

ОБРАЗ СОКРАТА В ТВОРЧЕСТВЕ СТЕПАНА ЭРЬЗИ (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА И СИМВОЛИЗМА)

SOCRATUS PORTRAYAL IN STEPAN ERZIA'S ART (INTERPRETATION OF THE CULTURAL-HISTORICAL PAST IN «MODERN STYLE» AND SYMBOLISM)

I. Klyueva

Summary. The article considers Socratus portrayal features at sculptor S. D. Erzia, whose artistic and aesthetic system had developed under the strong influence of «modern style» and symbolism. It is shown, that, unlike the artists belonging to the realistic trend (psychological or typological portrait) Erzia represents the geniuses of the past, «eternal companions», in a new kind of portrait — «ontological», «conceptual». At M. M. Antokolsky Socratus merges with his historical reputation, at Erzia he expresses wide collective concepts; individual comes to the rank of general, thus receiving not abstract, objective, but deeply experienced subjective understanding.

Keywords: S. D. Erzia, Socratus, sculpture of the XXth century, sculptural portrait, «modern style», symbolism.

Ключева Ирина Васильевна

К. филос. н., профессор, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (Саранск)
klyueva_irina@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения образа Сократа в творчестве скульптора С. Д. Эрзи, художественно-эстетическая система которого сложилась под сильным влиянием модерна и символизма. Показано, что, в отличие от художников реалистического направления (психологический или типологический портрет) Эрзя изображает гениев прошлого, «вечных спутников», в новом виде портрета — «онтологического», «концептуального». Если у М. М. Антокольского Сократ сливается со своей исторической репутацией, то у Эрзи он выражает широкие собирательные понятия; единичное переходит в ранг всеобщего, получая при этом не отвлеченно-объективную, но глубоко прочувствованную субъективную трактовку.

Ключевые слова: С. Д. Эрзя, иконография Сократа, скульптура XX в., скульптурный портрет, модерн, символизм.

Скульптор Степан Дмитриевич Эрзя (Нефёдов, 1876–1959) — яркий представитель искусства романтического типа. Его художественно-эстетическая система, в главных чертах сложившаяся в 1910-х гг., отмечена значительным влиянием модерна и символизма, что проявляется в особенностях не только пластики, но и иконографии, содержательно-тематических мотивов (поцелуя [6], музыки и танца [8] и др.)

Главными культурными героями символизма и модерна становятся художники и мыслители, воспринимаемые в качестве «вечных спутников» [см.: 9]. «Как истинное порождение неоромантической традиции,— пишет Т. И. Володина,— модерн создал собственную мифологию и даже собственный «пантеон» богов. Во главе этого пантеона оказался человек, но не человек социальной повседневности, а героизированный богоподобный сверхчеловек, или человек, выключенный из обыденной жизни, приподнятый над нею» [4, с. 264].

Как известно, большое место в культуре символизма занимало историческое прошлое, своеобразно интерпретированное и пережитое. А. Белый, характеризующий символизм, писал: «...мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь пронесит-

ся мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим» [2, с. 97]. Эту черту символизма подчеркивал позже и А. Ф. Лосев: «Символисты любили погружаться в прежние и уже отжившие культуры и тоже переводить их на язык непосредственного ощущения, и это тоже делало такие отдаленные культуры чем-то весьма живым...» [11, с. 138].

Изображения деятелей мировой культуры — художников и мыслителей, «выключенных из обыденной жизни, приподнятых над нею» — занимают значительное место в многочисленной галерее образов, созданных Эрзеей. Это портреты его современников, многих из которых он знал лично (балерина Софья Федорова 2-я (1915, Музей Государственного академического Большого театра), аргентинско-уругвайский писатель и общественный деятель Орасио Кирога (1937, Уругвай, музей г. Сальто) и др.). Среди них — выдающиеся личности, ставшие своеобразными «знаками» культуры своего времени: Федор Шаляпин (1908, 1930-е, нереализованные замыслы портретов), Лев Толстой (1909, 1910–1911 — не сохранились; 1930 — Государственный Русский музей (ГРМ)), Владимир Соловьев (1910–1911, не сохранился). Важное место в этом ряду занимают изображения художников и мыслителей прошлого: Л. Ван Бетховена (1929, ГРМ) [7], Микеланджело (1940,

Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи (МРМИИ), Ш. Руставели (два портрета 1921–1922, Государственный историко-краеведческий музей Аджарии, Батуми), Н. А. Некрасова (1950-е гг., нереализованный проект памятника) и др. К числу таких образов следует отнести и Сократа.

