Борис Алмазов

ПОВЕСТИ КАМЕННЫХ ГОРОЖАН
Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга

«Будьте бдительны: запас памятников культуры крайне ограничен в мире, и он истощается со все прогрессирующей скоростью».

Д.С. Лихачев



ВСТУПЛЕНИЕ

Нет такого самого интересного урока, какой бы каждый учащийся,
с восторгом, не обменял на самую неудачную рыбалку.
Жизненное наблюдение

Любил, люблю и любить буду слоняться, пока не потеряю способности двигаться! О нет! Не бесцельно! Цель обязательно присутствует — для мини-путешествия должен быть повод! Но по дороге к цели великой или ничтожной (что-нибудь отнести, куда-нибудь сходить, кого-нибудь встретить, да просто отправиться из точки «А» в точку «Б») как прекрасно тащиться «нога за ногу» по улицам, совать нос в освещенные окна, заглядывать в темные подворотни, читать газеты и афиши на стенах и театральных тумбах, наблюдать или даже участвовать в уличных происшествиях, встревать в разговоры незнакомых прохожих и глазеть, глазеть, глазеть!.. «Ибо не насытится ухо слушанием, а око зрением», тем более у нас в Питере, где каждый поворот, каждый перекресток открывает новую панораму и являет город с неизвестной и невиданной прежде стороны…

Сколько раз я обещал себе и окружающим бросить слоняться. В детстве я даже выучил в порыве самокритики стихотворение В. Маяковского «Про Власа-лентяя и лоботряса» и стяжал его исполнением на школьном утреннике аплодисменты. «Рот открыл и стал разиня — вывеска на магазине!» А собственно для чего же вывеска, если на нее не глазеть? Разглядывание витрин во всех развитых странах — общепринятое и повседневное развлечение. Прививается оно и у нас. Есть даже специальная наука о выкладывании товаров на витрине — мерчендайзинг называется. Есть даже заболевание, им страдает, например, моя жена — «шопинг» — рыскание

по магазинам. К сожалению, на мои предложения просто послоняться по городу она традиционно отвечает отказом и продолжает шастать по магазинам. В чем же разница? Да разница-то есть! Глазея на дома и витрины, настоящий ротозей, к которым я с гордостью отношу и себя, непрерывно и напряженно размышляет — то есть странствует не столько в пространстве, сколько во времени и в мире идей. Путешествие же по магазинам — топтание в мире вещей, увенчивающееся, как правило, покупкой абсолютно бесполезных по большей части предметов. Мне это, по определению, неинтересно. Зримым апофеозом разницы двух взглядов на мир явилась сцена, когда жена моего приятеля покупала ему, примеряя на себя, пиджак, а он совершенно индифферентно пополнял собою ряд безмолвных манекенов, увлеченно уткнувшись в книгу.

— Эдька, как? А? По-моему, в плечах не жмет?.. — разглядывала она себя в его пиджаке.

— Угу… — отвечал он. — Прекрасно, прекрасно...

— А вот эта шляпа или берет? — прикидывала она на него головные уборы в «гаммочку» с пиджаком: — Примерь! — Жена надевала их на голову мужа, как на неодушевленный манекен, но он оставался нем как деревенская изгородь, на коей вывешивают сушиться кринки и банки. Присутствие шапок на голове и смена их на кепки, шляпы и береты не отражало на лице моего приятеля никаких эмоций. Он оставался там — в мире идей и образов, и не существовало силы, способной вернуть его сюда — в бренность бытия.

Однажды в ранней юности, поджидая не то приятеля, не то барышню у подъезда его (ее) дома, я вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Сейчас много рассказывают про энергетику и прочие занимательные вещи, утверждают даже, что силу взгляда можно измерить. Правда, я никогда не видел и нигде не смог найти описания результатов какого-нибудь достоверного научно обоснованного эксперимента, который мог бы позволить выявить эту силу, потому и оставим пока рассуждения на эту тему. Однако в то, что можно ощутить на себе чей-то взгляд — верю.

И в тот раз на меня явно кто-то пристально смотрел. Улица, как в детективе, была пуста. Окна в большинстве своем зашторены. Моросил питерский дождик, микроскопические капли туманом застилали улицу, светящимся тусклым шаром окутывали качающийся посреди улицы на проводах фонарь. Никого! Но я чувствовал, что меня рассматривают и рассматривают пристально. Припомнив кое-что из прочитанного, а также из услышанного на уроках военного дела (оно тогда было обязательной дисциплиной в старших классах), я стал как ищущий цель снайпер осматривать все пространство вокруг себя, последовательно переводя взгляд слева направо и все дальше и дальше… И вдруг я буквально встретился — глаза в глаза — с взглядом маскарона на замковом камне, венчающем соседнюю подворотню. Он смотрел на меня!!!

— Фу ты, господи!

