

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ: МИФ — КИНЕСИКА — ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья выполнена в рамках государственного задания по теме «Теория комплементарно-семантического подхода в образовании»

SEMANTIC APPROACHES IN ARTISTIC EDUCATION: MYTH — KINESICS — PLASTIC FORMULAS IN FINE ART

МЕДКОВА ЕЛЕНА СТОЯНОВНА
MEDKOVA ELENA STOYANOVA

кандидат педагогических наук, искусствовед, доцент кафедры Теории и практики иностранного языка ИИЯ РУДН, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)

candidate of pedagogical sciences, art critic, associate professor of department of theory and practice of foreign language of the UFL RUFP, senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education» (Moscow)

Ключевые слова: художественное образование, семантика, кинесика, миф, иконография, пластическая формула, изобразительное искусство.

Keywords: art education, semantics, kinesics, myth, iconography, plastic formula, art.

Аннотация. В статье рассматриваются новые возможности, которые открывает использование семантического подхода в художественном образовании. Обоснована возможность интеграции невербальных знаков кинесики, языковых формул, основанных на мифологическом метафоризме языка и иконографии пластических формул в изобразительном искусстве. Обозначены практические выходы интеграции кинесики, искусствоведения и мифологии на базе единства семантических подходов. Показаны возможности схемы кинесика/миф/пластическая формула в качестве основы: реализации целей эстетического образования и воспитания в области расширения эмоционального опыта учащихся; в виде инструментария проектно-исследовательской деятельности; как основы конструкта поисков путей творческой самореализации. Приведен конкретный пример исследования эмоциями горя и печали с позиций мифа и иконографии.

Annotation. The article considers new opportunities that the use of the semantic approach in art education opens up. The possibility of integrating non-verbal signs of kinesics, language formulas based on the mythological metaphorism of the language and the iconography of plastic formulas in the visual arts is substantiated. The practical ways of integrating kinesics, art criticism and mythology on the basis of the unity of semantic approaches are indicated. The possibilities of the kinesik/myth/plastic formula scheme are shown as the basis for: realizing the goals of aesthetic education and upbringing in the field of expanding students' emotional experience; in the form of tools for design and research activities; as the basis of the construct of the search for ways of creative self-realization. A concrete example of the study of emotions of grief and sadness from the standpoint of myth and iconography is given.

© Медкова Е. С., 2020

Введение. На современном этапе развития художественного образования наиболее плодотворным представляется использование семантического подхода, как интегрирующего фактора разных видов знания. Смысловое единство иконического знака позволяет видеть общность в жизни эмоций, языковых формулах и изобразительном искусстве. Соединение на базе семантики знаний кинесики, мифологии и иконографии позволяет выстроить в учебном процессе связанную цепочку смыслов: эмоция — жест — языковая метафора — пластическая формула изобразительного искусства, что в конечном счете будет работать на процессы самопознания и творческого саморазвития учащихся.

Методологическое обоснование. В самом общем виде понятие кинесики сводится к следующему определению: «кинетика (от греч. *kinesis* — движение) — совокупность телодвижений (жестов, мимики), применяемых в процессе человеческого общения (за исключением движений речевого аппарата), а также наука, изучающая эти средства общения» [10, с. 582]. Ряд исследователей, в том числе, Д. Браун, О. Джесперсен, М. Иди, Ю. Линден, В. Ю. Плотников, С. Л. Рубинштейн, Э. Уайт, Л. А. Фирсов, Б. В. Якушин, исследовавших генезис невербальной коммуникации в ее соотношении с зарождением речи, считает невербальную коммуникацию исторически первичной по сравнению с вербальной системой общения. О связи невербальной знаковой системы тела и культуры, в том числе и изобразительного искусства, исследований значительно меньше. Об этом на основе теории эволюции писал Ч. Дарвин, связывая коды поведения с приспособлением к среде и выживанием. Позднее на связь с культурой указывал Д. Эфрон в работе «Жесты и окружающая среда». Большое значение на исследования невербальных коммуникативных свойств пластических образов изобразительного искусства оказали идеи К. Леви-Стросса, который подчеркнул обязательную связь пластического образа с общими архетипическими бинарными кодами [7]. Соотношение пластических образов эмоций-кинесем и мифолого/архетипических смыслов исследовал К. Г. Юнг. Он связал всеобщие образы или архетипы с процессами «всегда возвращающихся душевных переживаний». Юнг писал, что «в качестве мифологического мотива изначальный образ всегда является действенным и всегда снова возникающим выражением, которое или пробуждает данное душевное переживание, или же соответствующим образом формирует его» [16, с. 612]. В определении базового понятия своей теории, архетипа, К. Юнг подчеркивал связь формы

и содержания. Согласно его представлениям, архетип, с одной стороны содержателен и является исходным элементом, из которого формируется миф, с другой стороны — он несет в себе конструктивные принципы построения и задает мифу основу композиционной организации. Одним словом, архетип можно определить, как единство мысли и формы, как «мыслеформу».

