

Максимилиан Александрович Волошин

О возможных путях скульптуры



*Часть сборника
Лица творчества. Из книги 2
(сборник)*



Максимилиан Александрович Волошин О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22833563

Аннотация

«Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи...»

Содержание

Максимилиан Волошин

О возможных путях скульптуры

I

Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи. Разве под большинством произведений Джорджоне не стоит имени Тициана только потому, что было время, когда имя первого звучало менее трубно, чем имя второго? Через пятьдесят лет, когда поколение современников и учеников Родена уйдет, – все скульптуры, что плесневеют теперь на дворах мастерских и выдерживаются, как вино, в подвалах художественных торговцев, будут пущены на рынок под его именем. Будущим поколениям не мало предстоит изумляться титанической работоспособности Родена. Он будет единственным автором всех скульптурных произведений нашего

века. «Вон она – клетка этого королевского тигра», – заключил мой собеседник, указывая через окно вагона на белый павильон на скате Val Fleuri, за которым расстилались стальные и индиговые планы зимнего Парижа.

Я думаю, что парадоксальный собеседник мой во многом был прав: вся современная скульптура отмечена Роденом, на каждом произведении вы найдете знак его когтя. Когда время перетасует репутации, имена и произведения, а пожары и войны позаботятся об истреблении точных письменных документов и старых выставочных каталогов, то все так именно и случится.

Роден вовсе не революционер в искусстве. Он работает в основных традициях европейской скульптуры. Он их не нарушил и не изменил. Но тому, что уже становилось омертвевшей формулой и каноном, он придал трепет реальности и вдохнул жизнь. Он стал синтезом многих течений и исканий – отсюда его обилие, щедрость и всеобщность его влияния.

В недавно появившейся книге «Разговоры» Родена, записанных Полем Гзеллем, мы находим целый ряд ценных документов по психологии-роденовского творчества, определяющих его метод и историческое место его искусства.

Чтобы наглядно показать своему собеседнику разницу между скульптурными приемами Греции и Ренессанса, Роден слепил перед ним две статуэтки – одну согласно методу Фидия, другую согласно методу Микеланджело.

«Вы видите, сказал он, показывая на первую: моя статуэт-ка являет, если окинуть ее взглядом с головы до ног, четыре друг другу противопоставленных члена. План грудной клетки наклонен в сторону левого плеча; план таза склонен направо; план колен снова склоняется к левому колену, и, наконец, ступня правой ноги находится сзади левой. Благодаря этим четырем склонениям, через все тело проходит очень мягкая волнистая линия. Посмотрите теперь на нее в профиль Она выгнута назад. Спина вогнута, а грудная клетка выпукла. Благодаря этому ей свет бьет прямо в лицо и мягко распределяется по торсу и по членам. Переведите этот технический метод на язык символов и вы увидите, что античное искусство говорит о радости бытия, довольстве, грации, равновесии и сознании. Здесь же, продолжал он, указывая на вторую статуэтку, здесь вместо четырех планов только два. Один – для верхней части фигуры, другой, противоположный ему, для нижней. Это дает движению одновременно и силу, и стесненность: отсюда и вытекает поражающий контраст со спокойствием античных статуй... Обратите тоже внимание, что сосредоточенность усилия сжимает обе ноги вместе и руки прижимает к телу и голове. Таким образом, между торсом и членами исчезают промежутки, и мы не видим тех пролетов, которые делают греческую скульптуру такой легкой: микеланджеловское искусство создает статуи из единой глыбы. Он сам говорил, что только те статуи хороши, которые можно скатить с высоты горы, не разбив:

все, что отломится, – лишнее. Его произведения, конечно, могут выдержать такое испытание, но также можно утверждать, что ни одна из античных статуй не осталась бы целой... Наконец, очень важная особенность моей статуэтки это то, что она носит характер консоли: колени представляют нижний горб, вдавленная грудная клетка образует вогнутость, наклоненная голова – верхний упор консоли. Таким образом, весь торс представляет дугу, согнутую вперед, тогда как в античных статуях он был выгнут назад. Благодаря этому образуются очень подчеркнутые тени во впадинах груди и меж ногами. Самый мощный гений новых времен славит эпопею теней, тогда как греки создавали симфонии света. Если же мы захотим понять символический смысл микеланджеловских приемов, то увидим, что его искусство выражает горестное погружение существа в самого себя, беспокойную энергию, действенную волю без надежды на успех, одним словом, мученичество существа, которого тревожат недостижимые устремления».

Если мы обратимся к произведениям самого Родена, то мы увидим, что он в своем творчестве совместил оба эти основных движения – античное и средневековое, преображенное Ренессансом. Совместил – не значит слил. Он охватил оба направления, он творил и в том, и в другом, смотря по замыслам: темперамент его влек к Микеланджело, а эстетика привлекала к Фидию. Его историческое значение в том, что он в омертвевшую скульптурную технику XIX века вдохнул

жизнь и стал пить от самых ключей творчества.¹

Он собрал воедино все разрозненные элементы ваяния, разбросанные на всем протяжении греко-латинской традиции, и при помощи их создал свой многоликий трагичный и мятущийся мир. Отовсюду он впитал в себя то, что было *движением*. Все его искусство – это изображение *жеста*, даже если это портрет. Он сам говорит: «Даже в тех моих произведениях, где движение менее выражено, я старался дать некоторое указание на жест; я редко изображал полное спокойствие. Я всегда стремился передать внутреннее чувство движением мускулов. Даже в бюстах я старался дать наклон, поворот, выразительное устремление, чтобы подчерк-

¹ Как глубоко и умно искал Роден живого смысла метода, видно из следующего его рассказа: «Искусство моделирования было мне преподано одним работником декоративной мастерской, где я начал свои занятия искусством. Однажды, глядя, как я лепил из глины капитель, украшенную листьями, он мне сказал: „Роден, ты не так за это берешься: все твои листья лежат плоско; поэтому они не кажутся реальными. Сделай так, чтобы они остриями были обращены к тебе, так, чтобы, взглянув на них, можно было почувствовать глубину“. Я последовал его совету и был изумлен полученным результатом. „Запомни хорошенько, продолжал он: когда ты будешь лепить, то старайся видеть формы не в плоскости, а всегда в глубину. Рассматривай поверхность, как край массы, как острие, более или менее широкое, обращенное к тебе. Так ты постигнешь искусство лепки“. Я применил это правило к фигурам. Вместо того чтобы представлять себе различные части тела как поверхности более или менее плоские, я их представлял себе как выступы внутренних масс. Я старался в каждой выпуклости торса или членов дать почувствовать мускул и кость, которые развиваются в глубь под кожей. Таким образом, правдивость моих фигур не *поверхностна*, она распускается *из глубины наружу*, как сама жизнь. А впоследствии я убедился в том, что древние применяли именно этот метод лепки».

нуть значение лица. Искусство не существует вне жизни. Ваятель, желающий передать радость, горе, страсть, не сумеет нас захватить, если раньше не заставит жить существа, им созданные».

Вот – основа, вот главное устремление европейской скульптуры, воплотившейся в настоящее время в Родене. Скульптура есть жизнь тела. Жизнь – это действительность. Нет скульптуры вне действия, вне жеста.

А так как Роден раскопал все истоки и создал исчерпывающий метод жеста, то мой парадоксальный собеседник из Версальского поезда не был вполне неправ, утверждая, что со временем вся скульптура нашего века будет подписана именем Родена...