Бородатое лицо белело над запертыми железными воротами. Я пошел прямо к нему по отблескам света на мокром булыжнике мостовой — маскарон продолжал смотреть на меня. Я специально уклонялся то влево, то вправо — взгляд преследовал меня неотрывно. И только когда я подошел совсем близко к воротам и глянул на него снизу вверх, ощущение направленного на меня каменного взгляда



Ул. Рылеева, 18/40

исчезло. Что было тому виной? Вечер? Мятущийся свет тусклого фонаря? Воображение подростка, развитое занятиями в художественной школе? Да! Конечно! Но не только. Пройдитесь в сумерках по залам любого музея, вглядитесь в портреты и убедитесь — не только вы смотрите в лица живших прежде людей, из глубины прошлого и они смотрят на вас!

Неслучайно древнеегипетские зодчие один глаз у своих статуй инкрустировали самоцветами, и он «смотрел» как живой, настоящий, а второй глаз рисовали краской. На всякий случай — не дай бог, оживет!

Недаром ваятели Древней Греции и Рима в глазах своих изваяний, а вслед затем и маскаронов, не делали зрачков — чтобы взгляд не возникал.

Фокус этих следящих за вами глаз или «зрячих» портретов давно открыт, да, собственно, и секрета никогда не было. Ну, так и что с того? Знаем мы, как это устроено, как это происходит или нет, а они — глядят!

Глядеть-то глядят, а вот видят ли? Наверно, пускаться в рассуждения на этот счет не стоит.

Предположительно, конечно, не видят. Мы ведь взрослые люди, образованные (по мере сил) и, как нас учили в школе в период социализма, вроде бы материалисты — враги всякой мистики!

«Это обязательно, исключительно, совершенно, буквально, точно!», говорил один мой знакомый милиционер.

А вдруг видят? Во, брат, как! Чего они насмотрелись, эти каменные лица, безмолвствующие на фасадах старинных и не очень старинных домов? Да и безмолвствуют ли? Они говорят, но только на своем бессловесном языке. По мне — так они кричат! Повествуют! И даже пророчествуют! Мне кажется, что на многих каменных лицах можно прочитать будущую судьбу владельцев (про которую мы знаем, поскольку мы-то теперь в их будущем, и даже много позже того живем), тех зданий, где по замыслу художника они совсем не случайно нашли прибежище. Теперь спустя столетия мы можем только поражаться — как совпало!

Все, что мы видим, слышим, трогаем, нюхаем или жуем, все, что нас окружает и отражается в нашем сознании, — получаемая различными способами информация. Более того, оказывается, без нее и жить-то не можем, в самом прямом, физическом, так сказать, смысле! Сосчитано, что без еды человек живет около месяца, без воды — неделю, без воздуха — минуту. А сколько без информации?

Польский фантаст Станислав Лем описывал (а может, придумал, все равно убедительно!) некий эксперимент. Человека погружали в ванну с водой, температурой равной его телу, и он не чувствовал ни воду, ни собственный вес. Надевали шлем, чтобы он ничего не видел, не слышал и т. п., то есть лишали всех видов информации, в том числе и неосознанно получаемой сенсорным путем (с помощью органов чувств). И хотя эксперимент не мог быть абсолютно чистым, кое-что оставалось, например, сильно уменьшившийся в воде, но все-таки вес, работа внутренних органов, а это тоже информация, и тем не менее последствия эксперимента были ужасны. Через несколько часов испытуемый впал в ступор — особое психическое состояние, психический шок. Потом врачи с большим трудом несколько месяцев выводили его из этого состояния.

А причем тут маскароны?

Основа информации — *сообщение*. Это может быть слово, а может быть зрительный и любой другой образ. Существует похожий термин — *послание*. Например, памятник. Он не разговаривает, а информацию мы получаем. Причем получаем в том объеме, в каком нам позволяет ее получать наш культурный и образовательный уровень. У Шекспира по этому поводу сказано очень точно: «Вещи сами по себе не бывают ни хорошими, ни дурными, а только в нашем восприятии».

— Ой, какой смешной пенечек! — сказала моя дочечка, когда мы гуляли с ней по лесу.

— Чем же он смешной?

— На грибок и на дедушку старенького похож.

Вот так она на уровне своего возраста расшифровала (декодировала) информацию, то есть поняла, истолковала послание от пня!

Взявшие Константинополь турки разбили все скульптуры (мы вынуждены восторгаться обломками) не потому, что турки «ужас, как дикие». Просто информацию или послание, заложенное в античных образах, воплощенных в скульптуре, они не воспринимали или истолковывали ее искаженно. Ислам запрещает изображать человека. Культура мусульманского востока — культура орнамента сказочной красоты, но малопонятного европейцу, во всяком случае, европейцу времен падения Византии.

Перед Александро-Невской лаврой установлен памятник Святому Александру Невскому. Оставляя в стороне его художественные особенности[1], скажем о том, что по канонам Православия[1] святым не ставят круглую скульптуру[2] — это католическая традиция.

Но я о другом. Материализованное послание — в данном случае памятник — может нести информацию, которую художник и не планировал и даже не предполагал, что его творение может быть истолковано иначе, чем задумывал автор.



