

*Григорий Палатников*

## **СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЯЗЫКА МАЛОЙ И БОЛЬШОЙ СКУЛЬПТУРНОЙ ПЛАСТИКИ**

Определение жанровой идентичности, как правило, заключается в перечислении характерных отличительных признаков произведений искусства, что дает только лишь поверхностный описательный подход. А ведь каждый жанр и жанровые подразделения не случайны, здесь происходят глубинные разграничения как на уровне формообразующих принципов и специфики самого художественного языка, так и на уровне различий смыслов, которые оправдывают необходимость этих жанровых разделений.

Застывшая за стеклами витрин в полумраке музейных залов, высвеченная мягким светом мелкая пластика завораживающе притягивает зрителя. Относящиеся к ранним эпохам и культурам, эти маленькие фигурки величиной от 3–4 см до размеров человеческой ладони, но не более, безмолвно повествуют о чем-то значительно большем, чем о времени их создания, технологии или общей статистике века, их породившего. Они несут информацию, достаточную для археологической или искусствоведческой реконструкции идей, вдохновлявших их создателей, но если внимательно всмотреться в эти артефакты, можно обнаружить значительно более глубокий смысл формообразования этих произведений, и понять значение знаков, образующих их смысл.

Любой зритель испытывает невероятное желание взять их в ладонь и тактильно пережить форму этих произведений. Они могут быть из разного материала: дерева, глины или разнообразных пород камня. Материал может порождать разные ощущения как зрительные, так и тактильные, он диктует форму и пластику произведений. Технология обработки и сопротивление материала – одна из важнейших составляющих, но всего лишь одна из нескольких.

Если ограничиться античной цивилизацией, можно сделать вывод, что мелкая пластика обладает рядом устойчивых признаков. Статуэтки, созданные в неолитическое время, имеют аналоги в Крито-Микенском искусстве, архаической пластике, в эпохе классики и эллинизма (богатый иллюстративный материал, послуживший основой данного анализа см. [1]). Это постоянство изобразительного языка связано с рукой их создателя. Произведения равновелики человеческой ладони и несут в себе память о ней, о ее выпуклостях и углублениях, уплощениях и членениях, возможности выпячивать, сгибать и раздвигать пальцы, что диктует пластическую модель произведения (см., например: [2]). От Кикладского идола до эллинистической Танагры – все они несут память не только о

человеческой руке, их сотворившей, но и о любой человеческой ладони. И в отличие от скульптуры более крупных форм, ее, по этой причине, всегда можно считать значительно более антропоморфной, даже если она изображает животное, раковину или плод. Причем данный принцип формообразования и пластического языка является универсальным для любой эпохи и культуры (см., например: [5]).

Письменное сознание вступило в сложные взаимоотношения с дописьменным пластическим сознанием. С Востока, из Египта шел мощнейший поток письменного сознания, когда для полного прочтения памятника недостаточно его пластической сути, чистого переживания геометрических символов, форм и их знаковости. И когда антропоморфный текст античной пластики сложился с письменным, это породило новый этап развития скульптуры (см.: [6, с. 14–15]). На древний слой памяти о первотворении тела легла новая память о навыке письма, слова. Пластическое произведение стали воспринимать-считывать, исходя из древнего прототекста пластических ощущений, и как строки текста, что повлекло многослойность трактовки форм.

Расчлененность поверхности, графические врезки и штрихи на скульптуре подобны линиям судьбы на ладони. В течение тысячелетий люди вглядываются в этот узор, пытаясь понять самих себя, поэтому не удивительно, что подобные элементы, помогающие увеличить силу изобразительного текста, входят в арсенал скульпторов, начиная от первоначальных артефактов и до наших дней. Бесконечно дробящиеся складки выполняют функцию шрифта в эллинистическом искусстве.