II

Однако среди современной скульптуры уже встречаются, хотя еще и редко, такие произведения, которые никак нельзя будет приписать Родену, потому что они противоречат самому принципу его искусства – движению и, следовательно, всей европейской традиции. Антитезой Фидиеву методу является метод Микеланджело. Но оба они объединены принципом движения. Антитеза же движения – неподвижность. Антитезой антично-ренессансной скульптуры является скульптура египетская и греко-архаическая. В ней не четыре и не два плана, а *один*. Она дает не окрыленный светом

аккорд мускулов, не трагическую кариатиду, а ствол, столб, камень, человеческую колонну, монумент, герм, на котором живет человеческая голова.

Еще недавно европейскому вкусу было совершенно недо-ступно и непонятно искусство Египта. Глаз видел неуме-лость там, где искусство достигло одной из своих вершин, мертвый канон, где жила полнота внутренней жизни. Самые проникательные эстеты прошлого века смотрели на египет-скую скульптуру как на искусство связанное, условное, с ко-торым нельзя считаться после Фидиева расцвета.

Надо было быть провидцем-поэтом, чтобы воскликнуть в то время:

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.²

Бодлэр требовал от скульптуры молчания. Она представ-лялась ему в виде фигуры Гарпократа, торжественной, стро-гой, с пальцем у губ, приглашающим к безмолвию, стоящей у дверей библиотеки, или в виде Меланхолии, которая под сенями парка отражает свое лицо в водах бассейна, недви-жных, как она сама. Нельзя сказать, чтобы он ненавидел всю скульптуру *движения*. Он глубоко скучал среди нее. Египет он называл всегда рядом с Грецией, но, оценивая современ-ную ему скульптуру, склонен был вообще считать это искус-ство искусством караيبов.

² Я ненавижу движение, которое смещает линии (*франц.*).

Лишь через полвека Гоген, уехавший в Океанию и действительно научившийся деревянной скульптуре у «караибов», создал искусство, которое удовлетворяет требованию Бодлэра. Он дал своей эстетике такую формулировку, облеченную в форму восточного поучения:

«Пусть все дышит тишиной и миром душевным. Поэтому избегайте поз, находящихся в движении. Каждый из ваших персонажей должен быть статичен. Когда *Умра* изобразил казнь *Окраи*, он не поднял сабли палача, не придал Гахану угрожающего жеста, не исказил судорогой матери страдальца Султан сидит на троне с гневной морщиной на лбу; палач стоит и глядит на *Окраи*, как на жертву, внушающую ему жалость, мать, прислонившись к колонне, выражает безнадежную скорбь полным погашением сил душевных и телесных. Можно провести целый час в созерцании этой сцены, трагичной в своем спокойствии; между тем как если бы персонажи ее были изображены в позах, которые невозможно сохранить долго, то после первой же минуты у вас явилась бы улыбка презрения. Влагайте все свое старание в силуэт каждой вещи; четкость контура есть достояние руки, которую не может опреснить никакое колебание воли...». Таким образом европейское искусство сперва устами поэта, потом устами живописца формулировало новое эстетическое требование.

Разумеется, в греческой скульптуре «движение не сдвигает линий». Оно, как *волны* в овальном бассейне, гармониче-

ски само проникается и равновесится в самом себе. Но там где в эллинском искусстве есть движение из глубины наружу, в египетском есть обратное движение – снаружи в глубину. Если первое есть нормальный путь развития жизни, то второе есть нормальное развитие духа.

Такая же разница есть и в самом принципе лепки – египетской и греческой. Греки лепят точные пределы человеческого тела. Это пластично выражено в стихе Анри де Ренье: «Я наполню глиной то пространство, в котором ты стояла нагая» Египтяне же лепят не столько тело, сколько воздух, его облекающий. Греческие статуи нуждаются в солнце Архипелага, в бликах моря, в голубом ветре и наполовину мертвеют в пыльных сумерках северных музеев, между тем как египетские изваяния вносят с собою в эти же залы собственную атмосферу и преобразуют то место, где они стоят, подобно Луксорскому обелиску, кидающему отсвет пустыни на площадь Согласия. Над тремя идущими статуями Лувра ясно различаешь звездное небо, а луч египетского полдня неизменно тяготеет надо лбами сфинксов, стоящих на Неве.