Памятник Александру Невскому

Каждое произведение искусства, в том числе и декоративная скульптура и ее часть — маскароны, — это послания, задуманные, созданные, «закодированные» и направленные автором зрителю, получателю послания. Однако понять отправленное ему через века послание адресат сможет, только если сумеет это послание прочитать, истолковать. На пути этому стоят «барьеры непонимания». Они могут быть самыми разными. Например, поэт читает великолепные стихи на полнозвучном языке, а вы этого языка не знаете — послание не декодировано и для вас оно только красивый шум. Когда после революции мужиков из курных изб с клопами и тараканами переселяли в роскошные барские усадьбы, крестьяне переселялись с большой неохотою и тут же забеливали драгоценные фрески и сбивали со стен лепнину с обнаженными античными богами.

---

[1] Например, коня-близнеца растреллиевскому у Инженерного замка, лицо Александра Невского, скрытое шлемом, «поскольку подлинное неизвестно» и то, что скульптурой принято считать композицию в пространстве, которая обозрима хотя бы с трех точек зрения, а этот — плоский, как велосипед, как иллюстрация, и сама постановка памятника выполнена так, что с Невского проспекта он не виден, и т. п.

[1] Подобное считается нарушением второй заповеди Христовой «Не стовори себе кумира, и всякого подобия, елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землею, да не поклонишься им, ни послужиши им». Определение «круглая скульптура» будет пояснено далее.

[2] «Скульптура (*лат.* sculptura, от sculpo — вырезаю, высекаю), ваяние, пластика, вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемную, трехмерную форму и выполняются из твердых или пластических материалов. Скульптура изображает главным образом человека, реже животных, ее главные жанры — портрет, исторические, бытовые, символические, аллегорические изображения, анималистический жанр. Художественно-выразительные средства скульптуры — построение объемной формы, пластическая моделировка (лепка), разработка силуэта, фактуры, в некоторых случаях также цвета. Различаются круглая скульптура (статуя, группа, статуэтка, бюст), осматриваемая с разных сторон, и рельеф (изображение располагается на плоскости фона). Монументальная скульптура (памятники, монументы) связана с архитектурной средой, отличается значительностью идей, высокой степенью обобщения, крупными размерами; монументально-декоративная скульптура включает все виды убранства архитектурных сооружений и комплексов (атланты, кариатиды, фризы, фронтонная, фонтанная, садово-парковая скульптура); станковая скульптура, не зависящая от среды, имеет размеры, близкие к натуре или меньшие, и конкретное углубленное содержание. Материалы скульптуры — металл, камень, глина, дерево, гипс и др.; методы их обработки — лепка, высекание, литье, ковка, чеканка и др.». Большой Энциклопедический словарь. Электронная версия.

— У нас тута дети! А тамо така срамота!

Это еще один весьма существенный барьер непонимания — отсутствие у получателя культурного уровня, соответствующего посланию. Барьеры непонимания усиливаются еще и «толщей времен», отделяющих нас от создания художественного произведения.

За полвека, слоняясь по улицам, переглядываясь с маскаронами, я, кажется, кое-что стал понимать в их неслышной речи. Я ведь все эти годы учился их языку, да и сейчас учусь.

Они улыбаются мне, я слышу их жалобы, они подмигивают мне, провожают взглядами, они рассказывают мне о том, что видели, что происходило на их глазах. Да мудрено в нашем городе, где так много изваяний и каменных лиц, где целый каменный народ разбежался по фасадам дворцов, доходных домов, арок над подворотнями, не попытаться выслушать их рассказы. Зачем? Сегодня нужен переводчик с их, еще столетие назад понятного коренным петербуржцам языка. Вот я и стараюсь по мере сил переводить повести каменных горожан…

Но перед тем как попытаться понять, о чем рассказывают маскароны (шире — декоративная скульптура, не существующая самостоятельно вне архитектурного замысла, а проще — здания), нужно ответить на два вопроса: откуда они, маскароны, взялись и зачем их поместили туда, где они теперь находятся?



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ





МАСКИ И МАСКАРОНЫ

МАСКИ

«Маска (*франц. masque*). 1. Накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа. Маски ритуальные надевались исполнителями религиозных обрядов в первобытных культах. Маски театральные употреблялись в античном театре, скоморохами, в итальянской комедии дель арте, традиционном театре Японии, Южной и Юго-Восточной Азии и др. 2. Слепок из гипса и др. материалов, снятый с лица умершего. У многих народов древности на лицо погребенного накладывали погребальные маски из золота и др. 3. В медицине — маска для наркоза, физиотерапевтических процедур, марлевая, асептическая. 4. В косметике — слой крема, лекарственного состава, наложенный на лицо или шею для лечения, ухода за кожей. 5. Предмет защитного снаряжения спортсмена (в фехтовании, хоккее и др.), предохраняет лицо от травмы»[1].