Сократ — персоналия из пантеона «новых богов» культуры и искусства начала XX в., бессмертных «вечных спутников». Фигура Сократа в высшей степени знаменательна: его жизнь и смерть символически раскрывают природу философии. Отношение к греческому философу в этот период было противоречивым. С одной стороны, он воспринимался как своего рода предвестник и предшественник Христа, «Христос до Христа», поставивший в своем творчестве важнейшие нравственно-этические проблемы, получившие развитие в христианском учении: проблемы места человека в мире, жизни и смерти, добра и зла, добродетели и порока, права и долга, личности и общества. С другой стороны, в течениях, связанных с романтической традицией, имя Сократа символизировало трагический разлад между культурой рациональности и «духом музыки» — стихией иррационального. Известно крайне негативное отношение Р. Вагнера к «сократической культуре», т.е. культуре рациональности. Для русских символистов (Вяч. Иванов, А. Блок) Сократ — мыслитель-пророк, а значит, художник, поэт. Однако трагедия его в том, что он изменил изначально родному для него «духу музыки», гений «не опознал себя». Яд был поднесен ему за измену «стихии народной» — духу музыки и духу мифа. Он слишком поздно услышал тайный голос, повелевавший ему заниматься музыкой [5, с. 138–139].

Личность Сократа во все времена привлекала внимание художников, скульпторов — помимо прочего, еще и потому, что, по преданию, он — сын каменотеса Софрониска — сам был ваятелем, работавшим в мраморе. (Самое известное его произведение — «Три грации»). В русской скульптуре его изобразил, например, М. М. Антокольский, выполнивший в 1875–1877 гг. мраморную статую «Смерть Сократа» — сидящую фигуру мертвого философа, из рук которого только что выпала чаша с ядом. Эрьзя видел эту работу в 1914 г. в Петербурге, в Русском музее, после возвращения из Европы, однако категорически не принял натуралистичности произведений Антокольского: «Антокольский как-то не интересен. У него нет «своего», — передавал слова Эрьзи корреспондент «Иллюстрированного Петербургского курьера» [17].

В начале XX в. в Париже над образом Сократа работал высоко ценимый Эрьзей скульптор Наум Аронсон. Любопытно, что за основу он взял визуальный облик В. И. Ленина, с которым его познакомил А. В. Луначарский.

Образ Сократа многие десятилетия волновал С. Т. Коненкова, о чем он написал в своих воспоминаниях: «Когда я жил и работал в Афинах (в 1912 г. — *И.К.*), не раз думал о том, что работаю над мрамором из тех же каменистых, откуда брали камень и Фидий, и Сократ. Поднимаясь к Акрополю, я всякий раз проходил мимо Ареопага, где совет старейшин выносил свои приговоры. Мимо пещеры-тюрьмы, где осужденный советом старейшин Сократ принял яд... Какую высоту духа проявил Сократ, когда выпил чашу с цикутой. Он знал, что отравы погубит его, пил яд и духом побеждал смерть... Таким, по моему представлению, подвижником светлой идеи я и вылепил Сократа. Иконографической основой послужил мне портрет Сократа, созданный в 399 году до н.э. Широкое, курносое лицо Сократа некрасиво с точки зрения классических норм. Но как величаво его высокое, крутое чело! Оно заключает в себе те небывало смелые мысли, которые составили многовековую славу великого философа древности. Я подолгу вглядывался в античный портрет греческого мыслителя. В чем тут секрет? Почему некрасивое его лицо обладает такой притягательной силой?» [10, с. 318–319]. Коненков выполнил скульптуру «Сократ» в 1953 г. в мраморе.

