pop/off/art

pop/off/art 2.0
Москва, Большой Палашёвский пер., 9
+7 989 192 68 18
moscow@popoffart.com
www.popoffart.com

pop/off/art
Москва, ЦСИ Винзавод
4 – й Сыромятнический пер., д.1/8, стр.9
+7 495 775 87 06
gallery@popoffart.com

Путь Сизифа

Из всех мифов древности, быть может, наиболее яркий символ движения человечества – миф о Сизифе. Труд Сизифа эмоционально и даже внешне напоминает труд скульптора. То же преодоление тяжести камня. Древний Сизиф катит камень в гору. Камень тяжел, дорога бесконечна.

История пронизывает все виды человеческой деятельности, вернее, всякая деятельность человека есть история. Не только произведение искусства, но и любой предмет, утварь, орудия труда помимо самоценности являются как бы кадрами огромной кинохроники. Искусство – кроме всего прочего, летопись событий, быта, политики, идеологии. На эту тему написано очень много. Но о скульптуре меньше, чем о других видах искусства.

Конкретным историческим событиям посвящено очень много скульптурных памятников. Но скульптура, как правило, говорит условно-антикизированным языком и нуждается в обширном комментарии.

Так, может быть, историзм вообще не очень присущ скульптуре? Но ведь, с другой стороны, само словосочетание «памятник истории» – скульптурного происхождения. И что сильнее доносит живое дыхание истории, чем руины Акрополя, скифские бабы, фигуры готических соборов? Ответ надо искать в самой природе скульптуры. Из всех муз скульптура наиболее молчалива, погружена в себя. Ей вредит многословие. Она не любит внешних признаков времени, жестикуляции, знамен и маршей. Она не любит деталей одежды и предпочитает гордую наготу. Эмоциональный мир в скульптуре предельно спрессован, загнан внутрь – лучшие произведения мировой пластики словно трепещут от внутреннего напряжения.

Но ведь и история тоже существует в двух планах. С одной стороны – исторические события: войны, походы, империи, революции, грохот пушек и шелест знамен; с другой – кельи отшельников, ученых, мастерские художников, да и просто мир семьи, простых радостей и бед. Ведь подлинные переживания и в жизни избегают декламации. Конечно, и в скульптуре, особенно после эпохи Возрождения – много исторического многословия. Барокко, классицизм, эпоха Людовика XIV, вычурный XVIII век породили великое множество многословной исторической скульптуры. Тут и многофигурные композиции, и конные статуи, и парадные портреты. В эти времена в одной только Франции работают блестящие мастера, настоящие виртуозы: Жирардон, Тассар, Каффиери, конечно, Гудон. Но в то же время, чем больше скульптура насыщается историческими деталями, тем меньше подлинного трагизма истории в ней остается. И, наверное, строгие натюрморты Шардена выглядят сейчас монументальнее мраморных кружев. А ведь это было время великих потрясений, трагедий революции! Но величие исторических событий и мощь пластических поисков не всегда совпадают. Гете и Бетховен говорят об этом времени сильнее и, пожалуй, более скульптурно.
В древнем искусстве, будь то Греция, Ассирия, Египет, Крит, скульптура находится не только на недосягаемой пластической высоте. Она еще и удивительно точный исторический документ. Древний скульптор сурово и, в то же время, с трогательной наивностью рассказывает о жизни своего народа. У древнего скульптора нет исторической «сверхзадачи». Его рассказ льется свободно и прекрасно, как речь Гомера. Древний грек ощущал себя в истории своего народа свободно и естественно. И скульптура очень точно это фиксирует. Сама обнаженность античных фигур, с бытовой точки зрения естественная для греков, стала в позднеевропейской пластике условным академическим приемом.