Разговор о масках нужно начинать с очень дальнего далека! С первобытных времен. И начинать с вопроса: как человек научился рисовать. Точнее: как он научился видеть нарисованное плоское изображение. Вопрос не праздный и очень не простой. А то, что каждый из нас этому учится и такое умение в нас не от природы, я знаю по собственному опыту.

Совсем маленьким я увидел странную картинку. Дед с бабкой сидели на заборе и пили чай из самовара, а к забору приляпана кошка! Она, не смущаясь странностью

[1] Большой Энциклопедический словарь. Электронная версия.



Ул. Рылеева. 18/40

своего положения, терла лапой мордочку — «намывала гостей». Прошло, наверное, года два, когда мне снова попалась в руки эта картинка, и я увидел, что «забор» — это дощатый пол в избе. Прежде, два года тому назад, я по молодости лет не видел перспективу — воспринимал картинку плоско, как, например, орнамент. Теперь «глаз воспитался», возникло понимание — «видение» перспективы, и все стало на место.

На «неумелости» нашего зрительного восприятия строятся многие оптические фокусы, например загадочные картинки художника Эшера. Или, скажем, на станции метро «Площадь Александра Невского» стены украшены «чешуей», изображающей кольчугу, так вот, я до сих пор не могу понять: какие чешуйки выпуклые, а какие, по словам моей дочери, «впуклые» — вогнутые.

Более ста лет назад другая маленькая испанская девочка, сидя на плечах у отца, увидела на стенах и потолке пещеры удивительные рисунки, известные нынче всему миру как шедевры первобытного искусства. Однако пристально изучавших эти фрески ученых смущали три вопроса: почему в многофигурной фреске отсутствует композиция, гениальные изображения быков, лошадей расположены хаотично[1] и даже громоздятся друг на друга? Почему нет на фресках человека? И, наконец, почему эта картинная галерея в такой труднодоступной пещере, а не на виду у всех?

Отгадка найдена совсем недавно. Помогли странные орнаменты — цепочки, сопровождавшие рисунки, сопутствующие, кстати, почти всем первобытным рисункам и существующие до сегодняшнего дня в традиционной культуре бушменов. Психиатры, изучившие эти странные цепочки, пришли к единодушному

[1] Когда уже была написана эта книга, я узнал из телепередачи, что вовсе и не хаотично. По утверждению французской исследовательницы, рисунки в пещерах — древний календарь. Они так расположены, что в определенные дни солнечный луч, проникающий в пещеру, освещал то одну, то другую фигуру, точнейшим образом указывая время начала охоты или рыбалки, время гона или выведения потомства у тех или иных животных, а возможно, и расположение планет, их движение и прочее. И все же, безусловно, это древняя магия. Ведь в те давние времена наука еще не отделилась от магии.



Садовая ул., 34

мнению: их «видит» человек, входя в состояние транса. Стало быть, животные на рисунках — это то, что «видел» жрец или шаман, впадая в священное, ритуальное, «потустороннее» сознание. Он создавал свои фрески с колдовскими или, возможно, с «познавательными» целями, что было в ту пору, вероятно, одно и то же, а древнейшая живопись не художественная самоцель.

Подтверждением тому служат изображения кистей рук, встречаемые рядом с первобытной живописью. Собственно, не они, а способ их изображения. Казалось бы, чего проще: макни руки в краску и печатай их на стене. Как это, например, делают ребятишки, когда родители вдруг отлучатся, а им придет в головенки идея украсить свежеотремонтированные, но скучные, по их мнению, стены самым простым рисунком — отпечатками ладошек, намазанных гуталином или кетчупом. Шаман делал все с точностью до наоборот. Клал ладони на стену и прыскал на них краской. Таким образом краска становилась видимой плоскостью, объединяясь со стеной, а руки как бы уходили туда — за стену, за осязаемую реальность, в потусторонний мир.

Первобытный художник никогда не рисовал с натуры. Наоборот, он извлекал образы из своего сознания и делал их живописной реальностью. Не отсюда туда — в небытие, в вечность, а оттуда сюда обращен канал связи, для того чтобы оттуда повлиять на «тутошнюю» земную жизнь и бытие. А далее один шаг, чтобы отделить живопись и скульптуру от стены и сделать их самостоятельно живущими, рукотворными реальностями. Правда, на этот шаг человечеству понадобилось не одно тысячелетие. Когда же такое случилось, мир наполнился «виртуальной реальностью» — созданным человеком изображением действительности.

Мы иногда тоже невольно проходим этот путь. Рисунки на обоях, причудливые пятна на стенах домов, трещины на потолке в старинных зданиях, да что там — облака, тучи, камни оживают. Нам видятся фигуры, лица... Ничего этого в действительности нет, изображения являются перед нашим мысленным взором, то есть только в восприятии. Однажды старенький художник, стоя перед холстом с кистью в руке, сказал мне:



В. О., 9-я линия, 54

— Какой там Шекспир! «Что он Гекубе, что ему Гекуба?»… Любая картина любого гения всего-навсего холст и краски — с формальной, народно-хозяйственной, материалистической точки зрения и больше ничего! А мы рыдаем!