Эрьзя, по меньшей мере, трижды обращался к образу великого грека. Как утверждает его друг и биограф Г. О. Сутеев, впервые он сделал портрет Сократа во Франции. Зимой 1910 — весной 1911 гг., готовясь к Всемирной выставке в Риме, художник работает над грандиозной композицией «Распятый Христос» («Христос с философами»). У подножия креста он предполагает разместить изображения выдающихся мыслителей и подвижников всех времен и народов: в их число были включены Савонарола, Сократ, Леонардо да Винчи, Вл. Соловьев, Л. Толстой и др. [16, с. 31]. Согласно другому биографу Эрьзи, К. Г. Абрамову, философов было двенадцать [1, с. 46], т.е. можно предположить, что Эрьзя избирает «новых апостолов» из числа выдающихся деятелей мировой и отечественной истории и культуры. По версии автора датированной 1921–1922 гг. рукописи о жизни и творчестве Эрьзи (по нашей версии, автором является С. Розанов, познакомившийся со скульптором в Екатеринбурге в 1919 г.), композиция включала в себя до шестидесяти фигур: «Здесь скульптор изображает распятого Христа, вокруг которого собралось несколько десятков философов и великих людей всех времен и народов... Задачей всей композиции для автора являлось желание выразить через лица и позы этих людей отношение человечества к распятому Христу. К великому сожалению, композиция эта еще в глине была уничтожена, и от нее осталось всего лишь несколько голов да обломков фигур» [14, с. 114]. Статуя распятого Христа была представлена на выставке, но портреты «новых апостолов» на нее не попали, поскольку у автора не было средств на их отливку.

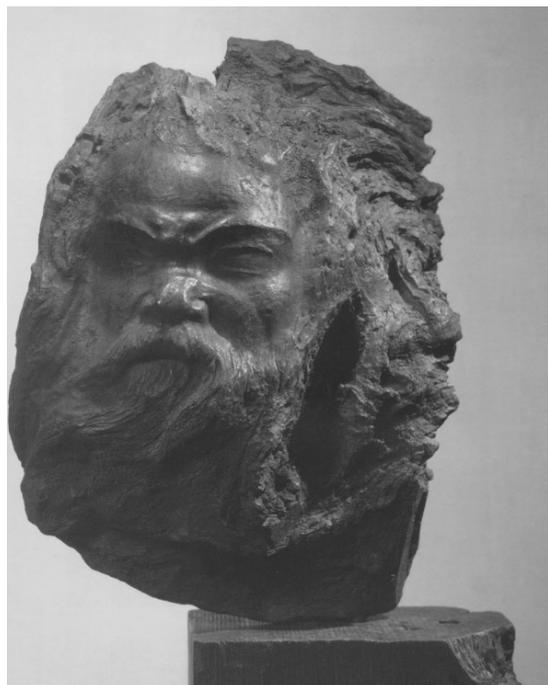


Рис. 1. С. Эрзя. Сократ. 1940. Кебрачо



Рис. 2. С. Эрзя. Сократ. 1943. Кебрачо

Находясь в Аргентине (1927–1950 гг.), Эрзя снова обращается к образу Сократа. В каталоге состоявшейся в 1931 г. персональной выставки Эрзи в буэнос-айресской галерее «Аргентина» значатся работы «Сократ» (кебрачо) и «Греческий философ» (лапачо) [21] — вероятно, также изображение Сократа.

До нас дошли два эрзинских изображения Сократа, оба они находятся сегодня в собрании Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. Эти портреты, выполненные в дереве, характерны для аргентинского периода творчества скульптора: он использует здесь свой излюбленный пластический метод, органично сочетающий в композиции рукотворные фрагменты с природной древесной основой.