Проблема эта очень остро стоит и сегодня. Естественно желание скульптора изображать обнаженное тело, но как совместить это с современностью, не ограничиваясь темой купальщиц и омовений? Удачных примеров немного, и они вызывают споры. «Бальзак» и «Гюго» Родена, «Хлеб» Мухиной, совсем недавно «Высоцкий» Берлина. Вообще обращение к обнаженному телу всегда связано с подъемом скульптуры. Но даже во времена высокого взлета нагота героя вызывала споры. Видимо, только в Греции это было абсолютно естественно. Даже в ренессансной Флоренции «Давид» Микеланджело вызвал сомнения.
Вообще взаимосвязь скульптуры и быта, в частности, костюма той или другой эпохи весьма непроста. История костюма сама по себе интересна и выразительна. И она очень широко представлена в живописи, причем самого высокого класса. Великие художники Ренессанса – Тициан, Дюрер, Гольбейн – виртуозно и точно изображают сложнейшие одеяния своих героев. Историю костюма можно проиллюстрировать живописными шедеврами. Со скульптурой значительно сложнее. Если скульптор использует ткань, прикрывающую тело, то чаще, как

драпировку. Ему скучно воспроизводить многочисленные детали одежды того или иного времени. Подобие античной тога присутствует в памятниках всех эпох. Даже знаменитый всадник Фальконе одет как античный император. Скульптуре словно бы тесно в одежде. И когда в какой-либо стране начинается подъем скульптуры, то одежды чаще отбрасываются, и снова царит вечный и прекрасный мотив – обнаженная фигура.

Как соотнести обнаженность героя с человеческой историей – думается, эта проблема будет волновать скульпторов всегда. С возникновением академизма в изобразительном искусстве появляется собственно исторический жанр. Развивается он и в скульптуре, особенно в XVII – XVIII веках. Но чем больше скульптура обращается непосредственно к истории, тем скучнее она делается и тем меньше она наполнена живой исторической трагедией. Монументальный исторический жанр в европейском искусстве не стал самой интересной его страницей. Многочисленные аллегории, заполнение современных сюжетов античными персонажами, смешение стилей, эпох все больше превращает этот жанр в маскарад. А ведь в XVIII веке к нему обращались блестящие мастера: Тьеполо, Рейнольде, Лосенко.

Скульптура рубежа XVIII – XIX веков, в частности в России, очень высока, но ее историзм опять-таки условен. Много прекрасно слепленной античной мифологии: Прокофьев, Щедрин, Мартос – такого созвездия скульпторов в то время не знала ни одна европейская страна. В телах этих нимф и тритонов проявляется мощная, как в древней скульптуре, пластика. Французский и итальянский классицизм кажется не столь полнокровным. Жизнь и искусство здесь присутствуют несомненно. А история? Какое отношение имеют эти прекрасные тела или закованный в античные доспехи Суворов к огромной, полу рабской, неграмотной стране? Конечно, античные мотивы и классический блеск есть и у Пушкина, но сколько у него и подлинно русской боли!

А ведь столь знаменитый патриотический памятник «Минин и Пожарский» Мартоса по форме весьма эллинизирован. Два гомеровских героя, как в древнем театре, изображают классическую сцену. А ведь один из них русский князь, другой совсем простой горожанин XVII века. Знаменитая скульптура Пименова «Парень, играющий в бабки» – действительно прекрасная вещь, вызвавшая такой восторг Пушкина, что он воскликнул: «Слава Богу, наконец и скульптура в России появилась народная!» Но, право слово, диву даешься, что же народного увидел Александр Сергеевич в этом обнаженном красавце с пропорциями Диадумена? Разве что сам сюжет?

К середине девятнадцатого века отчуждение монументального искусства, скульптуры от реальной жизни достигло апогея. Скульптура все больше решала отвлеченные декоративные задачи и становилась все более мелкой и дробной. Огромные монументы все чаще похожи на многократно увеличенные настольные статуэтки. Сам девятнадцатый век с его прагматизмом, начавшейся механизацией и социальным отчуждением, с его рациональным атеистическим сознанием как бы опутывает скульптуру, не давая ей распрямиться и вздохнуть полной грудью. Пластика делается все суше, а разговор о больших исторических темах все более сентиментальным, претенциозным и слащавым. Это видно на примере даже лучших памятников XIX века. «Николай I» Клодта – безусловно высокопрофессиональная вещь, очень тонкая по пропорциям, силуэту. И все ж ею любуешься только лишь пока не вспомнишь недалеко стоящего Петра, или еще лучшего, на мой взгляд, «Петра» Растрелли у Инженерного замка. Уж не говоря о конных памятниках прошлых эпох: Коллиони, Гаттамелата, Марк Аврелий. Другой хрестоматийный пример – «Марсельеза» Рюда, без которой немыслим современный Париж. Но опять-таки, чего здесь больше, античной красоты победоносного полуобнаженного народа или реальной истории? Мало что тут напоминает о великой, страшной, кровавой французской революции. У Гюго и Франса она предстает значительно точнее, беспощаднее и, пожалуй, даже скульптурнее.