Если мы взглядемся в обобщенные, как бы припухлые фигуры Майоля, то мы заметим, что он уже отходит от традиции фидиевской и ищет форм архаической греческой скульптуры, близкой формам Египта, намечая как бы обратный путь против потока времени.

Майоль не являет, видимо, никакой реакции против роденовского искусства; он как бы исходит от Родена и не мыс-

лит никакого бунта против него, а между тем в его скульптуре намечаются уже явственно признаки того, что поворот от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию уже совершается где-то в сокровенных и подсознательных областях творческого духа.

Майоль не одинок в своих исканиях. Творчество польского скульптора Эдуарда Виттига, которое отчасти и натолкнуло нас на это размышление о путях скульптуры, освещает под иным углом то же стремление, я бы сказал, *вобрать жест внутрь*.

В Салоне прошлого (1912) года обращала на себя внимание его колоссальная фигура «Евы». Это – титаническая женщина, спящая полулежа на глыбе камня, в которой можно различить древесные формы. Ее правая рука, отведенная назад, служит поддержкой для головы, а левая закинута через голову, обрамляя ее, так что одна линия, начинаясь с конца ноги, проходит, не дробясь, через все тело и заканчивается кистью левой руки с подобранными пальцами, слегка завертывающимися внутрь: линия плавная, волнистая, растительная, напоминающая изгиб длинного полного стручка или плод банана. Очертания тела в ней стерты, как бы обволоклись мглой. Это тело кажется непомерно тяжелым. Но это – глубокая, успокоенная тяжесть сна. Так засыпают дети, «тяжелея ото сна». Равновесие разлито по всему телу. Каждая частица его равномерно тяготеет к земле. Поэтому, несмотря на свою видимую тяжесть, эта фигура бесконечно

легка. Она похожа на облако, лежащее на хребте горы. Кажется, что она может тихо отделиться всею массой от своего ложа и поплыть в воздухе. В ней погашено всякое напряжение мускулов, всякая «звериная» связь между ними. Она существует только животворящими растительными токами, проходящими через нее. Есть органическая разница между человеком, лежащим бодрствуя с закрытыми глазами, и человеком спящим. Спящий причащается довременному сну природы («сосет молоко матери», по образу Клоделя). Но это – не тяжелый сознательный сон, тревожимый зловещими сновидениями микеланджеловой «Ночи», это довременная дрема природы, еще не пронизанная ни единою мыслью, еще не раскрывавшая глаз никогда. Называя свое произведение «Евой», Виттиг, конечно, имел в виду вызвать представление о мировой женской сущности до ее пробуждения, до сознания, до ее призвания к жизни, и, быть может, индусское имя «Муля-Пракрити», выражающее женское начало вселенной до ее проявления в мире явлений, определяло бы точнее замысел ваятеля.

Если мы приложим к «Еве» Виттига роденовские категории планов, то увидим, что она является не только синтезом принципов Фидия и Микеланджело. С одной стороны, она вся состоит из одного куска и безопасно могла бы подвергнуться испытанию «сбрасывания с горы», и хотя в ней намечены лишь два плана, но они не противопоставлены, а сгармонизованы. Эллинская линия вверх (радость) и линия ка-

риатиды (подавленность) в ней слились и образовали третью линию – внутрь себя, т. е. принцип египетской скульптуры, хотя внешне она и не являет никаких ее признаков.

Другая скульптура Виттига «L'aube» выявляет то же самое стремление. Это – фигура женщины, с лицом холодного польского типа, закутанная в платок. В ней чувствуется предутренний холод. Здесь вся фигура сведена к одному плану и представляет единый ствол-столб. Складки платка трактованы одними общими линиями, архитектурно, по-египетски. Единственное уклонение от прямой линии – легкий поворот головы к правому плечу. Никакого движения наружу, никакой игры взаимно уравновешивающимися планами. Все собрано внутрь, все замкнуто. Как в первой статуе есть приближение к самой сущности сна, так здесь есть приближение к самой сущности молчания.