«Искушение» и «искусство» от одного корня. Как понимать? Бог создал реальность, а художник ее изображение, однако появляется у художника искушение вообразить себя Творцом. Не зря первые натюрморты назывались обманки! Если вдуматься, все изобразительное искусство — обманка! «Магия искусства»… Вот то-то и оно! Не сама жизнь, а ее изображение, отраженное в нашем сознании!

А причем тут маски? Очень даже причем! Маска — часть магии, древнейшего первобытного ритуала. Ритуальный магический смысл маски до сегодняшнего дня используется шаманами и… врачами. Шаманы и хранители заветов народной медицины прибегают к такому способу лечения в первую очередь душевнобольных, освобождая их, например, от страхов, от всевозможных так называемых фобий. Шаманы с лица больного снимают как бы посмертную маску. Ее разрисовывают в устрашающие сочетания цветов, а затем либо выбрасывают, либо вешают при входе так, чтобы она отпугивала стремящиеся в дом черные силы, страхи, всякую нечисть и, в первую очередь, тот страх, что преследовал пациента. Некоторые люди убеждены, что принести африканскую маску и повесить ее в доме все равно, что притащить заряженную гранату — рано или поздно граната взорвется; что дети в доме, где на стенах есть устрашающие маски африканских и прочих богов, будут болеть. Существует методика в медицине, когда врач не снимает маску с больного, а долго лепит или рисует его портрет, проводя при этом длительные сеансы психотерапии.

Я не имею мнения по поводу магии масок и целебности подобных практик и вообще магии, но если она существует тысячелетия, значит, кому-то помогала? Мне в данном случае важна не медицинская сторона влияния масок, а убеждение в том, что маска — дело серьезное.

«Изображают маски, обыкновенно, либо человеческое лицо, либо голову какого-либо действительного животного (зверя, птицы, гада) или фантастического существа; в двух первых случаях замечается стремление либо к возможно большему воспроизведению сходства, либо к созданию чего-то страшного или комического. У большинства народов, особенно менее культурных, маски имеют значение не забавы или развлечения, а более серьезное; они часто связаны с различными религиозными представлениями…

…Точное понимание смысла маски тесно связано с уяснением религиозных представлений и вообще мировоззрения и образа мышления народов на



Ждановская наб., 9

различных ступенях культурного развития; прогресс в изучении масок является, поэтому, тесно связанным с успехами этнологии и истории первобытной культуры вообще.

Основной смысл маски в том, что она *скрывает* лицо, *защищает* его, отвлекает от него внимание и вместе с тем представляет другое лицо, способное внушать страх, напоминать об иных существах и т. п. На понятии о „маске“ лежит нередко представление о чем-то сверхъестественном, разрушающем, съедающем: masca (*итал.* — maschera) сводится к mâcher, masticare. В непосредственно защищающем смысле маска употребляется на войне, чаще в соединении с шлемом (так называемое „забрало“), но иногда и отдельно, для защиты лица. При этом, обыкновенно, маске придается страшный вид, чтобы она в то же время и пугала неприятеля»[1].

Пример такой пугающей маски — эгида. Понятие «эгида», в широком смысле — защита, прикрытие. «Под эгидой правоохранительных органов», например, «под эгидой знаний» и т. п. И это не случайно. В первоначальном смысле — эгида (*лат.* aegis) — шкура козы Амалтеи, чьим молоком был вскормлен младенец Зевс. Гефест обтянул ею щит, сделанный для Зевса. Потрясая щитом, громовержец наводил ужас на врагов, низвергал громы и молнии на их головы.

Однако отметим, что задача эгиды не только защита, но и устрашение врага. Для этого на щит или на доспех прикреплена голова горгоны Медузы — *горгонион*. Строго говоря, на большинстве масок с головой горгоны Медузы изображена не она сама, а вот этот самый горгонион.

Иногда пишут Горгона-Медуза, но, пожалуй, писать следует слово «горгона» с маленькой буквы, потому что это не имя собственное, как Медуза, и даже не фамилия, а скорее вид, «биологический класс» этого кошмарного змееволосого существа. Всего горгон три и они сестры: Сфено, Эвриала и Медуза. Старшие — бессмертные, младшая (Медуза) — смертная. Мифологический герой Персей победил только одну — Медузу.

По мифологии, горгона Медуза, как и ее сестры, изображаемая обычно с ядовитыми, жалящими змеями вместо волос, обладала страшным оружием: ее мертвящий, смертоносный взгляд обращал все живое в камень. Персей обезгла-

[1] *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь в 86 т. СПб., 1890–1907.



Ул. Белинского, 5

вил спящую горгону Медузу, глядя в отполированный медный щит на ее отражение. В знаменитой серебряной скульптуре Бенвенуто Челлини Персей поднимает только что отрубленную голову чудовища, но стоит, опустив глаза, страшась сам попасть под смертоносный взгляд Медузы, поскольку и отрубленная голова горгоны сохранила свои колдовские свойства и осталась смертоносным оружием.