Известно, что XIX век был все же веком литературы. Она оказывала сильнейшее воздействие на изобразительное искусство. Сам принцип описательности сковывал живопись, скульптуру. Может быть, отсюда и бесконечные попытки скульпторов уйти в мифологию. Миф, даже литературно обработанный, предельно краток, сжат и монументален. Сюжет его прост, страсти бурлят, развязка трагична. Полутонов мало. Состояния героев полярны: жизнь, любовь, смерть, борьба, поражение, победа.

Однако и жизнь вокруг не менее интересна. Так просто, казалось бы, перевести взгляд с античного слепка на улицу, выглянуть в окно! Сколь тяжелым и мучительным был этот «поворот» для художника, И все же в середине XIX века он происходит. Французские романтики Делакруа и Жерико пробуют соединить величие античного мифа с могучим натиском современной истории. Несколько ранее ту же попытку предпринимает Давид. В России, а вернее, в Италии эту же сложнейшую проблему по – своему пытается решить Александр Иванов. Работа Иванова, быть может, последняя великая историческая картина в европейской живописи и одновременно символ нового взгляда на историю. Ну, и конечно, на цвет, пластику, пространство. Девятнадцатый век долго сопротивляется новому, даже лучшие художники часто не могут преодолеть инерцию стиля; чего стоит хотя бы многолетнее соперничество Энгра и Делакруа! Наконец-то происходит настоящая революция – появляется

импрессионизм. О чисто живописной значимости этого явления сказано очень много. Но и взаимоотношения художника с миром совершенно меняются. Художник как бы покидает мастерскую – и в буквальном смысле тоже. Выходит в мир с этюдником и словно бы в историю. Он впервые после эпохи Возрождения смотрит жизни прямо в лицо, не отводя глаз.

Скульптура в силу присущей ей инерционности перестраивалась медленнее. Она ведь связана с множеством чисто экономических и социальных проблем. Клоду Моне достаточно холста и красок, чтобы поставить смелый эксперимент. Родену надо еще убедить общественность, добыть деньги, найти место, рабочих, материал.

Родену пришлось буквально взламывать, подобно ледоколу, застывшее восприятие скульптуры как парада красоты. В истории немного примеров, когда один человек совершил подлинный мировоззренческий и пластический переворот. Как бы ни относились к Родену сегодня, припоминая многие его, действительно спорные вещи, его сентиментальность, иногда явную салонность, ясно одно: современная скульптура начинается с Родена, так же, как живопись в ее современном понимании начинается с импрессионизма. Конечно, нельзя сказать, что Роден был совсем одинок. Во-первых, он родился в стране великих пластических традиций. Кроме того, в XIX веке были скульпторы, пытавшиеся вернуть ваянию живой полнокровный язык. Например, Домье (в своих скульптурах), Далу, Карпо, позднее Бартоломе. Роден как бы стягивает с человека всю мишуру XIX столетия. Он борется со своим современником, человеком во фраке, цилиндре, с тростью и сигарой в зубах. Притом Роден не хочет превращать его снова в эллинизированный манекен, в этакого Дорифора с Парижских бульваров. Он хочет доказать непрерывность истории: что герои и Гомера, и Гюго – люди из плоти и крови. Приметы времени важны, но они не в омнибусах и панталонах, а в отношении человека к таким проблемам как жизнь, смерть, свобода. Будучи предельно современным, Роден смело обращается к мифологии, Библии. Он доказывает, что история непрерывна, и можно, изображая Адама и Еву или античную мифологическую сцену, создавать не историческую иллюстрацию, а живую летопись страстей современного человека. Потом, – в XX веке, миф часто будет присутствовать в работах крупнейших художников и никогда не сделает их поверхностно – иллюстративными. Роден не откликается непосредственно на события современной истории, как это потом делал Бурдель и многие скульпторы XX века. Вместе с Роденом и его школой в скульптуре появляется новый герой. Человек, который не творит историю, а вовлечен в нее, став ее объектом, а иногда и жертвой. Это, конечно, связано с общей мировоззренческой революцией рубежа XIX – XX веков. В литературе, в особенности у Достоевского, все больший интерес вызывает маленький раздавленный человек. Искусство освобождается от котурнов, сходит на землю и неожиданно видит, что небо к нему приблизилось. Но чем ближе к небу, тем холоднее.

