Микеланджело и Бернини. Их резцу было подвластно всё. Однако, и это не было пределом. У мастеров импрессионистов материал отзывался даже не на удар резца, а на малейший жест руки художника (А. Голубкина, «Туман»). В отношении природного материала последовательно реализовывалась парадигма овладения и подчинения замыслам скульптора. Начало пути подчинения материала искусной работе мастера обозначили греческие мастера, осваивая разные типы складок, вплоть до так называемых «мокрых драпировок», которые подчинялись движению тела и в то же время обладали собственной динамикой. Эстафету переняли римские скульпторы, доведя обработку материала до степени виртуозности при помощи шлифовки и использования буравчика. Микеланджело реализовал концепцию борьбы с материалом, оставляя куски необработанной массы камня и видимые следы своего резца, высвобождающего из этой массы форму. Мастера барокко пошли по пути отмены тектонических структур камня, лишения его веса и массы, и в конечном счёте, его дематериализации (облака в «Экстазе св. Терезы»).

На уровне школы, без доскональных знаний анатомии и опыта перевода анатомических структур в пластику, вряд ли возможно научить школьника полноценно передавать свои замыслы посредством изображения фигуры человека. Задача учителя заключается в ознакомлении учащихся с самыми общими понятиями закономерностей построения скульптурной формы и композиционных закономерностей, а так же элементарным подходам к пониманию языка пластики, переданного через тело человека.

Используя наглядность греческого мифа о космогенезе, в котором показан процесс создания богом или героем Демиургом упорядоченного и прекрасного Космоса из безобразного Хаоса посредством последовательного отсека всего лишнего (отсечение Геи от Урана, истребление олимпийскими богами, а затем и героями хтонических чудовищ, порождённых Хаосом) ради утверждения принципов Гармонии, Меры и Порядка, можно выстроить ряд занятий на понимание:

отличия работы стихийной материи и работы скульптора-демиурга;

разницы между хаотичным и упорядоченным, образом и безобразностью, стихийной и структурно упорядоченной материей, процессами становления материи и материи ставшей, принявшей форму, формой и антиформой;

специфику работы скульптора, который делает в искусстве то же, что и древнегреческие боги и герои - работая с камнем, он отсекает всё лишнее и высвобождает из глыбы фигуру человека, работая с глиной, он выявляет порядок связей разных частей тела человека, их соотношения друг с другом, механизмы их сочленения, костяк человека.

При этом надо помнить, что мастера классического искусства работали преимущественно с формой, придавая форму даже образам, порождённым Хаосом (изображение рек на греческих фронтонах в виде полулежащих фигур). Игры с хаосом первыми себе позволили частично мастера барокко (скульптуры парка Бомарцо). Затем импрессионисты осмелились изобразить в скульптуре природные

стихии («Туман» и «Волна», А.С. Голубкина) и поглощающие способности материи («Врата ада», О. Роден). В полномасштабные взаимодействия с хаосом вступили модернисты (кубисты, дадаисты, сюрреалисты) и постмодернисты (инсталляции, мобили, ассамбляжи). Так что, возможно втягивание современного искусства в параллель к изучению скульптуры классической для того, чтобы учащиеся имели значительно более объёмный набор выразительных средств для выражения собственного видения мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М., 1970, с. 156.
2. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т.IX: Ск - У. – СПб., 2008, С. 28
3. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. – М., 2008, С.206
4. Гачев Г. Русский эрос («роман» Мысли с Жизнью). М., 2004. С. 19.
5. Лихачёв Д.С. Заметки о русском. М., 1984. С. 19.
6. Семёнов В.А. первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. – СПб., 2008, с. 142-143
7. Элиаде М. Чтобы жить в мире, его надо основать. – Оксфорд, 1940, Париж, 1948// <http://www.eliade.ru>