Персей преподнес волшебный боевой трофей своей покровительнице богине мудрости Афине, она прикрепила голову Медузы на груди к доспеху так, чтобы отпугивать и убивать врагов.

Эгида стала символом Афины, а также Зевса и Аполлона. Другие боги вроде бы таким «оружием массового поражения» или «отражения» не пользовались.

Горгонионы в нашем городе можно встретить повсюду. Например, на решетке Летнего сада работы Шарлеманя, той, что со стороны Инженерного замка, помещены горгонионы и *фаски* — пучки палок, которыми наказывали преступников в Древнем Риме, с воткнутыми в них двойными топориками — *лабрисами*. Это для отпугивания злодеев. Правда, что-то плохо помогает! Крушат негодяи и вандалы статуи! И от этих варваров произведениям искусства не оборониться. Против них надобно употреблять власть и силу!



Летний сад. Решетка Шарлеманя

Отпугивающее изображение головы горгоны Медузы без щита называется *горгулий*. Кстати, во времена архаики греки представляли себе Горгону совсем не так, как она выглядит в позднейшей традиции.

И еще: существует термин *гаргулья* (также гаргулия, горгулья, горгулия) от старофранцузского — глотка, и своим звучанием имитирует булькающий звук, возникающий при полоскании горла. Первые гаргульи еще в XII–XV веках устанавливались около водостоков в качестве направляющих для воды. По среденевековым поверьям — охранные статуи этих мифических крылатых существ устанавливались для украшения многих замков, храмов, соборов и прочих строений готического стиля, вспомните собор Парижской Богоматери…

Вероятно, древнегреческий миф сохраняет информацию о более ранних, первобытных временах, в частности, об *апотропеях*[1] *— талисманах (оберегах).*

[1] Апотропей (*др.-греч.*) — отвращающий беду.



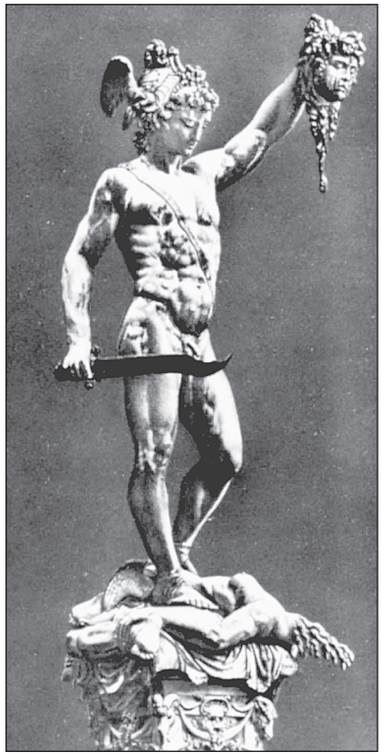
Фронтон храма Артемиды на о. Корфу

В древности считалось, что они защищают людей, животных, жилища и посевы от влияния враждебных сил, отгоняют злых духов. Увы, это заблуждение никогда не умирало и, модернизировавшись, пышным цветом расцвело в наше время. Апотропеи — обереги представляли собой изображения устрашающих божеств, зверей и предметов: египетского бога преисподней Бэса, (превратившегося в славянских языках в беса), горгоны, льва, грифона, сложенных пальцев и т. д. Их носили на груди в качестве амулетов, делали архитектурные рельефы, маски, скульптурные или живописные изображения, рисовали на сосудах из металла и на оружии.

Маски, в частности горгульи, располагались над дверьми и окнами, т. е. там, где в дом могли проникнуть внешние, злые силы. Разумеется, в те времена, когда здания нашего города украшались маскаронами, этот древний смысл формально уже не играл своей магической роли, но традиция осталась. Более того, она сильно развилась и видоизменилась.

Народов, которые не вывешивали бы различные апотропеи над дверьми, окнами домов, входами в юрту, над отверстиями для дыма в крыше и даже над печными трубами, не существует. Обереги разные, но их задача одна и та же — не пустить злые враждебные силы в дом. Вспомните коньков на крышах, петухов над трубами каминов, оленьи и конские черепа, рога у входа в чум или юрту и даже ветку омелы над воротами у потомков древних кельтов!

Антропоморфные маски — человеческие лица, наследие древней европейской цивилизации, но кроме них дома оберегают бесчисленные львы, грифоны, химеры, а еще чаще всевозможные орнаменты — тоже изначально обереги. Они — прямые родственники кружев и вышивок на одежде. Кстати, первоначальная древняя магическая задача кружев и вышивок не подпустить болезнь, сглаз, порчу к телу человека. Потому вышивками, кружевами, ожерельями украшались — защищались рукава, воротники, пояс и даже штанины. Все превратившиеся в ритмический орнамент рисунки много столетий, а может быть,



Б. Челлини. Персей с головой Горгоны. Флоренция, XVI в.