От графических элементов, выполняющих функцию конкретизации, до магических знаков на артефактах неолитического периода мелкая пластика хранит воспоминание о руке творца и первотворца тоже. Если размер произведения резко превосходит размер ладони скульптура, то оно переходит в область большой скульптуры независимо от того, из какого материала она творится: из той же глины, камня или бревна. Глиняная маленькая модель может быть переведена в большую скульптуру так же, как и большая модель может предполагать последующую отливку в бронзе, но подход в формообразовании у них принципиально разный.

Мелкая пластика несет на себе то явный, то отдаленный отпечаток матрицы-руки, ее породившей. Это рука Бога, рука Творца. До того момента, когда коропластика стала массовым производством, то есть до периода зрелой архаики, она сохранила эту игру ладони с глиной. Существенно здесь и то, что ладонь как объект изображения не могла не привлечь внимание первобытного художника на самой ранней стадии освоения художественного мира. Мы будем рассматривать глиняные фигурки потому, что изделия из кости, камня или дерева подлежат одинаковым принципам формообразования и отличаются только

технологическими особенностями, связанными с их изготовлением и диктуемыми возможностями применяемого материала.

Этот творческий акт настолько завораживает художника, создающего новую реальность, что заставляет полностью сосредоточиться на пластическом содержании произведения, отодвигая на второй план его иллюстративную составляющую. Рука художника формирует осязаемые мотивы, воспроизводящие новую телесность, пластика которой идентична пластике руки.

Маленькие фигуры как бы повторяют в преображенном виде большой мир, поэтому они в некоторой мере подобны детским игрушкам, куклам. Они провоцируют игру как физическую, реальную, так и воображаемую, виртуальную, в которой зритель приобщается к игре творца и возникает сопереживание акту творения в его избыточной знаковости. При этом они в значительной степени отличаются от знаковой символичности большой скульптуры.

Если исключить жанровые статуэтки и сосредоточиться на сравнении мелкой пластики и большой скульптуры, говорящих исключительно пластическим языком, не прибегая при этом к иллюстративному рассказу, то есть, например, исследовать образы Афины и Афродиты, Аполлона и Диониса в коропластике (до 20 см.) и в скульптуре, созданной для храмов, площадей или жилищ (т. е. достаточно больших, чтобы считаться скульптурой), то различия их формообразующих принципов, будут совершенно очевидными. Более того, эти различия определяют как разницу смысла, так и различия в восприятии малых и больших скульптурных форм.

Большая скульптура в своем формообразовании в определенном смысле повторяет закономерности формообразования храма. В ней, как в зеркале отражается пифагорейские пропорциональные ряды, определяющие как общую массу, так и пропорции членения его объектов. Античное видение мира было совершенно скульптурным, и храм, в своем выражении, представлял человеческое сообщество, являясь моделью космоса и социума, поэтому каноны любого ордера символизировали народ, предстоящий перед божеством, находящимся в центре храма. Поэтому любой фрагмент-обломок античной греческой скульптуры несет в себе идею пифагорейского идеального мироустройства, выраженного чисто пластическими средствами.

Если древние египтяне были народом архитекторов и переходили к скульптурным формам тогда, когда исчерпывались возможности символов геометрического толкования мира, то их скульптура во все века сохраняла строгую геометричность. Поэтому геометрические тела с их космогонической символикой явственно проступают сквозь телесную оболочку египетской скульптуры. Превалирование знакового начала было столь сильным, что скульптуру зачастую покрывали иероглифами.

Скульптура как архитектурный, геометрический знак, покрытый графическими знаками, символами, является примером усиления смысла, превращения артефакта в космогоническую модель. Символический объем, покрытый символами и знаками, являет собой пример максимального выражения идеи. Во всяком случае, ни одному античному мастеру, от создателя Кикладского идола до мастеров позднего эллинизма, не пришлось бы в голову покрыть знаками скульптурное изображение, не говоря уже о шрифте – иероглифе или букве.