Работа, датированная 1940 г. (Инв. № 142) — горельефное изображение головы, вырезанное в небольшом цельном куске кебрачо. Исследовательница творчества скульптора В.С. Дворецкая датирует ее 1931 г., считая, что именно она была представлена на упомянутой выставке в галерее «Аргентина» [15, с. 201]. Вполне возможно, что автор ошибся в датировке: он ставил многие даты на своих скульптурах по памяти, уже вернувшись из Аргентины в СССР, собираясь передать свои произведения в ГРМ. Возможно также, что «Сократ» дорабатывался после этой выставки — подобное бывало в творческой практике Эрзи. Однако важен следующий факт: корреспондент выходящей в Буэнос-Айресе немецкоязычной

газеты «Deutsche La Plata Zeitung» в статье «Новые деревянные скульптуры Степана Эрзи» (31 декабря 1939 г.), называет эту работу в числе четырех новых скульптур Эрзи. В газете воспроизводятся фоторепродукции всех четырех произведений [20]. Это подтверждает правильность датировки: работа, вероятно, в основном была выполнена в самом конце 1939, дата поставлена в первые дни 1940 г. или впоследствии, по памяти. (Следует обратить внимание на то, что дата «1940» начертана на поверхности скульптуры дважды.) Тем не менее, вопрос о времени создания работы нельзя считать окончательно решенным.

Изображение лица Сократа не противоречит сложившейся иконографии философа, впервые воплотившейся в античных гермах. Скульптор передает хрестоматийно известные черты его внешнего облика, его резко индивидуализированную, выразительную некрасивость: неправильной формы лицо, маленькие глаза, приплюснутый нос. Однако, совершая значительное отступление от исторической достоверности портрета, Эрзя наделяет лысого философа богатой, буйно развевающейся на ветру шевелюрой, что дало одному из современных авторов основание утверждать: «Сократ скорее похож на зрелого Карла Маркса» [12, с. 97]. Непонятно, что именно имел в виду названный автор: реального Маркса, облик которого был хорошо известен по фотографиям, или его эрзинские изображения (по фоторепродукциям известно не менее трех), но Сократ действительно похож на Маркса из двойного портрета «сиамских близне-



Рис 3. С. Эрзя. Двойной портрет К. Маркса и В. И. Ленина. 1928. Кебрачо. Местонахождение неизвестно.

цов» — Маркса и Ленина, выполненного Эрзеей в 1928 г. в Аргентине и таинственным образом исчезнувшего при отправке в СССР.

Примечательно, что автор упоминавшейся выше статьи в «Deutsche La Plata Zeitung» «не опознал» в «косматом» персонаже Сократа, однако, сумел оценить художественные достоинства, выразительность произведения, понять его содержательно-смысловую доминанту: «Мягкой по философской задумчивости и одновременно излучающей теплоту кажется голова мужчины с развевающейся бородой — шедевр импровизации в скульптуре; застывшая рама волос и бороды, широкое лицо со сплюснутым носом и остро изогнутыми бровями придают скульптуре четкий рельеф. Удивителен этот задумчивый блеск в открытых глазах. Взгляд мыслителя, в котором соединились ум и благородство...» [20].

В 1943 г. Эрзя вновь обращается к образу Сократа — в скульптуре, выполненной в виде горельефа в кебрачо (инв. № 92). Мыслитель изображен здесь в состоянии глубокого раздумья. Пластическое решение характерно для Эрзи: композицию составляют голова и стилизованная кисть руки, придающая образу декоративность. Поверхность скульптуры разработана с импрессионистской «небрежностью», в трактовке фактуры (то гладкой, бликующей, то матовой, шероховатой), художник склоняется к живописным эффектам. Черты лица идентичны первому портрету, и так же, как в первом случае, голова Сократа обрамлена вздыбленной копной волос.

В 1950-х гг. эрзинские изображения Сократа (как и Микеланджело, Толстого и Бетховена) были единодушно «забракованы» официальной советской критикой. Скульптор был обвинен в непочтительности по отношению к «титанам творческой мысли», в «бездуховном» характере их изображения. «Они являются символом мощи человеческого духа, торжества светлого разума. Сложна и ответственна задача художника, ставящего своей целью воплотить образы этих гениев челове-

ства во всем богатстве и индивидуальной неповторимости их духовного склада, выразить присущее им величие духа, высокий гуманизм, огромную творческую силу их личности. Так представил бы себе эту задачу каждый прогрессивный художник, и только такими поймет и примет народ их образы в искусстве», — писала искусствовед С. Валериус [3, с. 40]. По ее убеждению, Эрзя с этой «ответственной задачей» явно не справился: «Показанные Эрзеей «затейные старики» с намеком портретного сходства, с какой-то внутренней духовной ущербностью, в которых мы с негодованием отказываемся признать великих людей, чьи имена составляют гордость человечества, изображены такими в угоду капризам субъективных представлений скульптора, противоречащим исторической правде в угоду его декоративистским задачам» [3, с. 40].