и тысячелетий назад были открытой книгой для наших предков и несли им различную информацию, которую ныне мы черпаем из печатного текста или из произведений изобразительного искусства. А кружева и всевозможные орнаменты «замолчали» и служат теперь только красоте.

Древняя же магическая маска-оберег со временем превратилась в архитектуре в часть декоративного убранства — *маскарон.*

МАСКАРОНЫ

«Маскарон — в архитектуре: выпуклый лепной орнамент в виде маски или человеческого лица, с серьезным или карикатурным выражением, иногда окруженного листвой, и нередко выступающий на средине фигурной картуши. Обыкновенно его помещают как украшение на замковых камнях арок, в средине верхней части облицовки окон и дверей, под антаблементами и балконами, при отверстиях фонтанных труб и т. д. Маскароны были особенно в моде в XVII и XVIII веках, и архитекторы той эпохи обильно декорировали ими фасады дворцов, богатых домов, загородных вилл и др. зданий, порой к ущербу для их серьезности и изящества»[1].

По поводу последнего утверждения насчет «ущерба изящноству», высказанного столетие назад, поспорим, в остальном же все совершенно справедливо.

А вот утверждение, с которым я категорически не согласен: «Во времена Петра I из Западной Европы пришли маскароны и скульптура, ранее в России неизвестные»[2].

Мне кажется, это дань недавнему прошлому — все достижения России начинать с царя-реформатора[3]. Как же это «с Петра I»? А на церкви Покрова на Нерли что? На Дмитриевском соборе во Владимире, сплошь покрытом резным камнем, в том числе с изображениями человеческих лиц, фантастических животных и растений? Разве это не барельефы и не маскароны в самом прямом смысле? Вот царь Давид, играющий на гуслях и поющий псалмы, мало того, рядом с ним львы с хвостами, превратившимися в растения, а на плоскости стены, как и положено над входом, только что не на замковом камне — три человеческих лица, вероятно, ангелы Святой Троицы. Что же это, если не маскароны? Вот рельефы, опять-таки над дверью, над боковым входом в тот же храм! Разве это не маскароны? А ведь это 1165 год! До первого российского императора Петра Алексеевича Романова (1672–1725) времени примерно столько же, как от наших дней до Ивана III (1440–1505), первого великого государя Всея Руси, деда Ивана Грозного — по пятьсот лет.

Архитектура, пожалуй, с первого дня своего существования не расставалась с маскаронами, как с неотъемлемой частью декоративного убранства зданий.

[1] *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь в 86 т. СПб., 1890–1907.

[2] *Комовский А.А.* Наряд Московских фасадов М., 1987.

[3] Например, девять из десяти опрошенных не назовут имени царя Федора, царствовавшего с 1676 по 1682 г., при котором и началась значительная часть реформ, приписываемых Петру I. Громадная фигура младшего брата заслонила деяния царя Федора Алексеевича, которого постоянно путают с царем Федором Иоанновичем (сыном Ивана Грозного), царствовавшим на столетие раньше с 1584 по 1598 г.

Но бывали буквально взрывы интереса к декоративной скульптуре и каменным лицам на стенах, и в первую очередь на стенах храмов. К примеру, Киевская и в особенности Владимиро-Суздальская Русь в первые века после принятия христианства находились в русле европейской, точнее, византийской архитектуры, где в это время господствовал романский стиль. Дошедшие до нас архитектурные шедевры XII века — Софийский собор, Георгиевский собор в Новгороде — произведения романского архитектурного стиля.



Давид Псалмопевец. Владимир. Дмитриевский собор. XII в.

«…Если романская скульптура на Западе стихийно развивалась в сторону обособления фигуры от стены, что нашло наиболее яркое выражение в ранней готике (вторая половина XII — первая треть XIII в.), то на Руси художественная эволюция протекала в обратном направлении. Тяжелый высокий рельеф, таивший в себе возможность перерождения в круглую скульптуру, был переведен русскими мастерами на язык деревянной резьбы, а затем подчинен тому орнаментально-плоскостному началу, которое всегда так ценилось древнерусским художником с его любовью к узорочью. Тем самым круглая скульптура лишилась необходимых для ее успешного развития предпосылок. Это своеобразное явление можно особенно хорошо изучить на примере рельефов Георгиевского собора. Когда сопоставляешь его колончатый пояс с аркатурным[1] фризом в Нотр Дам де Гранд в Пуатье и церкви в Рюффеке (Шарант), делается очевидным совсем иной подход русского художника к пластике»[2].



Барельеф. Владимир. Дмитриевский собор. XII в.

Интересно, как в средневековье русские мастера резали камень. «У нас есть теперь возможность восстановить практиковавшийся в Юрьеве-Польском метод работы. Сначала были выполнены на земле и поставлены на места все изображения более высокого рельефа (при этом фоны оставались гладкими). Затем, уже по поверхности выложенного камня, производили орнаментирование низа стен, полуколонн, пилястр и т. п., а также орнаментирование

[1] Аркатура — ряд декоративных ложных арок на фасаде здания или на стенах внутренних помещений.

[2] *Лазарев В.Н.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 440.