Скульптура на рубеже веков отказывается наконец от трескучей помпезности, литературного многословия. Обращение к натуре, так захватившее импрессионистов и пост – импрессионистов, характерно и для скульптуры. Ваятели как будто оглянулись вокруг и увидели, что окружающие их люди ничуть не менее интересны, чем великие полководцы и библейские герои. Очень сильную трансформацию переживает и основной мотив скульптуры – обнаженная фигура. Майоль, Деспио, Бернар открывают в человеческом теле новые, огромные пластические возможности. Женщины Майоля – это целый мир, открытый заново. В чем же состоит открытие? Интересно сопоставить майолевскую фигуру со скульптурами XIX века, скажем, Кановы или Торвальдсена. Рядом с «Обнаженной» Майоля фигура Кановы при всем его артистизме будет все же казаться манекеном. Майоль смело отказался от канонов. Его героиня – типично современная француженка, красивая, но не идеальная, полноватая, круглолицая. Бросается в глаза сходство с обнаженными Ренуара, кстати, и с его скульптурами. Но дело не только в удивительной портретности обнаженных Майоля, Деспио, Ренуара, Дега (он тоже много лепил). Качественно новым по сравнению с XVIII – XIX веками становится конструктивное видение формы. Скульпторы начала двадцатого века во Франции, Германии, России постепенно возвращают скульптуре тот сильный пластический язык, которым она обладала в древности. До этого времени скульптура слишком долго пользовалась как бы иноязычными цитатами. Если поставить на площади европейского города «Нимфу» Клодиона, «Диану» Каффиери или «Граций» Кановы, они будут смотреться прекрасными, но все же чужестранками. Венера Майоля может спокойно стоять не только в саду Тюильри, но и в любом парке и даже перед фасадом современного здания. Она, что называется, отсюда «родом», и современный город ее не пугает.

Очень выразительный пример такого вживания в поток жизни – «Человек с ягненком» Пикассо в Валлорисе. Он чуть больше натуральной величины, стоит практически без постамента. Вокруг шумит рыночная площадь. И добрый бронзовый пастырь живет среди живых людей, в потоке живой истории.
Итак, реализм в скульптуре стал качественно новым. И не только в скульптуре. Реализм двадцатого века вообще во многом точнее, беспощаднее реализма века девятнадцатого. Из искусства уходит сентиментальность, напыщенность. Исчезают иллюзии, связанные с развитием техники, социальными движениями. Существенные изменения претерпевают идеи скульптурного памятника, монумента.

Важнейшая точка отсчета – «Граждане Кале» Родена. В контексте разговора это интересно и как обращение к историческому сюжету. О пластике этой скульптуры сказано много. Голубкина, вспоминая «Граждан Кале», говорила о гениальной свободе пропорций. Кажется, что целые направления европейской пластики вышли из разных фрагментов этого памятника, включая даже Мура и Джакометти. Вспомним хотя бы просветы между фигурами, которые работают не менее сильно, чем объемы. Но дело не только в скульптурных достоинствах. «Граждане Кале» – такой пример решения исторического памятника, опытом которого не может пренебречь ни один скульптор. Герой сошел с пьедестала. Он мучается и страдает. Он подчеркнуто некрасив. И в то же время наполнен поразительным величием, какого даже отдаленно нет в многочисленных имперских монументах. Хотя он не движет историю, но движется вместе с историей. Человеку XX века есть отчего растеряться! Тут и огромная мировоззренческая революция – теория относительности, расщепление атомного ядра, генетика, психоанализ и т.д. Совсем другим становится взгляд не только на человека и на историю, но и на материю.

