

Переосмысление онтологической роли дерева в развитии скульптуры модерна

Научный руководитель – Карев Андрей Александрович

Погорелая Ксения Олеговна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Исторический факультет, Москва, Россия

E-mail: k.o.pogorelaya@gmail.com

Скульптура стоит немного в стороне от общей периодизации и развития стиля модерн. Окончательное формирование нового стиля в пластике случается в начале 1910-х годов, когда в других видах искусства модерн сходит на нет. Для скульптурного модерна характерно отсутствие эволюции, а также чрезвычайная живучесть — традиции этого стиля не изживаются даже в советское время. Скульптура этого времени довольно самобытная и мало взаимопроникает в другие виды искусства. «Забытая» во времена передвижников она возвращается на художественную сцену со своими специфическими задачами и новыми вызовами.

Так, одной из главных забот мастеров модерна становится работа с материалом. Один из материалов, которые модерн вводит в круг художественных интересов и практик, — дерево. Начинается исследование его особенностей как самостоятельного материала, обладающего оригинальной выразительностью.

Одним из первых работ по дереву увлёкся С. Т. Конёнков [2, 3, 4]. Художник создал большое количество деревянных скульптур — как станковых, так и декоративно-прикладных. На протяжении всего своего творчества он часто обращался к этому материалу, пробовал разные сорта и техники обработки, наиболее полно выразив все возможности дерева.

В 1909 году Конёнков создал скульптуру «Старичок-полевичок». В духе народного творчества мастер моделирует компактный объём-столп. Тем не менее, поза кажется естественной для образа старца. Огромные кисти рук, крупные стопы и голова — этих немногих чётко выделяющихся частей достаточно, чтобы обрисовать фигуру целиком. Гладкие руки и нос контрастируют с волнующейся поверхностью морщин на лице и шероховатыми складками одежды.

Кресло «Удав» (1933) можно назвать программным для модерна. Тут и тема запретного, и синтез утилитарного и декоративного, и волнистая линия, которая определяет композиционную структуру и как бы обрамляет пространство, которое играет активную роль. Скульптура наполнена светом и воздухом. Баланс массы и пространства создают изящность формы, лёгкость и прозрачность образа.

Часто деревянный модерн стремится к гипервыразительности. Таков образ Моисея (С. Д. Эрзя [5], 1932), полный невероятного эмоционального напряжения и внутренней мощи. Исполинская голова библейского пророка с вытянутым лицом, впалыми щеками и длинной густой бородой будто создана самой природой. Действительно, мастер здесь как бы «собирает мозаику» из отдельных замысловатых наростов и корней чрезвычайно твёрдого дерева альгарробо, равнодушного к руке и инструменту скульптора.

Тот факт, что скульптура составлена из отдельных частей, а не вырезана из цельного куска дерева, позволяет автору также не прибегая к тонировкам достичь колерного контраста. Так, борода Моисея заметно темнее остального. Это позволяет сконцентрировать свет на лице и особенно на лбу пророка — на той части, которая подверглась наибольшей

обработке и отшлифовке мастером для достижения сглаженности и отражаемости света. При любом освещении именно это область оказывается наиболее «озарённой». Пророк будто не принимает свет извне, но излучает его сам.

Благодаря дереву новое прочтение получает портрет. Сравним два портрета А. Н. Толстого, выполненных А. С. Голубкиной [2, 6] в дереве и в гипсе (оба — 1911). Гипсовый вариант выглядит скорее не как портрет, а как тающее отражение в воде — столь же текучее, дрожащее, едва уловимое и постоянно меняющееся. В деревянном варианте чувствуется большая уверенность позы и сосредоточенность лица. Лаконичная фактура одежды, намеченная эскизно, едва заметной разделкой, заставляет сконцентрироваться на лице. Этот портрет более индивидуальный, чем гипсовый, чётче передаёт черты модели.

Ещё одна работа Голубкиной, которая важна для понимания роли дерева — «Кариатиды» (1911). Это украшение для камина из симметрично расположенных мужской и женской фигуры. Люди уподоблены феноменам природы с их органическими внутренними силами. Соединяя классический мотив кариатиды и не свойственный ему материал — дерево, автор переходит от античного мотива к праисторическому, изображает пробуждение не только инертной породы, но расцветание человеческой души, зарождение разума.

Дереву находится место и в неоклассицизме — ответвлении модерна, одним из главных представителей которого является А. Т. Матвеев [2, 3, 7]. Он создал целую серию обнажённых девушек, среди них «Девушка с полотенцем» (1916) и «Надевающая чулок» (1922). Дерево прекрасно передаёт мягкость черт, теплоту кожу и лоск лица.

Скульптуры Матвеева предельно недословны при большой степени натуралистичности — это метафора чистой гармонии и в то же время прозаическая мечта.

Стремясь к ясности и уравновешенности образов, он использует небольшой, но тщательно выверенный арсенал средств выразительности — самобытность материала, лаконичная завершенность, ясность силуэта, чёткость построения.

Работа скульпторов эпохи модерна в дереве имела важное значение — впервые за долгое время дерево приобрело подлинно художественную жизнь. В 1910-х годах дерево вытесняет на выставках мрамор и бронзу, к 1920-м — достигает невероятной популярности. Созданная в начале 1930-х «Бригада скульпторов, работающих в дереве» культивировала дерево в качестве единственного подлинно скульптурного материала. В 1935 году в Москве обществом Всекохудожник была проведена выставка «Скульптура в дереве», полностью состоящая из деревянных произведений и демонстрирующая огромное разнообразие его возможностей.

Дерево стало не просто альтернативой традиционным материалам, а настоящим революционным элементом в скульптурном творчестве. Его уникальные свойства позволили художникам выйти за рамки классических канонов, заложенных в мраморе и бронзе, и открыть новые горизонты выразительности и оригинальности.

Обращение к этому материалу помогло Конёнкову и Эрзе выразить свою яркую индивидуальность, Голубкиной — достичь силы и твёрдости образов, Матвееву — показать тепло и конкретность идеального образа, а также проложило путь от уже увядающей классики к современной скульптуре.

Источники и литература

- 1) Сарабьянов Д. В. Модерн : история стиля. М., 2001.
- 2) Скульптура XVIII – второй половины XX века : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи : в 3 т. М., 2002. Т. 3.
- 3) Государственный Русский музей. Скульптура XVIII – начала XX века : каталог. Л., 1988.

- 4) Кравченко К. С. С. Т. Конёнков. М., 1967.
- 5) Баранова М. Н. Степан Дмитриевич Эрьзя (Нефёдов). Саранск, 1981.
- 6) Каменский А. А. А. Голубкина : личность. эпоха. скульптура. М., 1990.
- 7) Мурина Е. Б. А. Матвеев. М., 1979.