Аркатурный пояс. Церковь Покрова на Нерли. XII в.

фона верхних фигурных композиций. Узор рисовали, потом процарапывали. Лишь после этого выбирали его фон, резали вглубь детали орнамента и, наконец, скругляли его контуры. Подобный способ работы еще в большей мере сближал рельефы с изделиями из драгоценных металлов, которые, без сомнения, были использованы в Юрьеве-Польском как образцы.

Наряду с работами ювелиров, подвизавшиеся в Георгиевском соборе мастера использовали также мотивы из восточных шелковых тканей, византийских миниатюр и поделок из слоновой кости. Так, например, украшения пилястр южного притвора, где в переплетающихся дугах изображены различные животные, явно навеяны византийскими тканями (шелковые ткани в Браунвейлере, Утрехте и Сигбурге). Влиянием тканей следует объяснить и восточный характер некоторых животных (птиц, грифонов, слонов). Христианские сюжеты чаще всего почерпнуты из миниатюр, иконографические схемы которых подвергнуты последовательному изменению. Бросается в глаза сильнейшее обрусение лиц, приобретших ярко выраженный национальный отпечаток (особенно явственно это проступает в изображении Христа). Оригинальная творческая переработка чужеземных образцов всюду дает о себе знать с необычайной силой. И здесь ясно чувствуется живая струя народного творчества, под воздействием которой церковные образы утрачивают традиционный аскетизм и суровость и наполняются новым жизненным содержанием»[1].

Поэтому утверждать, что впервые маскароны появились в нашей державе во времена Петра, можно с серьезными оговорками. Не впервые! Европейские художественные искания были в России известны, более того, и круглая скульптура у нас присутствовала, и в изрядном количестве, но она не занимала того места,

[1] Там же.

какое отводилось ей в готической, ренессансной и барочной пластике Западной Европы. На Руси господствовал резной рельеф. Под резцами русских мастеров он достиг высочайшего совершенства. Русское художественное сознание к рубежу XVII–XVIII столетий было развито и вполне готово к восприятию европейского искусства. Русского мастера, художника, да и зрителя, иногда горячо протестующего против вторжения европейского искусства в русскую традицию, раздражало в первую очередь содержание, а уж потом форма. Однако декоративная европейская скульптура и орнаментика никакого отторжения в русском обществе не вызывали. Более того, традиции русского каменного узорочья не противоречили традициям западной декоративной скульптуры, потому вскоре после появления в России в XVIII веке образцов нового европейского искусства русские работы, наполненные новым содержанием, стали превосходить европейские образцы.

В этой области, как и в древнерусской литературе, сразу начавшейся с шедевров, тоже нет робких начальных шагов. Западноевропейское искусство сразу завоевывает, по крайней мере, северную столицу. И вскоре русские скульпторы и камнерезы создают «Бахусов и Венусов» не хуже, а то и лучше своих европейских учителей.

Не в дни Петра I, а со времен царствования его отца государя Алексея Михайловича Тишайшего возникает пристальный интерес молодого Русского Царства к западноевропейской культуре. Царь Петр Алексеевич же, в свою очередь, сделал ее обязательной для созданной им Империи. Вместе с европейской архитектурой в России явились европейские маскароны и барельефы, получившие широчайшее распространение. Они, претерпевая метаморфозы смены архитектурных стилей, дожили и до наших дней, и, как выясняется, возрождаются вновь!

Первые новые европейские маскароны в виде головок ангелов над окнами появились в Москве в 1696 году на церкви Покрова Пресвятой Богородицы, «на Лыщиковой горе» в Таганской слободе. «Скульптурный декор в стиле барокко украшал храмы, построенные архитектором И.П. Зарудным: церковь Архангела Гавриила, больше известную как „Меншикова башня“ (1704–1707), и церковь Иоанна Воина на Большой Якиманке (1707–1713)»[1]. Родные братья московских ангелочков — ангелы Петропавловского собора в Петропавловской крепости. Их там полным-полно и каменных, а еще больше резных деревянных внутри собора. Оттуда из Петропавловского собора они перепорхнули на другие петербургские церкви, а затем пополнились огромным числом маскаронов. (Одних женских лиц — семь с половиной тысяч!)

Маскароны высекались из камня либо отливались из гипса и крепились к стенам на металлических штырях или крюках. «Чаще всего маскарон располагался в замковых камнях оконных и дверных проемов, ворот, во фризовых панелях или сандриках»[2].

Но рассказ об этом начнем не с маскаронов, а с декоративной скульптуры, то есть такой, что не существует самостоятельно, но дополняет и украшает здания, даже порой отделившись от стены. Но перед тем как приступить к этому разговору, необходимо уточнить некоторые понятия, без которых нам многое будет неясно. Маскароны, в частности, и скульптура вообще, в том числе и декоративная, полны символики, аллегоричны. Для зачина и уточним, что же это такое.

[1] *Колмовский А.А.* Наряд московских фасадов. М., 1987.

[2] Там же.