Анализ методологических установок основных искусствоведческих школ конца XIX — начала XX вв., проделанный теоретиком искусствознания, Л. Ю. Лиманской, показал, что вопрос связи кинесики и пластических форм в разных аспектах вставал перед основателями формальной и иконологической школ. В воззрениях Г. Вельфлина Л. Лиманская выделила положение об антропоморфизме художественных форм всех пространственных видов искусства [8, с. 31]. В качестве примера приводится следующее положение Г. Вельфлина: «Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном несхождении форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять или падать. Более того, с удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации, любого совершенно далекого от нас образования» [4, с. 140–141]. В творчестве А. Варбурга, одного из основателей иконологической школы искусствоведения, Л. Лиманская отметила введенное автором понятие «*Pathosformeln*» — «формы, выражающей максимальную внутреннюю взволнованность» как пластического эквивалента античной невербальной кинесики [17, с. 306]. В исследовании Л. Лиманской для нас очень важен ее финальный вывод, о том, что «в процессе эволюции улыбка, как и другие мимические проявления эмоций, стали способом художественной коммуникации у всех народов: культурно-историческая кинесика сделалась средством художественной выразительности и формой пластической организации стилей в разных видах пантомимы, танца, изобразительных искусств и архитектуры» [8, с. 30].

К отмеченным Л. Лиманской иконографическим кодам кинесики следует добавить так называемые «пластические формулы» Э. Панофского, другого видного представителя иконологической школы. По определению Э. Панофского суть иконологии состоит в том, что «История изображений (*Die Gestaltungsgeschichte*), дает нам представление о способах, с помощью которых в ходе исторического развития возникают связи между чистой формой и

конкретным предметным содержанием и выразительными средствами; история типов показывает нам способы, посредством которых в ходе исторического развития предметное содержание и выразительные средства соединяются с определенным смысловым значением; общая история духа (Geistesgeschichte), в конце концов, осведомляет нас о способах, посредством которых в ходе исторического развития смысловые значения (подобно понятиям языка и мелодических элементов в музыке) наполняются определенным мировоззренческим содержанием» [11, с. 20]. Под предметным содержанием Э. Панофский понимал, прежде всего, типовые предметно-феноменальные формы, то есть «такое изображение, в котором определенный предметный контекст так сростается с определенными смысловыми значениями, что становится традиционным носителем именно этого значения, как, например, фигура «Геркулеса в львиной шкуре с палицей» или «Богородица с Иоанном под Распятием» [11, с. 19]. Возникшие таким образом «пластические формулы», благодаря механизмам «памяти форм» передаются из эпохи в эпоху и из творчества одного мастера в творчество другого. Изначальные смыслы, заложенные на момент генезиса в «пластические формулы», в ходе исторического изменения семантики не пропадают полностью, а как бы отходят на задний план. Они могут суммироваться с новыми смыслами, до времени сохраняться в латентном состоянии, вновь актуализироваться при подходящих условиях.

Способы передачи семантических смыслов, в том числе и связанных с кинесикой, базируются на закономерностях мифологического мышления метафоризации. Механизм описан многими авторами, в том числе и О. М. Фрейденберг. Согласно ее теоретическим выкладкам «Стадиальные изменения смысла переоформляют метафоры; но соотношение между образом и его редублирующими выражениями в метафорах остается, в пределах архаичной формации, все тем же. Специфическая особенность в конструировании архаичной образной системы состоит в том, что она, при внутреннем семантическом тождестве, внешне многообразна. С одной стороны, различия и характеризуют как раз метафоры с самого начала их возникновения; с другой стороны, привносятся незначительные стадиальные изменения (вместо "крови" — "вино", вместо "волка" — "бык" или "ячмень" и т. д.). ... Эти устойчивые элементы обряда, обязанные своим различием объективным причинам компоновки образов, принимают разнообразные формы в зависимости от изменений общественного сознания; однако в них всегда можно вскрыть одну

и ту же семантическую тождественность при внешнем метафорическом различии, и лишь это различие полистадиально изменено. Так, рядом с убийством животного (жертвоприношением) мы всегда найдем жертву хлебную (хлеб, пирог, каравай, каша, злаки и т. д.) и жертву антропоморфную (в священном сказании этого же обряда). С другой стороны, образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных и различных, и закрепляется и в мифе, как в обряде, системно. Таким образом, и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности и кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой, в которой все части семантически равны между собой и лишь многообразно оформлены» [14].

Практические выходы. Перечисленные выше теоретические основания связи кинесики, искусствоведения и мифологии на основе единства семантических подходов дают возможность выстраивать семантические ряды иконографических пластических формул в развитии: эмоция/душевное движение — экспрессивное движение/жест — пластическая формула метафоры/мифа — стадиальные формы изменения смыслового содержания. Данная схема может быть использована в ряде случаев: в качестве основы реализации целей эстетического образования и воспитания в области расширения эмоционального опыта учащихся; в виде инструментария проектно-исследовательской деятельности; как основа конструктора поисков путей творческой самореализации.