К негативным отзывам присоединился в данном случае даже писатель Б. Н. Полевой, который выступал в эти годы в качестве одного из главных «общественных защитников» Эрзи, пытаясь представить его «советским скульптором». Писатель вспомнил о хранящемся в музее Ватикана «великолепном мраморном портрете Сократа, изваянном скульптором-современником философа по живой модели. По мнению Полевого, эрзинское произведение не выдерживает сравнения с античной скульптурой: «Когда же образ великого мудреца древности С. Эрзя попытался изобразить в своей манере, это кажется ничем не оправданным изыском, стилизацией» [13, с. 51].

Невозможно согласиться с трактовкой данного образа саранского исследователя Н. И. Шибиковым, который неоправданно «нагрузил» оба эрзинских изображения Сократа не свойственным им смыслом, толкуя их в рамках бахтинских концепций «диалога» и «смеховой культуры». (Следует отметить, что Шибиков общался с М. М. Бахтиным в период пребывания известного мыслителя в Саранске.). О портрете 1940 г. Шибиков пишет: «Сохраняя в общем-то весьма «бытовой» облик фило-

софа, Эрзья так строит объемы, так компонует и «оставленные» массы дерева, что Сократ выступает в самой великой мудрости — мудрости диалога. Посмотрите, — как смещена вся масса головы Сократа вперед, для диалога, для встречи с собеседником. В образе Сократа мы отчетливо ощущаем по-эрзьински немногословный «тип прозаической героизации» (Бахтин). Сбоку, рядом с зияющим «провалом» в массе дерева, мы, приглядевшись, обнаруживаем, маску, «смазанную», чуть ли не гротесковую. Сократический смех, ирония, народные истоки образа «непонимающего», «дурака» — обо всем этом вспоминаешь при встрече с «Сократом» Эрзьи [18, с. 116]. Невозможно согласиться с трактовкой Шибачковым и портрета 1943 г.: «...У него еще один «Сократ», но уже 1943 года!.. Скульптор исчерпал свое видение образа и здесь все знакомо. «Второй» Сократ Эрзьи — это смеховой аспект в духе народных свадебных осмеяний. Скульптора, несомненно, увлекло сочетание «народной маски» дурака — непонимающего... с чертами мудреца высокого типа ... результат этого сочетания — амбивалентный образ мудрого незнания» [18, с. 116–117].

На наш взгляд, в эрзьинской трактовке образа ничего нет от образа «непонимающего», «дурака»: для художника характерна подчеркнута романтическая, поэтическая, а не «прозаическая» героизация образов. Сократ показан скульптором в «метафизический час», в момент предстояния перед лицом судьбы (в двух вариантах). В обоих случаях художник обозначает напряженность духовных сил философа, остроту ситуации морального выбора, в которой он оказался. Как в большинстве созданных им мужских изображений, Эрзья здесь, вероятно, проводит параллель с собственной судьбой художника. Обобщенно сформированная масса волос придает обоим портретам особое драматическое звучание: скульптор интерпретирует образ Сократа в соответ-

ствии со своим представлением об идеале художника, мыслителя, пророка, используя символистский мотив «мирового сквозняка». Сократ у него обуреваем ветром, который означает прорыв из мира эмпирического в мир трансцендентальный, к полноте жизни. Эрзье вряд ли была известна трактовка личности Сократа Вяч. Ивановым и А. Блоком, однако, если принимать ее во внимание (в рамках гипертекста культуры эпохи), то скульптором схвачен именно тот момент, когда Сократ, наконец, услышал изначально родной для него «дух музыки».