Возвратимся к руке как формообразующему фактору мелкой пластики. Как инструмент, творящий артефакт, и как матрица, дающая произведению бесконечное множество отпечатков своей формы, ладонь становится прообразом модели мира, а мелкая пластика всегда сохраняет этот прообраз, диктующий антропоморфную модель мира, в то время как большая скульптура несет в себе прообраз храма как модели мироустройства [4, с. 134–135]. И если Вилендорфская Венера со своими гипертрофированными округлыми формами сразу порождает чувство сопереживания поверхности фигурки и руки, ее создавшей, то Кикладский идол сразу пробуждает ассоциации с архитектурой то ли дома, то ли святилища, для которого он был создан. Оба произведения относятся к времени неолита, но сколь разные идеи они несут и сколь разные ассоциации и ощущения вызывают.

Мелкая пластика – детище ладони, ее создавшей. В процессе творения, эстетического осмысления материала ее неоднократно переворачивали, формируя замысел и проявляя идею произведения, поэтому знаковая оппозиция верха и низа, правого и левого здесь значительно ослаблена или зачастую вообще не проявлена. В мелкой пластике верх и низ, левая и правая стороны диктуются не устойчивыми архетипическими представлениями и не архитектурной распределением масс, имеющих символическое значение, а, зачастую, образом, послужившим толчком к началу творческого акта, проще говоря, мотивом изображения. И сколько положений рука творца может занять в пространстве, столько пространственных отпечатков ладони мы можем прочувствовать в маленьком произведении.

Восприятие произведения скульптуры более крупных объемов непосредственно связано с его физическим размером, если исследовать весь предмет целиком, не заостряя внимания на том, что изображено, отбросив сюжетную, мифологическую или литературную сторону произведения, и сосредоточиться на смыслопорождающей сути произведения, можно ясно вычленив проблему конституирования смысла в связи с различными условиями восприятия произведения, и соответственно с различными направленностями работы сознания.

Чтобы воспринять крупный скульптурный объем, необходима

некоторая работа души, подобная той, которая происходит при подъеме к афинскому акрополю. Высота ступеней здесь 40–50 сантиметров, подъем тяжел и неудобен, но это существенно, т. к. легко к божеству не поднимаются. Такую же напряженную работу приходится проделывать, воспринимая и оценивая крупную скульптуру. Она требует перехода от обыденного, схватывающего восприятия к восприятию, последовательно наполняющемуся, восходящему ко все более охватывающему, объемному видению и переживанию. В конечном итоге можно сказать, что это требует перехода от профанного сознания к сознанию сакральному, в котором объем скульптуры соотнесен с пространством и его космическими измерениями или с космогоническими символами, если произведение связано с архитектурой, и, в первую очередь, с храмовой архитектурой. Мелкая пластика порождает принципиально другой тип восприятия. В сознании она неразрывно связана с тактильным восприятием мира. Для нее космосом является рука или сама телесность, которая продуцирует и воспроизводит антропоморфную модель мира.

Важность соблюдения различий в принципах формообразования мелкой пластики и большой скульптуры проявляется особенно наглядно, когда предпринимаются попытки смешения или отождествления этих двух разных языков. Советская монументальная декоративно-парковая скульптура 30–40-х годов порой имела исходным прототипом мелкую пластику из фарфора и фаянса. Продукция ленинградского и подмосковного фарфоровых заводов изобиловала высокими произведениями искусства. Камерная по своему назначению и принципу переживания скульптурного объема, она обладала органичностью и обращалась в первую очередь к тактильному восприятию мира. Механическое увеличение масштаба и перенос статуэтки, созданной для буфета, под открытое небо создали совершенно комический эффект – это скульптурный феномен, закрепленный в массовом сознании как «женщина с веслом».

Личностные ощущения и порождаемые ими интимность работы сознания не могут быть перенесены в другую сферу общественного или храмового восприятия. Это два различных принципа формообразования и эстетического восприятия, в которых на протяжении веков происходит бытование скульптурного образа.