В первом случае, вышеприведенная схема может быть использована в качестве стандартного плана построения уроков на распознавание эмоций, причем с привлечением признанных эстетических эталонов искусства. Этот же план может быть использован в качестве навигатора в процессе углубленного самопознания, построения познающим субъектом собственного образа мира эмоций и переживаний. На данной схеме может быть основан процесс расширения эмоционального опыта посредством кодирования переживаний знаками семиотических систем разных видов искусства. Операции с кинесиками и эстетизированными пластическими формулами могут работать на эффективность процесса присвоения информации и ее перевода в личностно осмысленное знание.

Во втором случае, данная схема может быть использована в качестве инструментария исследования в проектных заданиях в области культуры и искус-

ства и смежных дисциплин. Перевод визуальных схем в пластические формулы и обратно расширяет возможности кросскультурных и метапредметных изысканий в области разных видов искусства. Выстраивание иконографических кодов способствует раскрытию генезиса пластических формул и способов их конструирования. В отношении изучающего субъекта поиск единых пластических формул в пространстве изобразительного искусства ведет к развитию аналитических и исследовательских навыков, а определение исторических различий единой формулы позволяет повысить чувствительность к изменчивости и богатству языка искусства.

В третьем случае работа на разных уровнях кодирования и перекодирования визуальной информации в знак и обратно может послужить навигатором в процессе поисков путей творческой самореализации в разных видах искусства.

Методика работы. Ниже в статье приводится материал исследования развития взаимосвязанных друг с другом форм пластики фигуры человека, выражающих спектр эмоций глубокой скорби в изобразительном искусстве. Выстроенные нами ряды могут быть использованы в качестве ориентиров для преподавателя, который может на их основании намечать направления поисков учащихся, формулировать вопросы, организовывать дискуссию.

Базовая пластическая формула: Плакальщица или «Кариатида-роженица»

1. Исходная эмоция — горе, печаль; плач — как проявление горя; слезы — как знак плача, горя и печали. Ритуализированная форма наиболее трагичного, с нашей точки зрения, проявления горя — оплакивание на похоронах. Отсюда можно вывести в качестве пластической формулы горя — фигуру «плакальщицы».

2. Первичный уровень мифологического содержания — этимология слов, в которых миф содержится в «свернутом виде»:

горе — укр. *góre*, ст.-слав. *горе*, сербохорв. *góра* «падучая болезнь», словен. *gorjê* «горе, плач», чеш. *hoře* — то же, др.-польск. *gorze*. к *гореть*. ср. др.-инд. *śōkas* «пламя, жар», также «мука, печаль, горе», нов.-перс. *sōg* «горе, печаль» [13];

печаль — общеслав. суф. производное от *печа* «забота», в диалектах еще известного, суф. образования (суф. *-j-*) от *пека* (ср. *опека*, др.-рус. *пека* «жар, зной»). Сущ. *пека* — производное от **pekti* (> *печь*). Печаль буквально — «то, что жжет». Ср. *горе* и <<*гореть* [15];

плакать, плачу, плакаться — укр. *пла́кати*, -ся, др.-русс. *плакати(ся)*, ст.-слав. *плакати сѧ*, *плачѧ сѧ* *κλαίειν*, *πενθεῖν* (Остром., Супр.), болг. *пла́ча*, сербо-

хорв. *пла́кати*, *пла́че̑м*, словен. *plákati*, *pláčȇm*, чеш. *plakati*, *pláču*, слов. *plakat'*, *plačem*, польск. *plakać*, *placze*, в.-луж. *plakać*, н.-луж. *plakaś*. Родственно лит. *plàkti*, *plakù*, *plakiaũ* «колотить; сбивать», *plòkis* «удар», лтш. *placināt* «наводить, точить, отбивать», греч. *πλήσσω* (**plākiō*), *πλήγνυμι* «бью, поражаю», буд. *πλήξω*, пф. *πέπληχα*, *πέπληγα*, *πληγή*, дор. *πλῆγᾱ* «удар», лат. *plango*, *planxi* «бить себя в грудь, громко сетовать», ср.-ирл. *lēn* «стенание» (**plakno-*), д.-в.-н. *fluohhōn* «проклинать, ругаться», гот. *faiflōkun* «оплакивали». В слав. первонач. знач.: «бить (себя в грудь)» [13];

слеза — «согласно мифопоэтическим представлениям, из слез божества возникли люди и все живое на земле: ср. нем. *wienen* "плакать", но хетт. *uen* "coire"; и.-е. **akru* — "слеза", но хетт. *ark* "coire"; русск. *плакать*, но др.-инд. *relah* "половые органы"» [9, с. 199].

Этимология слов, выражающих «горе» и «печаль», связана с понятием страдания, которое причиняет огонь. И огонь, и страдание в мифе связано с путем «единения с божеством (божественным Разумом), приобретением божественной силы; страдание — это молитва, это — жертвоприношение» [9, с. 207]. Плач, связан с понятием «битья», что является «ритуальным магическим действием, имеющим преимущественно продуцирующее и отгонное действие. Провоцирует рождаемость (появление детей, приплод скота), плодородие (вызывание дождя, обеспечение урожая), рост, здоровье и благополучие. С другой стороны, битье причиняющее страдание — средство общения с Божеством» [9, с. 63]. Слезы, как мы видим, напрямую связаны с рождением жизни.