Для скульптуры последнее особенно важно. Ведь она имеет дело непосредственно с формой, весом, объемом, пространством. На какое – то время проблема нового отношения к пространству стала важнейшей в скульптуре, хотя, конечно, человека продолжали изображать. Стремительно, одна за другой нараставшие волны экспериментов в 1910 – 20 совершенно меняли само понятие скульптуры. Первая четверть века – это лаборатория. Если взять период между 1900 – ми годами и началом 30 – х годов, т.е. между фовизмом и сюрреализмом, то именно в этот период вырабатывается пластический язык двадцатого века. Это пронизывало и живопись, и скульптуру, и архитектуру, границы между которыми стали менее четкими. Важная черта века, с одной стороны, – прорывы подсознания, с другой – увлечение структурным анализом. Причудливые, кубистические скульптуры Лоранса, Леже – это полное раскрепощение фантазии. Но они, в то же время, очень похожи и на упражнения по начертательной геометрии. Возможно, наиболее ярко этот парадокс слышен в словах Пикассо: «Я изображаю мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю». Казалось бы, холодно, рационально. Но у кого же в такой мере, как у Пикассо, бушует фантазия, могучие силы творчества и разрушения!
Столь же противоречивы и взаимоотношения скульптуры с природой, с почвенным началом в двадцатом веке. С одной стороны, стремительная индустриализация, отрыв от земли, бурное создание искусственной, синтетической среды. С другой – мощная, иногда почти болезненная тяга к земле, к древним символам, к органическим формам, к силам плодородия и созидания жизни. Мур, например, прямо говорил, что его становление как скульптора началось с изучения черепа мамонта. А сколько живой, трепетной органики в скульптурах Джакометти! И все же механизация во многом берет свое. Повторяется прежнее: история наступает. Спрятаться от нее некуда, а не замечать ее глупо. Нельзя игнорировать технику, дизайн, новые формы архитектуры. Проблема человека в скульптуре, тема «герой – антигерой» дополняется еще одним аспектом: человек – пластический символ, знак, часть механической цивилизации. Он не только творит машины, машина в какой-то степени начинает творить его самого. Эстетика предмета, дизайна начинает оказывать все большее влияние на скульптуру. Геометризмы Бранкузи, Архипенко, Липшица, в которых человек превращается в отточенный, отполированный, как красивое изделие, пространственный знак. Еще дальше идут скульпторы чистой конструкции: Певзнер, Габо, Арп, Колдер. Их вещи как будто смоделированы, решены в инженерных лабораториях и выполнены на станках. Но в то же время это, безусловно, эстетика, хотя и с некоторым математическим холодом.

Иначе манипулируют с материей футуристы: Маринетти, Боччони. Их тоже увлекает энергия и скорость машин. Мощная энергия взрывает их скульптуры изнутри, мнет и коверкает формы. Недаром наряду со скоростью другим фетишем футуризма, было насилие, которое они все время пытались опоэтизировать. Но футуризм не выдержал заданного им темпа. К концу 20-ых годов он затухает. Но не затухает опоэтизированное насилие. Оно становится главным стержнем жизни в Италии, в Германии, в России.

Новый виток истории был не просто очередным крахом иллюзий, как уже бывало раньше. 20 – 30-е годы нашего века ознаменованы появлением чудовища, равного которому не найти в прошлом. Имя ему – современное тоталитарное государство.

Среди всех проблем, связанных с тоталитаризмом, одна из интереснейших – возможность существования в этом обществе культуры, искусства.
Положение скульптуры как искусства преимущественно монументального было особенно трагично. Ведь скульптура – застывшая социология. Писатель, мыслитель может уйти в подполье, работать в стол. Скульптуру нельзя держать в голове. А когда вокруг царство дьявола – всякое соприкосновение с материальным миром таит смертельную опасность.

