Церетели Зураб 16.10.99.

ЦЕРЕТЕЛИ

297

К 300-летию Андреевского флага

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ КАК ТВОРЕЦ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА

Скульптор готовит перформанс с Андреевским флагом Петра

Слава ЛЁН

ТРЕХГОДОВАЛЫЙ возраст безрезультатных поисков (по высочайшему распоряжению самого президента) *национальной идеи* свидетельствует о том, что идея построения национальной идеологии «сверху» безграмотна по сути. Я не буду здесь обсуждать проблему того, что властям предержащим нужна не *национальная идея,* а корыстная *идеология,* обеспечивающая удержание власти. (Поскольку нынешние властители – сплошь самозванцы, из «коммунистического прошлого».) Но потенциально – «по форме», до сих пор не наполненной содержанием, – нынешняя власть много лучше, чем коммунистическая, и даже лучше, чем царская, и ее следует поддерживать. Этой поддержке может много способствовать национальное самоопределение и государственная идеология, «выращиваемая» – как искусственно-естественный продукт – «снизу», в народе.

Государственная идеология как система (долгосрочных) национальных *интересов* и (высокого) национального *мифа* всегда и безусловно существует в глубинах сознания народа *неявно,* и задача национальных лидеров (собственно, в этом и состоит существо лидирования – интеллектуально-духовного руководства) заключается прежде всего в выявлении, осмыслении и понимании этих, уже существующих в народе идей. А итогом этой работы является построение национального мифа, включающего национальные *идеалы,* национальных *героев* и национальные *святыни.* К национальным русским святыням, безусловно, принадлежит Андреевский флаг, 300-летие которого мы празднуем ныне, а к национальным героям – создатель российского флота Петр Первый.

Федор Гиренок в книге «Патология русского ума» (М., 1998) пишет: «России, вернее, тем, кто погрузился в нее русским, а вынырнул советским, повезло по крайней мере в одном отношении. Самим фактом этого погружения, то есть под фактом бытия в нем, понимается то, что при прочих равных условиях понять невозможно. А если что-то и понималось, то немногими, ибо не всякое тело выдерживает тяжесть работы ума. А мы живем и знаем, что, например, *история* есть *миф;* что *миф,* в свою очередь, *не вымысел,* не то, что родилось в мысли, а *реальность...*» (курсив наш. – **С.Л.**)

ИДЕАЛЫ, СВЯТЫНИ И ГЕРОИ

Наиболее явно эти злободневные идеи, вечные идеалы, непререкаемые святыни предстают перед глазами народа в виде национальных героев: православных святых, художников и ученых, полководцев и государственных деятелей типа Петра Великого.

Если идею возвращения домой несколько шире и, главное, конкретнее развернуть в смысловом поле, то она может быть пересказана так: сохранение исторической устойчивости национальной идентификации. Или по-русски – себе-подобия – свое-образия – само-бытности – само-стояния – само-державия нации. «Родина» и «домой» здесь понимаются в сущностном *бытийно-историческом* смысле.

Подчеркну, что это не только бытийно-историческая постановка проблемы, но и радикально антикоммунистическая и антифашистская идея. Кинорежиссер Савва Кулиш предложил содержательно и проспективно развернуть ее во всероссийский лозунг: «*Единый народ – священная земля – великая культура*».

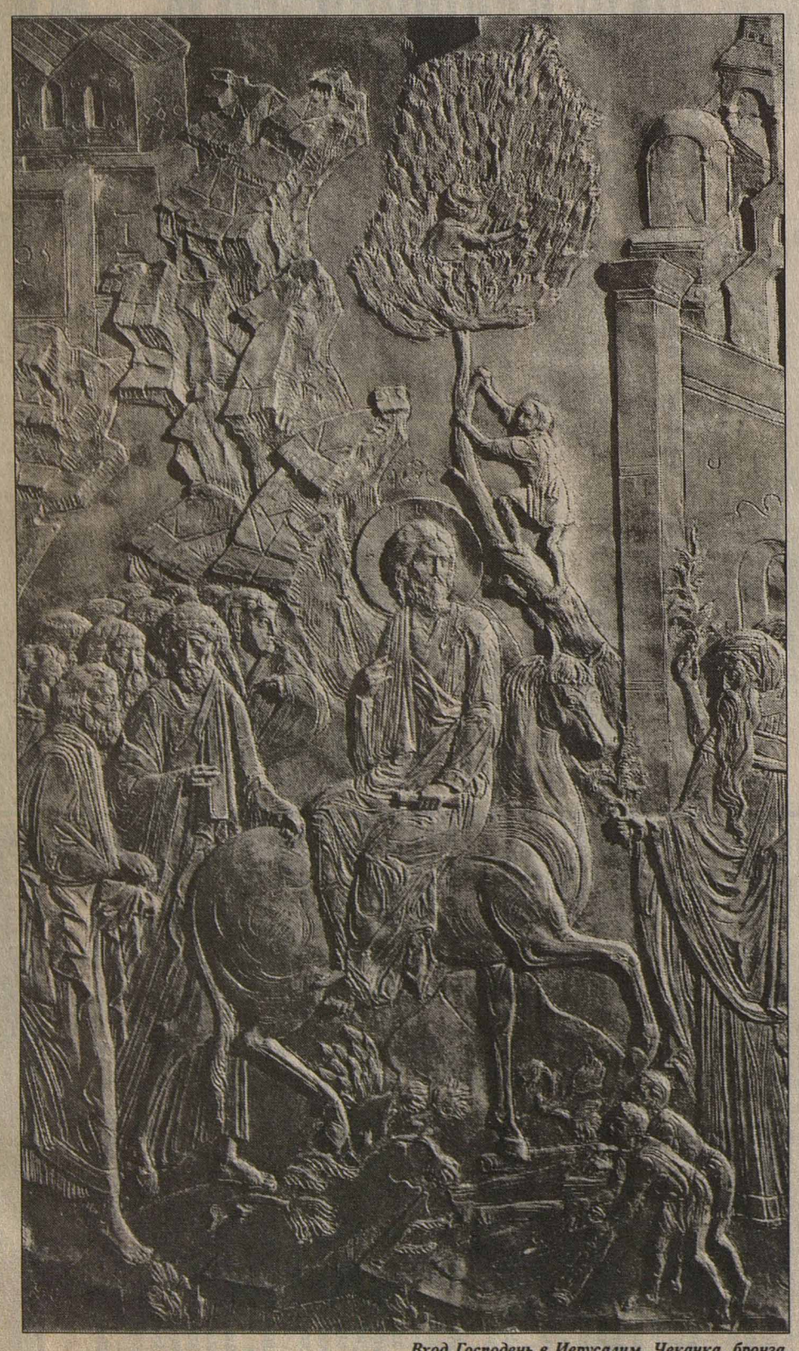
Кроме того, существует и злободневная необходимость проведения *политики национального оптимизма,* и потребность предъявления народу идеи возвращения домой в форме национального мифа, куда бы в неразрывном единстве вошли национальные идеалы, герои и святыни.