3. Место похоронного обряда оплакивания в мифологической картине мира.

Своеобразие мифологического понимания жизни/смерти состоит в том, что «смерть в сознании первобытного общества является рождающим началом; земля — преисподняя есть земля — мать, из



Оплакивание, дипилонская ваза (фрагмент)



Пещера Куэва-де-лас-Манос



Парк Серра-да-Капивара



Пещера Лаас-Гааль

которой рождаются не одни растения, но животные и люди. ... Образ рождающей смерти вызывает образ круговорота, в котором то, что погибает, вновь нарождается; рождение, да и смерть, служат формами вечной жизни, бессмертия, возврата из нового состояния в старое и из старого в новое ... Три наших понятия — "смерть", "жизнь", "снова смерть" — для первобытного сознания являются единым взаимно-пронизанным образом. Поэтому "умереть" значит на языке архаических метафор "родить" и "ожить", а "ожить" — умереть (умертвить) и родить (родиться)» [14].

4. Эволюция пластической формулы.

Идея круговорота жизни/смерти дала основание Л. И. Акимовой назвать пластическую формулу плакальщицы на росписи диппиловских ваз «кариатида-роженица» [1, с. 37]. «Плакальщицы обычно стоят, тогда, как умерший лежит, говоря словами О. М. Фрейденберг, они метафоризируют "высоту-небо", тогда как он — "низ-землю" ... положение умершего между небом и землей намекает на переживаемую им метаморфозу — от смерти он переходит к новому рождению. Небо и земля как бы сходятся в данный момент на нем, на одной оси, и это схождение означает новое зачатие, претворение смерти в новую жизнь. Плакальщицы в данной смысловой системе выступают как посредники этого величайшего по важности процесса и вместе с тем — как его вечные носители. Они — носители

жизни, выраженной в плаче, а плач — это метафора небесного семени-дождя, оплодотворяющего землю. Подобное представление о живительной силе дождя существовало у всех земледельческих народов, и его роль в мифологии греков хорошо известна ... В геометрических сценах орнаментальное заполнение фона рядами зигзагов и М-образных знаков, как кажется, и воплощает собой их "наполненность-дождем", этой "живой водой". Благодаря дождю умерший, приравненный "земле" и похороненный в ней, снова оживет» [3, с. 68].

Античные диппиловские вазы датируются VIII в. до н. э., временем достаточно поздним с точки зрения мифотворчества. Однако женские фигуры в позе кариатиды-роженицы встречаются значительно раньше на стенах пещер времен неолита. Таковы изображения ритуальной охоты в пещере Куэва-де-лас-Манос (Пещера множества рук) из провинции Санта-Крус (13–9 тыс. до н. э.), на стенах скал в Тиуте из Алжира (неолит) и Национального парка Серра-да-Капивара в Бразилии (25 000 лет назад), пещерного комплекса Лаас-Гааль в Сомалиленде, Африка и пр. Все эти изображения объединяет связь мотивов моления, охоты и магии приращения. Особенно ясно эротические моменты просматриваются в петроглифе из Туита.

Следующую по времени стадию развития пластической формулы кариатиды-плакальщицы представляют росписи Древнего Египта. Здесь на материале



Воскрешение Осириса



Плакальщицы, гробница Ра-мосе



Положение во гроб

мифа о воскрешении Осириса мы можем проследить связь ритуального плача, как выражение горя и мифа о творении мира, в результате чего слезы превращаются в воду-семя, которое оплодотворяет чрево Богини-матери/супруги. Согласно мифу, слезы, оплакивающей Осириса Исида, наполняют Нил, несущий своими разливами обновление и плодородие землям Египта, а сама богиня в ритуальном плаче зачинает «от мертвого» Осириса сына Гора. Сравнение воскрешающего жеста Исиды, который буквально поднимает спеленатую фигуру Осириса в вертикальное положение, и жестов плакальщиц на росписи гробнице Ра-мосе (XIV в. до н. э.) дает полное совпадение по пластике и по смысловой символике.

Далее следует античный вариант кариатиды-роженницы на дипилонских вазах, о котором мы писали выше. В средневековой иконографии таких икон как «Положение во гроб», несмотря на то что, причина воскресения переходит от женского персонажа как ипостаси бессмертной Богини-матери, к мужскому — самому Христу, в окружении Богоматери сохраняется ритуальная фигура плакальщицы с поднятыми вверх руками (икона «Положение во гроб», северное письмо, XV в., ГТГ, Москва). Ее поза соотносится с позой Богоматери Оранты. В пластике этой позы читаются «зримые ассоциации с потиром — причастной чаши», которые «обязаны своим происхождением символике Богородице — сосуда Божественной премудрости» [6, с. 92]. Таким образом, через образ чаши трансформируется, но продолжает жить в искусстве водная сущность возрождающей функции архетипа Богини-матери.