Но скульптура 30 – 40 существует и в Италии, и в Германии, и в России. В России работают Мухина, Матвеев, Барлах, Кольбе, Мартини. Зарождается великая итальянская неоклассика: Марини, Мессина, Манцу. В Германии скульптура колебалась между возвышенно – романтической традицией, сильнейшим выразителем которой был

Лембрук и экспрессионизмом Барлаха, Кольвиц. Но трагическая жизнь Лембрука, великолепного, тонкого пластика, его самоубийство, может быть, знаменуют тяжелый кризис немецкой романтической традиции. Конец отчаянной попытки романтизма удержаться на краю бездны. Далее немецкий романтизм окрашивается во все более мрачные тона. Недаром Томас Манн называл фашизм последним уродливым всплеском германского романтизма. В работах Кольбе, в общем, сильного скульптора, возвышенная героическая пластика уже несколько отдает имперским духом. В это же время начинает и молодой Фриц Кремер. В общем, гораздо более животворной была традиционная для Германии экспрессионистическая линия, восходящая, некоторыми чертами еще к Ренессансу. Все-таки не герой, а жертва – главная тема великого Барлаха и лучших немецких художников.

В Италии обстановка была значительно спокойнее. Но и там эксперименты футуристов в 30-е годы сменяются помпезным, псевдоримским имперским стилем. И все же итальянская скульптура продолжала оставаться удивительно мощной, жизнеспособной. Чистота, пластическая ясность Мартини, Манцу, энергичная экспрессия всадников и портретов Марини – все это в страшные годы XX века как глоток чистого воздуха. Очень интересно проследить эволюцию образа всадника в европейской скульптуре, которая заканчивается композициями Марини. Кавалькады на греческих рельефах, кондотьеры Возрождения, императоры на красавцах скакунах. И вот всадник XX века. Время, когда кавалерия сменилась танками. Раздавлены гусеницами последние польские уланы. И вот появляется странный антигерой, человек и лошадь, человеко – лошадь, некое третье существо, их гибрид. Отнюдь не стремительный конь, грузный, подчеркнуто некрасивый всадник. В конных статуях прошлого, собственно, отсутствуют взаимоотношения всадника и коня. В скульптурах Марини между ними идет напряженный пластический диалог. Они и привязаны друг к другу, и тяготятся друг другом. В некоторых композициях еще живет энергия, но ее некуда направить, ибо некуда ехать. Витязь стоял на распутье, всадник Марини стоит в тупике. История вдруг остановилась, истории больше нет. Конечно, Коллиони и Гатгамелата тоже были не ангелы. Но, видимо, есть предел, до которого можно воспринимать историю всерьез, сопереживать ей. Донателло, Верроккьо, Микеланджело были свидетелями страшных событий. И все же они чувствовали себя частью истории, и, что может быть, самое главное, они верили в ее непрерывность. Мастер древнего мира или Ренессанса вряд ли думал о том, что мир так уж непременно надо улучшать. Он воспринимал его таким, каков он есть, с его уродством и его красотой. Он совершенно не сомневался в незыблемости и бесконечности этого мира. В этом смысле он воспринимал историю всерьез. В XX веке как-то неожиданно появилось ощущение конечности истории.

Так как же существовать дальше? Один из путей, который предлагает искусство – деидеологизация. Монументальная скульптура всегда в значительной степени связана с идеологией. Но вот идеология становится смертельной. Герои не только прекрасны, они еще бывают и опасны.

Может ли скульптура существовать без героя? Ведь лучшие работы прошлого героичны: Дорифор, Диадумен, Давид, Моисей, Медный Всадник. Может ли скульптура сохранить пластическую мощь, величие, рассказывая о жизни простых людей, не занятых героическими делами? Безусловно, может. Генри Мур доказывает это в серии своих семейных скульптур, в многочисленных работах, посвященных теме материнства. Эти вещи куда весомее памятников вождям. Такая же вечная жизненная сила в статуях Матвеева, Манцу, Цаплина, Джакометти. Скульптура самой своей сутью противостоит всякой химере тем, что она имеет тяжесть и стоит на земле.