III

Может возникнуть вопрос: что заставляет теперь, в эпоху действительного расцвета роденовского искусства, такого полного, патетического и прекрасного, искать слабых признаков новых течений, еще не нашедших себе определенного выражения, а разбросанных кое-где в виде намеков и возможностей? Почему прекрасной эллинско-ренессансной традиции с такой настойчивостью противопоставлять искусство Египта? Что заставило европейцев на пороге XX века,

посреди энергичного темпа жизни, вдруг почувствовать красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве? Какие реальности *Века Спорости* могут найти себе соответствия в эстетике Египта?

Безусловно, роденовское искусство прекрасно и отвечает самым глубоким потребностям души. Но несмотря на весь свой принципиальный реализм, оно не имеет никакой исторической связи с реальностями нашего века. Вечные реальности построения человеческого тела и жеста, конечно, в нем находят себе достойное выражение. Но жест, усилие, равно как и нагота, давно исчезли из обращения в европейской живни. Нагота стала лабораторной редкостью живописных мастерских, жест можно наблюдать только в сфере спорта и танца. Последняя область усилия, доступная современной скульптуре, была разработана Константином Менье. Движение было культом европейской культуры, начиная с античного мира вплоть до наших дней. Но энергия, развиваясь все возрастающим темпом, в конце концов, с начала XIX века стала *перерастать* человеческое тело. Разум создал для движения иные мускулы, чем физические: он их преобразил в рычаги, маховые колеса, приводные ремни, турбины, моторы, электрические провода. И если в рычаге или колесе еще не погас символ, посредством внешнего знака вызывающий в нас идею движения, то в проволоке, по которой передается электрическая энергия, его нет совершенно. Машина вобрала в себя всю физическую работу и оставила человеку лишь

направляющее движение кисти руки, сосредоточив все напряжение тела во внимательном взгляде шофера или пилота. Переразвитие силы и скорости сделало человеческое тело неподвижным и лишило его жеста. Оно создало всепроникающую тенденцию *комфорта*, сводящуюся к искусственному бездействию мускульной системы, долженствующему якобы предоставить свободу и простор силе мышления.

Эти новые условия жизни отразились в характере одежды. Европейский мужской костюм XIX века выработал себе негибкие, неподвижные и строго очерченные формы. Он уменьшил число шарниров нашего тела, сделал невозможными все движения вверх, все крутые повороты поясницы, стянул движения шеи. Движения стали исключительно профильными (колени, таз, локти). Жест возможен только перед собою – вперед. Все тело вставлено в узкий футляр, позволяющий только ходить, садиться (но не на землю, а лишь на высокое сиденье) и двигать те предметы, которые находятся прямо перед ним, напрягая мускулы локтя, предплечий, но не плеча. Возникновение этого костюма совпадает с первым появлением паровых машин. Веками выработанный, красивый и удобный для физических движений мужской костюм XVIII века постепенно перерабатывается, принимая в себя формы машины: короткие штаны заменяются длинными раструбами, труба цилиндрической формы увенчивает голову, сюртук старается принять кованые формы парового котла, в цвете платье усваивает себе все оттенки угля,

дыма, сажи и копоти.

Послушно и гибко костюм европейца усваивает себе основные линии и тона той среды, в которой протекает жизнь. Скорость и комфорт сокращают до минимума число мускульных движений тела, а одежда, тесно связывая, торопится атрофировать те мускулы, которые стали ненужными. Скульпторы упорно и напрасно бились над передачей этих новых форм одежды.