По мере десакрализации искусства смыслы смещаются в сторону экспрессивного изображения про-

явлений горя (Джотто, «Оплакивание Христа») вплоть до иступления (Тициан «Оплакивание Христа», Караваджо «Снятие с креста»). Связь с семантикой кариатиды-роженницы в этих работах сохраняется за счет устойчивости расположения фигур условных «плакальщиц» в кульминационной точке нарастания движения в картинах по вертикали. В каждой из этих картин, плакальщицы апеллируют к верхней небесной зоне. В XX веке возрождаются очень древние представления о связи горя с горением и жертвенным огнем. Ужас, который внушает картина П. Пикассо «Герника», связан с полным исчезновением возрождающей функции кариатиды-роженницы. Женская фигура с воздетыми руками, этот символ женского начала как залога возрождения жизни, сама гибнет в огне войны.

Производные формулы. Печальный путник. На астральном уровне круговорот жизни/смерти демонстрировали солнечные боги. Вечный путник — страстной бог солнца ежедневно умирал и возрождался. На древнеегипетской фреске души умерших уверенно вступают на небесную барку Ра, чтобы на заре вместе с ним пережить «переход» и вернуться в земной мир.

В эпитафиях древнегреческих надгробий классического периода солнечное божество превращается в обобщенный образ путника/прохожего, которого окликает умерший: «Баттова сына могилу проходишь ты путник. Умел он/Песни слагать, а подчас и за вином не скучать» (Каллимах) [2]. Пластический образ человека, печально склонившего голову при виде умершего (служанка с надгробия Гегесо из Афин, 410 г. до н. э.; путник с Надгробия юноши с реки Иласса, Скопас, IV в. до н. э.) или надгробной стелы (белофонный лекиф с фигурой посеща-



Караваджо «Снятие с креста»



Тициан «Оплакивание Христа»



П. Пикассо «Герника» (фрагмент)

Слева направо:
Ладья Ра, Египет
Надгробии Гегесо
Белофонный лекиф

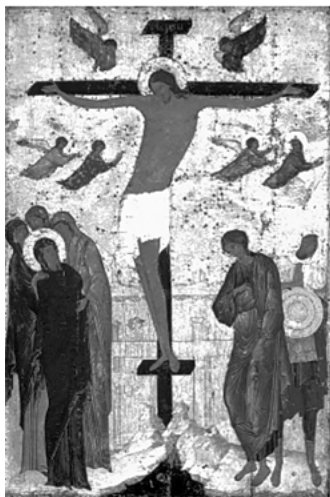


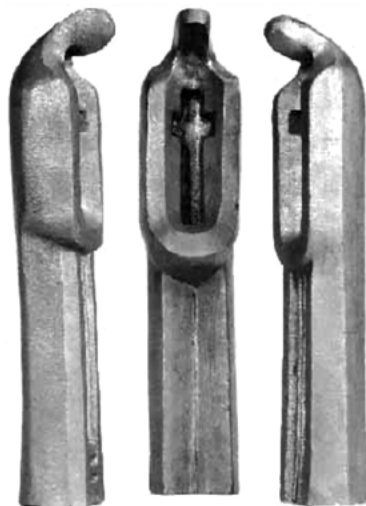
Христе закрепляется в исторической памяти человечества. В иконографии «Распятия Христа» (Распятие Христа, Дионисий, нач. XV в., Москва) идея воскрешения помимо самого распятия поддерживается символикой еще двух древних пластических формул: Богини-матери в лице Богородицы и «чужого»/человечества, в роли которого выступает Иоанн. Ряд мастеров классицизма и реализма придали трагическое звучание пластике склоненной фигуры, истолковав ее исключительно как символ смерти. В картине Н. Пуссена «Пастухи Аркадии» контакт с чьим-то безымянным надгробием нарушает гармонию райской жизни напоминанием о мимолетности бытия. В мемориале В. Альфьери работы А. Кановы фигура женщины в античных одеждах не имеет уже возрождающего смысла, так как на могиле она вступает в контакт не с умершим, как это имело место в Древней Греции, а только с его памятником, поставившем окончательную точку в жизни конкретного человека. Безнадёжностью веет от картины И. Крамского «Неутешное горе», в которой смерть ребенка прерывает саму нить жизни.

ющего могилу, 440–430 г. до н. э., Афины) имеет двойное происхождение — возрождающая функция супруга/супруги как чужого по крови для умершего партнера по священному браку сливается с образом «чужого» путника. Контакт с живым человеком, супругом или прохожим, наделяет умершего жизненной силой, но в новый жизненный круг бытия он включается только метафорически — через память живущего) [2]. Оттого ритуальная стоящая фигура возрождения печально клонится долу. В Евангелии создается новая конфигурация соединения архетипа бессмертной Богини и памяти живых. Распятый Иисус завещает своему ученику, Иоанну Богослову, заботиться о Марии как сыну: «Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ин.19:26–27) [5]. В акте усыновления Марией Иоанна, как представителя рода человеческого, последнее обретает надежду на бессмертие в мире после второго пришествия Христа. В то же время через тот же акт память о

В иных вариантах древние смыслы печали, вызывающей к жизни, возрождаются через синтез античного мифа и христианских ценностей. В картине «Вдовушка» П. Федотова отчаянию противостоит свет лампы, в которой сливаются идеи возжжения огня новой жизни-возрождения через ожидаемого ребенка, и свет надежды, данной человечеству в вос-