В любой мастерской художника-скульптора хранится большое количество первоначальных эскизов, зачастую не сформулированных окончательно по своей структуре, оставленных на той стадии, когда из бессознательных движений пальцев вдруг проглянет пластическое содержание, проявится смысл, и мягкая, податливая глина приобретет некоторую закономерность, позволяющую предвидеть развитие образа. Именно на этой стадии антропоморфная структура ладони, имеющая

зрительное соотношение с человеческой фигурой как средоточием зримого мира для античных мастеров выступает особенно явственно.

Недаром гениальный Пикассо, занявшись скульптурой, говорил о руке бога, оставившей отпечатки в виде небольших вмятин и выпуклостей на костях человека и животного. Поэтому скульпторы любого времени и любой эпохи, от академизма до авангарда, столь бережно относятся к этим структурирующим поверхность плоскостям и минимальным площадкам формы, позволяющим прозреть через руку формирующего их мастера, великую ладонь Творца всего сущего.

И чем меньше размер скульптурки, тем сильнее выступает в ее структуре зависимость от вечной связки большого и малого Демиурга. Знак творческой руки представляет собой как бы глубинный слой десятков смыслопорождающих мифов, выделяемых при их интерпретации под более непосредственными слоями. За этим следует космогонический смысл указанного мифа и перед нами вырисовывается «предельная» предпосылка различных вариантов космогонических мифов. Это переход от хаоса к космосу.

Это различие в подходе к формообразованию интуитивно чувствовали мастера, начиная со времен неолита. От Збручанского идола до колоссов острова Пасхи, от монументальной скульптуры Древнего Египта до скульптуры инков или Юго-Восточной Азии эйдетическая направленность мышления приводила творца к первооснове, к восприятию скульптурного объема как некоего сакрального знака, символизирующего вселенную. Расчлененность фигуры наполнялась соответствующей символикой. Ноги сидящего фараона трактовались как единый объем с тронном, который, в свою очередь, имел пропорции куба, символизирующего землю, и на этом основании вырастал торс фараона, поддерживаемый строго вертикальным положением позвоночника, а в сознании египтянина позвонок являлся моделью мира. Это полая флейта, воспринимающая и воспроизводящая голоса богов.

Аналогично сконструированы фигуры древнеегипетских писцов. Скрещенные ноги с лежащей на них дощечкой для письма трактуются не только как основание и опора скульптуры. Противопоставление объемов ног и торса скульптуры сразу порождает ассоциации с моделью мира: на горизонтальной массе скрещенных ног, что ассоциируется с землей, покоится строго вертикальный торс. Пластический и знаковый язык при всей разнице в иерархии примерно одинаков.

Художник, проецирующий, продлевающий свою телесность, бесконечно воспроизводит предметы видимого мира в различных материалах и в различных формах пластичности. Процесс этот опосредован, на него влияют глубоко личные творческие импульсы, но его чувство телесности образуется только в соотношении своего тела с телами,

заполняющими пространство мира, в переживании образов и сознании смысла телесности как формы мира (см., например: [3]).

Скульптура и архитектура – самые древние виды искусства, осваивающие пространство бытования человека, где, начиная с маленького божка или знака-амулета, носимого на теле, и вплоть до монументальных архитектурных произведений, человек создает принципы пластического переживания этого пространства как телесности самого мира.

1. Бритова Н. Н. Греческая терракота.– М.: Искусство, 1969.
2. Буренина О. Органопэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900-1930х годов // Тело в русской культуре: сборник статей.– М.: Новое литературное обозрение, 2005.
3. Ильенков Э. В. Философия и культура.– М.: Политиздат, 1991.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера.– СПб.: Искусство, 2004.
5. Семенцова Э. Л. Некоторые проблемы ассирийской глиптики IX–XIII вв. до н.э. // Искусство Востока и античности: сб. статей.– М.: Наука, 1977.
6. Панофски Э. Идея: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.– СПб.: Аксиома, 1999.