Как и в случае с Толстым, Микеланджело, с большинством автопортретов Эрзьи, перед нами отнюдь не реалистические изображения, но обобщенно-символические портретные образы. Не случайно в аргентинской прессе подчеркивалось: «Эрзья выражается символами. Собственно говоря, он не делает портретов, как и не пытается изучить в созданных им головах физический облик людей (la fisonomia material de las personas). Это — не портреты живых людей, а очеловеченные (антропоморфированные) мысли. Скульптура «подлинности» («dal vero») ему безразлична. Его искусство является настоящим синтезом и стилизацией» [19]. Если, например, у Антокольского конкретный исторический персонаж (Сократ, Ермак и др.) всегда целиком сливается со своей исторической репутацией, то у Эрзьи он выражает широкие собирательные понятия; единичное, частное, таким образом, переходит в ранг всеобщего, множественного, получая при этом не отвлеченно-объективную, а глубоко прочувствованную субъективную трактовку. В отличие от художников, относящихся к реалистическому направлению (психологический или типологический портрет) Эрзья — один из тех мастеров скульптуры первой половины XX в., кто искал новые пути в развитии искусства, запечатлевая гениев прошлого в новом виде портрета — «онтологического», «концептуального».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов К. Г. Степан Дмитриевич Эрзья: биографический очерк. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1979. — 112 с.
2. Бельый А. Символизм и философия культуры. — М.: Директ-Медиа, 2012. — 468 с.
3. Валериус С. О выставке скульптора С. Эрзьи // Искусство. — М., 1954. — № 5. — С. 39–42.
4. Володина Т. И. Модерн: проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. 1. — М.: НИИ РАХ, 1997. — С. 261–276.
5. Иванов В. И. Родное и вселенское. — М.: Интелвак, 1994. — 714 с.
6. Ключева И. В. Мотив поцелуя в творчестве скульптора С. Д. Эрзьи (к проблеме иконографии модерна и символизма) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 5–2 (55). — С. 77–79.
7. Ключева И. В. «Бетховен» Степана Эрзьи в контексте художественной антропологии модерна и символизма // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2006. — № 3. — С. 231–238.
8. Ключева И. В. Музыка и танец в скульптуре Степана Эрзьи // Искусство скульптуры в XX веке: тенденции, проблемы, мастера. Очерки: материалы междунар. науч. конф. — М.: Галарт, 2008. — С. 170–181.
9. Ключева И. В., Гринцова О. В. Художник в культурно-исторических версиях эстетизма (романтизм, модернизм, постмодернизм) // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 1. Режим доступа: www.science-education.ru/121-18762 (дата обращения: 08.06.2015).
10. Коненков С. Т. Мой век: воспоминания. 2-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1988. — 383 с.

11. Лосев А. Ф. Модернистская модель // Вестник Москов. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1996. — № 1. — С. 136–149.
12. Н.П. Всевластие творческой одаренности // Человек. — 1995. — № 6. — С. 96–98.
13. Полевой Б. С. Эрзя (Степан Дмитриевич Нефедов). — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1969. — 72 с.
14. [Розанов С.] Скульптор С. Эрзя. Его жизнь и творчество (1921–1922) // Степан Дмитриевич Эрзя (1876–2001): Переписка. Статьи о творчестве. Воспоминания. Каталог произведений. — Саранск, 2001. — С. 112–118.
15. Степан Дмитриевич Эрзя (1876–2001): Переписка. Статьи о творчестве. Воспоминания. Каталог произведений / сост. В. С. Дворецкая. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. — 240 с.
16. Сутеев Г. Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания / сост. Г. Горина; ред. В. Сутеев. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. — 176 с.
17. У художника Эрзя // Иллюстрированный Петербургский курьер. — 1915. — 23 мая. — С. 13.
18. Шibaков Н. И. Степан Дмитриевич Эрзя. Проблемы творчества. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1976. — 160 с.
19. Exposition Stephan Erzia // La Prensa. [Buenos Aires]. — 1931. — Mayo, 23.
20. Fr. Neue Holzbildmerte von Stepan Erzia // Deutsche La Plata Zeitung. [Buenos Aires]. — 1939. — Dec., 31.
21. Galeria Argentina. Stephan Erzia. 18–VIII-1931. — Buenos Aires, 1931. — 2 p.

© Ключева Ирина Васильевна (klyueva_irina@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