Слева направо:
Распятие, XVI в.
Н. Пуссен «Пастухи Аркадии»
А. Канова, мемориал В. Альфьери





Слева направо: П. Федотов «Вдовушка», Э. Бурдель «Пенелопа», В. Сидур «Памятник оставшимся без погребения»

крещение Христа. Пенелопа Э. Бурделя смотрится не только как богиня, своим сопричастием к судьбе мужа через тканье смертно-воскрешающего покрыва жизни, помогающая ему пройти через смерть, но и символом христианской Надежды для всех, кто обретается среди гибельных стихий житейского моря. В. Сидур своим «Памятником, оставшимся без погребения» с помощью античной фигуры «чужого» парадоксальным образом, отрицает существование «чужого» горя и чужих непогребенных. Распятие, проступающее на груди скорбящих чужих людей, объединяет всех общностью жертвы Христа, а утробение фигуры отсылает к всеобъемлющей единосущности «Троицы» Андрея Рублева.

Производные формулы. Задумчивый диалог через порог. Классическому античному надгробию мы обязаны возникновению пластической формулы незримого диалога двух миров — посюстороннего и потустороннего. Согласно представлениям древних греков, с приходом живых в пространство стелы-храма умерший воскресает, а стены миров становятся прозрачными. Незримый диалог живых и мертвых элегически-печален («Скорби быть не должно, нам неприлично плакать» Сафо), в нем превалирует чувство меры, которое отражает светлые возвышенные чувства живых. В рельефе «Гермес, Орфей и Эвридика», стеле Гегесо, надгробии Фрасея и Евандрии персонажи двух миров смотрят невидящими глазами, видят невидимые вещи, прислушиваются к неизреченным словам и внутренним сокровенным смыслам. Пластика незримых, отдающихся эхом ритмических созвучий, склоненных друг к другу фигур основана на симметрии трехчастной композиции и замкнутой возвратности круга. Она схожа с симметрией смыслов «Привет» и «Прощай» призывно-

го слова «Хайре», с которым души умершего обращались к живущим, проходящим мимо могилы. Плавная текучесть, неопределенность и неопределимость пространственно-временных соотношений, а также возвышенный строй чувств античной мемориальной пластики становится в дальнейшем осно-

вой для возникновения таинства трансцендентных империй иконы. Ацедия мироздания разлита меж склоненных голов ангелов, благословляющих жертву Христа в «Троице» Рублева. Ренессансные картины, посвященные *Sacra Conversazione*, святому собеседованию Богородицы и святых, полны той же печали бесконечного тихого созерцания и размышления о жертве Христа. Вязь повторяющихся и взаимосвязанных жестов, общность печально-задумчивого выражения лиц передает сокровенность общения от сердца к сердцу. На рубеже веков В. Борисов-Мусатов в своем «Реквиеме» воззвал к античной формуле печального невидимого диалога двух миров дабы воплотить свои трагические воспоминания о рано ушедшей из жизни девушке. Ее печальный образ с закрытыми глазами и в белом платье невесты возникает подобно тени посреди скорбного шествия живых подруг. Картина отражает глубинный разлад художника с миром, который в глазах мастера уподобляется сновидению о потустороннем мире. Античная идея светлой печали, взывающей к жизни («И в солнечном свете найду я тебя»), обращается в свою противоположность — «Душа моя — Элизим теней, / Теней безмолвных, светлых и прекрасных» (Ф. Тютчев). На тени иного мира, где властвуют печаль и безнадежность похожи персонажи картины П. Пикассо «Свидание».

Производные формулы. От ожидания перехода к вселенской скорби. Переходное состояние между жизнью и смертью с эпохи неолита символизировала фигура сидящего человека. В терракотовой фигуре из Чернаводы IV тыс. до н. э. предельно энергичные формы выгнутой луком спины и поднятого к небу лица очень экспрессивно передают состояние напряженного ожидания и надежды. В древнеегип-



Рельеф «Гермес, Орфей и Эвридика»



А. Рублев «Троица»



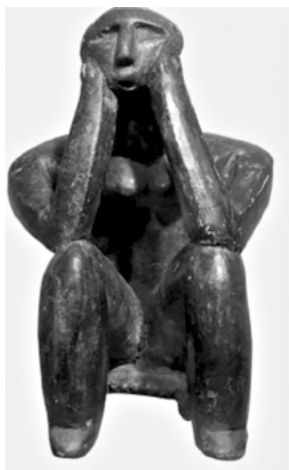
В. Борисов-Мусатов «Реквием»

петской иконографии принятия жертвенного подношения умершие сидят торжественно распрямившись, так как они изображены в момент магического перехода-оживления. Вера эллинов в возможность воскрешения носила скорее метафорический характер, что привело к «свертыванию» сидящих фигур и появлению замыкающего печального жеста поднесенной к голове руки. В римских надгробиях он превращается в жест вечного молчания. Средние века знают печальную фигуру Иосифа, которая в сцене рождения уже напоминает о скорбном конце земного пути Христа и его посмертном переходе в бессмертие. Возникший в пермской деревянной скульптуре образ «Христа скорбящего», с одной стороны, отражает канонические представления о Христе как залого возрождения человечества, а с другой народно-фольклорные представления о печали по поводу несовершенства и греховности мира.