Однако с 20-х годов XX века скульптура в СССР активно пыталась сосуществовать с идеологией. И нельзя сказать, что совсем безуспешно. Можно вспомнить прекрасные портреты Лебедевой и Альтмана, крепкие, со следами бурделевской школы работы Мухиной. Но все же наиболее идеологична монументальная скульптура. Её в эти десятилетия создано очень много. Много продолжают создавать и сегодня. Но вспомнить почти нечего, разве что несколько работ Матвеева. Но все-таки больше трогают сегодня его надгробие Борисову – Мусатову, крымские парковые скульптуры, и удивительные женские фигуры. Сверх хрестоматийный пример идеологического искусства – «Рабочий и колхозница» Мухиной. Она интересна тем, что попытка совместить тоталитарную идеологию и пластический талант в общем удалась. Ее скульптура знаменует собой предел возможности, высшую точку, предел качества при сотрудничестве талантливого художника и бесчеловечного режима. И, наверно, предел эксплуатации классической скульптурной традиции. Заимствование композиционной схемы из знаменитой группы тираноубийц, что явно бросается в глаза, само по себе, не порок. Но каким горьким сарказмом, какой безнадежностью веет от этого сравнения! Два нагих прекрасных античных героя, повергшие тирана, стоят в начале пути. А венчают путь два сверхчеловека, ставшие знаменем победившей тирании.
К началу пятидесятых годов казалось, что история, в ее духовном выражении, в нашей стране вообще остановилась. В пятидесятые годы советская скульптура – это некрополь, это огромный город мертвых. В этом смысле она вполне отражала реальность. Но прошло всего десять лет, и вдруг оказалось, что не все корни перерублены, что культура жива, а люди способны мыслить, чувствовать, говорить. Даже в удушливой обстановке

брежневского безвременья скульптура ожила и заговорила. Но положение скульптуры и до сих пор остается трагичным. Она не прорвалась к широкому зрителю, она не вышла на улицы городов, в общем, не пробила стену отчуждения.

Труд скульптора похож на труд Сизифа. Этот миф, так блистательно интерпретированный Камю, очень точно выражает положение скульптуры в современном мире. История – это дорога. Скульптура – это камень. Дорога поднимается вверх, идет вниз, петляет. Скульптурные памятники, сопровождают историю как верстовые столбы. Иногда скульптура бежит за историей, боясь от нее отстать – и может потерять себя. А резко остановившись, отступив в сторону, остается сама собой.

Для Фидия и Микеланджело мир не кончался на пороге мастерской, Внутренний мир и мир вокруг были едины. Мастерская скульптора в современном мире, современном городе – это раковина в пустоте. За дверью мастерской сложный, неуютный мир. Со своими представлениями о красоте и о предназначении художника. Мирон и Поликлет были понятны современникам. Но Аргос и Афины – это несколько десятков тысяч жителей. В эпоху больших чисел, массовой культуры наивно надеяться, что Цадкин, Бранкузи, Мур, Архипенко будут понятны всем. Высокая скульптура элитарна, как и всякое высокое искусство. Но может быть, этим предопределяется крах скульптуры, ее исчерпанность? Не потому ли Мартини назвал ее "мертвым языком"?

Скульптура проходит тот же путь, что и весь мир. И все же в XX веке она достигла огромных высот. Ведь именно из этого века будут смотреть вдаль «Король и королева» Мура, разорванным факелом вздыматься Цадкинский «Разрушенный Роттердам», спокойно и величественно улыбаться женщины Майоля. Будут парить в воздухе причудливые создания Колдера, скрежетать колесами «Мобили» Тингели. Навеки застывшим скрежетом металла будут решать вечный вопрос противостояния Иаков и ангел Эпштейна. Чтобы остаться в истории, надо подчас и отвергать ее. Скульптура, как и все человечество, мучительно ищет выход из духовного тупика.

Алексей Григорьев