Памятники и монументы истекшего и текущего века представляют собою историю борьбы искусства с реальностями жизни, в которой художники терпели одно за другим позорные поражения. Бронзовые брюки и мраморные сюртуки, украшающие площади Парижа и кладбища Италии, несомненно являются самыми постыдными памятниками безвкусицы нашего времени. Ряд критиков (Сизеран, Моклер...) занимались вопросом о передаче современной одежды в скульптуре и приходили к выводу, что от этой задачи следует отказаться, так как современный костюм, неименно пластичности трико, ни логики складок, сам по себе примитивно человекообразен, и что изображать его все равно, что делать портреты деревянных манекенов на выставках модных портних.

«Почему современная одежда так не скульптурна? – спрашивает Сизеран. – Прежде всего потому, что она однообразна, она разворачивает большие пространства, лишённые тени и света. Там, где грудь образует впадины или вздувает-

ся, сюртук являет лишь один план. Там, где тело говорит – рельеф, глубина, волнистая линия, сосредоточие тени, сюртук говорит: цилиндр. Портной исправляет бюст человека и научает природу, как она должна была бы построить ноги: прямолинейно. Современное одеяние не только однообразно – оно искусственно. Оно не только скрывает человеческие формы – оно пародирует их. Когда тога или плащ, гибко моделировавшиеся на плечах атлета или оратора, падают на землю, они теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру на человека – у него есть и ноги, и руки, и шея. Он человекообразен. Не отмечая собой ничего реального, он в то же время дает идеал – идеал портного. Он сам по себе представляет скверное произведение искусства. Портной сам является скульптором современного платья настолько же, насколько ваятель был портным античных драпировок. Ваять современный костюм – все равно что ваять круглую чугунную печку».

Сизеран, конечно, прав во всех своих предпосылках, но только не в том, что скульптура должна отказаться от изображения современных форм. Она не может не изображать их. Но она должна изображать современное платье именно так, как чугунную печь, паровой котел, паровоз, т. е. восходя к тем элементам, от которых оно произошло. Скульпторы старались разрешить задачу о костюме, заставляя более плотно облипнуть одежду на мускулах тела, простодушные фотографически копировали покроем платья, а более тактичные, как

сам Роден, или обнажали героя по старым традициям (Виктор Гюго), или закутывали в широкое одеяние (халат Бальзака).

Ошибка и критиков и художников заключается в том, что они бесплодно и тщетно пытаются подойти со своими историческими традициями и идеалами жеста и движения к изменившимся условиям реальности. Интенсивность и порывистость всего *строга* жизни не дают заметить того, что и жест и движение совершенно исчезли из обыденной жизни отдельных индивидуумов. Никто не восходил к смыслу той связи, которая существует между культурой машин и костюмом, никому не приходило в голову то, что современное платье гиератично, что оно соответствует жреческому и царственному достоинству властителей, которым во всех мелочах жизни служат плененные демоны машин. А между тем эта связь несомненна. Современный костюм имеет всю неподатливость и жесткость риз, надеваемых для торжественных обрядов комфорта.

Эстетический смысл современного костюма лежит в его негибкости, неестественности и стянутости. Круг движений, им дозволяемых, ограничен. Если мы переберем все гиератически восседающие, идущие и стоящие статуи Египта, то мы увидим, что в них исчерпываются и все возможности жеста, допускаемые современным костюмом.

Между тем историческая эволюция одежды уже заранее сосредоточила всю выразительность тела в голове и кистях

рук. Таким образом, все указывает на неизбежность приобщения к египетским скульптурным традициям! Создание таких канонических, столбообразных сидящих, стоящих или идущих фигур с опущенными руками, в которых на каменных глыбах будут жить всей нервной полнотой жизни лишь лица и пясти. Поэтому мы имеем право предполагать, что скульптура, постепенно восходя намечающимися путями Майоля и Виттига к традициям архаической Греции, подойдет, наконец, сознательно и к иератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека в его современной обстановке и современном облачении.