Мастера высокого Возрождения истолковали свернутость ожидающей перерождения фигуры в интеллектуальном ключе, как процесс напряженного рождения мысли. Однако, если у Рафаэля в «Афинской школе» фигура сосредоточенного на внутренней

мысли Эвклида безмятежно спокойна, то у А. Дюрера в «Меланхолии I» сквозят ноты глубокой печали в связи с невозможностью проникнуть в тайны природы при помощи науки.

В конце XIX в. Огюст Роден в своем «Мыслителе» дал новую интерпретацию этой идеи — меланхолическая печаль становится не только уделом ученого, но и каждого мыслящего человека, трагически обреченного на одиночество самой своей способностью мыслить. Для волевого темперамента Микеланджело поза сидения была связана с трагедией недеяния, вызванного столкновением человека с непреодолимыми для него обстоятельствами. Богматерь в рельефе «Мадонна у лестницы» или в «Пьете» бессильна чем-либо помочь сыну. Пророку Иеремии, несмотря на титаническую мощь, остается только оплакивать гибель Иерусалима. Тень смерти пала на юный лик Лоренцо Медичи и теперь он уже за пределами мира живых, что обрекает его на одиночество вечного молчания. В работах художников рубежа XIX–XX вв. бессильная поза сидящих за абсентом завсегдатаев становится символом социальной катастрофы и отказа от реальной жизни



Фигура из Чернаводы



«Христос скорбящий»



Микеланджело «Лоренцо Медичи»



О. Роден «Мыслитель»



Слева направо:

Стела юноши с реки Иллис

В. Борисов-Мусатов «Сон божества»

И. Мартос надгробие Е.С. Корнеевой

В. Сидур «Формула скорби»



(Э. Дега «Абсент», П. Пикассо «Любительница абсента»). В них уже имеет место безнадежное одиночество живых среди живых. М. Врубель возводит печаль одиночества в ранг свойств Мировой души, ипостасью которой является душа сирени в его одноименной картине. Э. Бурдель интерпретирует трагедию недеяния как угрозу хаотизации мира — лира выпадает из рук Сафо, и вселенная лишается одного из главных средств гармонизации — музыки. XX век породил такой феномен как творчество Э. Хоппера, главной темой которого стало одиночество, захлестывающее и лишаящее жизненных сил людей сильных и энергичных («Утреннее Солнце», «Полуночники»).

Производные формулы. Зародыш — формула рождения и смерти. Изменение смыслов в сторону усугубления отрицательных коннотаций происходит и с символикой близкого по своей свернутости образа маленького ребенка. В древнем искусстве — это устойчивая метафора жизни. Сопутствуя умершему, ребенок является не только сыном, но и его новорожденной ипостасью, залогом оживления. В стеле юноши с реки Иллис сидящий на ступенях надгробия «свернувшийся, спящий маленький мальчик ... это еще не готовая для новой жизни душа, свернувшаяся в спираль. Он воплощает будущее — замкнутый цикл пространства-времени» [2], в чьем закономерном круговороте младенец, юноша и старик существуют друг в друге. Пластическая свернутость и близость к земле в дальнейшем приводит к переосмыслению изначального смысла этого образа. На древнеримских саркофагах в руках младенца путти появляется опрокинутый факел — символ прерванной жизни. В классицизме ребенок превращается в печального ангела смерти (надгробие Кановы, надгробие Е. С. Корнеевой и памятник вел. кн. Елене Павловне работы И. Мартоса). В. Борисов-Мусатов в картине «Сон божества» дает пантеистическое истолкование фигурки спяще-

го ребенка в духе неоплатонизма. «Спит бог любви и вся природа погружена в глубокое оцепенение. Любовь — основа жизни. Сон божества любви — холодный осенний сон природы. Парковая дорожка позади женщин — как путь жизни. Он теряется, исчезает за поворотом. Белое здание в глубине — подобно алтарю. Произведение вызывает в памяти ... миф о Персефоне; фигуры женщин напоминают фигуры теней Аида, куда спускался Орфей в поисках Эвридики...» [10].

В целом можно сказать, что на эволюцию пластической формулы жизни/возрождения в сторону отрицательных смыслов безнадежности оказали влияние два фактора: доминирование в нашей эмоциональной сфере трагического осмысления любого движением вниз к земле и растущая изоляция личности, вплоть до полной утраты человеком связи с Абсолютом и, соответственно, потерей надежды на возрождение. Поза клонящейся к земле согбенной фигуры, означающей согласно древнему ритуалу то, что «родные символически умирают вместе с покойным» (Л. Акимов), в отличие от «возрождающих» пластических формул, обладает очень большой устойчивостью в изобразительном искусстве. Она не изменяется на протяжении тысячелетий. Об этом свидетельствует сравнение склоненной фигуры родственницы, приносящей дары к статуе умершего на фреске из гробницы Небамона и свернутой в полное кольцо, абсолютно закрытой фигуры в знаковом произведении В. Сидура «Формула скорби». Между этими идентичными по смыслу и пластике работами находится целый спектр клонящихся долу скорбных фигур Богородицы в канонической иконе «Положения во гроб» и неканоническом «Надгробном плаче» М. Врубеля, «Покинутой» из одноименной картины Боттичелли, аллегории печалующейся музы на надгробии Е. С. Куракиной (И. Мартос), «Скорби» и «Горящего старика» Ван Гога, самой смерти на панно «Сон» Ф. Ходлера.

Производные формулы. Печать одиночества. В Новое время в связи с ростом индивидуализма и осознания невозможности вечного сохранения неповторимости личности пластические формулы печали приобретают дополнительные смыслы трагического одиночества. Уже у Рогира ван дер Вейдена в диптихе «Распятие» молитвенный жест потерявшей сознание Богородицы замыкается в замок безысходного горя. Рембрандт в своих портретах стариков создает целый космос оттенков одиночества перед лицом смерти. Замкнут печатью рук в своих тяжелых думах о страданиях людских Ф. М. Достоевский на портрете В. Перова. Бессильно заломлены пальцы в изолирующем и отталкивающем жесте «Демона сидящего» М. Врубеля. Сомкнутые руки жены на картине «Жаклин Рок со скрещенными руками» демонстрируют невозможность для Пикассо постичь внутреннюю суть близкого человека.

Символом трагической закрытости человека, его тотальной отъединенности от мира и ухода в себя является фигура полностью закутанного в одежды, отвернувшегося от зрителя, человека. Особенно обостренное восприятие этой пластической формулы связано с тем, что имеет место полный отказ от контакта. В древности в окутывающей фигуру длинной ритуальной одежде видели защитную оболочку, гарантирующую жизнеспособность возрождаемого. Для мастеров готики нагромождение вокруг человека одежд становится символом приобщенности к миру горнему и изоляции от мира дольного (скульптура маркграфини Уты, Наумбург). Джотто переосмысливает идею изоляции в сторону изображения реального чувства предельного горя и впервые вводит в арсенал пластических формул искусства фигуру человека, развернутого спиной к зрителю. Во фреске «Оплакивание Христа», расположенная на первом плане полностью закутанная в плащ фигура скорбящей ставит точку в развитии эмоционального проявления скорби и знаменует ее последнюю стадию окаменения. Скрытие лица под покрывалом в надгробии С. Волконской работы И. Мартоса становится знаком предельных чувств скорби, которые невозможно ни выразить, ни высказать. В мемориалах А. Кановы анонимность повернутых спиной персонажей, уходящих в неизвестность могилы, наглядно показывает трагизм нивелирования личности за порогом смерти (надгробие эрцгерцогини Марии Кристины Австрийской). Полая спина крестьянки в картине «Проводы покойника» В. Перова демонстрирует полную безысходность одиночества в смерти.

XX век знает разные варианты трактовки фигуры со спины в жанре и портрете. П. Пикассо в картине голубого периода «*Pierreuses au bar*» обнаруживает в обнаженных спинах девушек, сидящих

за стойкой бара, щемящую незащищенность. Использование Р. Магритом изображения со спины в таком индивидуалистическом жанре как портрет приводит к трагическому осознанию принципиальной непознаваемости человека даже для самого себя. На картине «Запрещенное изображение (Портрет Эдварда Джеймса)» лицо как зеркало души становится «запрещенным изображением», в результате чего глядящий в зеркало человек видит только свою спину. Обращение к народным фольклорным традициям, что мы имеем в работе В. Попкова «Хороший человек была бабка Анисья», возвращает анонимной фигуре со спины эпические смыслы соборного переживания трагедии смерти.

Список литературы:

1. Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 400 с.
2. Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Классика. — СПб.: Азбука-классика, 2007.
3. Акимов Л. И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент. // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции "Випперовские чтения — 1985" (выпуск XVIII). Часть I. С. 60–97, с. 68.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.
5. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феодана Грека и Андрея Рублева. — М.: Искусство, 1976.
6. Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 600 с.
7. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
8. Лиманская Л. Ю. Психоаналитические аспекты кинесики и роль визуальных топосов в методологии искусствознания конца XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2016. — № 1, С. 29–37.
9. Маковский М. М. Феномен табу в традициях и языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. — М.: Азбуковник, 2000. — 268 с.
10. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1991.
11. Пановски Е. Смысл и значение в изобразительном искусстве. — София: Български художник, 1986. — 340 с.
12. Советский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — 1600 с.
13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — М.: Терра, 2008. — 2944 с. URL: <https://lexicography.online/etymology/vasmer>.
14. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 449 с. URL: <http://www.infoliblib.info/philol/freidenberg/main.html>.
15. Шанский Н. М., Боброва Т. А. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. — М.: Дрофа, 2004. — 398 с.
16. Юнг К. Г. Психологические типы. — СПб.: Азбука, 2001. — 736 с.
17. Warburg A. Einleitung (1929) // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. von M. Wamke. 3 Aufl. — Berlin: Akademie-Verlag, 2008. S. 3–6.