Монументальная композиция Зураба Церетели в ознаменование 300-летия Российского флота в Москве, в смысловом центре которой помещен знак-символ национального героя – Петра Великого, рассматривается заказчиками и автором композиции как одно из оснований национального мифа. В основание его входят и возрождаемый храм Христа Спасителя, и завершенный к 50-летию Победы в Великой Отечественной войне Мемориал Поклонной горы, и рекреационно-торговый центр, трехэтажный подземный архитектурный комплекс с «Музеем археологии Москвы» на Манежной площади, где Георгий Победоносец гордо взмывает над северным полушарием глобуса. Художественным руководителем и автором всех этих сооружений 1992–1998 годов является крупнейший монументалист России, Европы и мира Зураб Церетели.

История создания памятника Петру Великому исполнена великой борьбы и драматизма. Работа над памятником, зародившись в социокультурном пространстве *новой идеологии,* была интенсивно и глубоко проделана художником в пространстве культуры – и была встречена поначалу в штыки (точнее, бомбой 6 июля 1997-го, это отдельная история) опять же в социокультурном пространстве. Теперь она подлежит спокойному осмыслению в пространстве другого искусствоведения (новой эстетики). Эстетики, работающей в деятельностно-аксиологическом подходе и в нелинейной истории развития **нового искусства:** *знакового, аммиметического, алогистического* – в хайдеггеровских критериях *истины-алетейи.*

Получив от правительства Москвы заказ, Церетели без раскачки приступил к работе – сроки были предельно сжатыми: 1995–1996 годы. Торжественное открытие памятника состоялось 5 сентября 1997 года, в дни празднования 850-летия Москвы.

Успех работы был предопределен и правильным выбором исполнителя: из трех российских скульпторов с мировыми именами – Шемякина, Неизвестного и Церетели — только последний в силу своей технологической готовности мог качественно исполнить столь срочный и трудоемкий заказ. И организовать процесс «ударной стройки» при отсутствии финансирования памятника московским правительством.



Вход Господень в Иерусалим. Чеканка, бронза.

КОНЦЕПТ ПАМЯТНИКА

Приступая к работе, Церетели прежде всего должен был как постмодернист положить перед собой контекст: ближайший – традицию трех памятников Петру в Санкт-Петербурге и градостроительную среду Москвы 1995-го, в которой (со времен подготовки к Олимпийским играм 1980-го) он непрерывно работал и хорошо знал ее проблемы. Место для установки исполинского монумента *(синкрета,* в терминологии Церетели) скульптор с главным тогда архитектором Москвы Вавакиным нашли быстро и точно. В центре столицы всепобеждающий Петр-флотоводец мог стоять в единственном только месте – на стрелке противокремлевского острова Москвы-реки и Обводного канала.

Открытое, полное света и воздуха пространство обозрения памятника – от Крымского моста, от храма Христа Спасителя, от Кремля, от «Президент-отеля», от церкви Ивана-воина – позволяло думать о сооружении значимого не только в мемориально-художественном, но и в градостроительном аспекте грандиозного монумента. С учетом перспективы развития окружающего района (утратившего свое историческое лицо в преступном сумбуре «сталинской реконструкции») архитектор и скульптор предназначили памятнику стать смысловой точкой отсчета и важной доминантой центра столицы. Он, в частности, должен был замкнуть «новый треугольник» (колокольня Ивана Великого – храм Христа Спасителя – памятник Петру Великому) в символ исторического единства: допетровская – императорская – возрождаемая Россия.

Для православного художника был значимым и «прямой диалог» (через реку) двух церковных эпох: патриаршей (храм Христа Спасителя, построенный Константином Тоном по прототипу православного храма XVI века) и синодальной (памятник самому Петру – религиозному реформатору постраскольной России); нынешняя (вновь патриаршая, возрожденческая эпоха) как бы продолжает этот диалог в демократических условиях отделения церкви от государства.

Надо отметить еще один момент: при взгляде на памятник издали (например, с Крымского моста) основной силуэт мачты с тремя реями вызывает ассоциации с «осьмиконечным крестом» – и в этом очень важная идея. Можно предположить, что властно притягивающий к себе взор памятник со временем приобретет культовое значение, как это случилось в Тбилиси с другим церетелиевским памятником – Святой Нине.

Церетели, самоопределяясь в интертексте «образа Петра» и противопоставляя себя гениальным авторам трех петербургских памятников, уже в начале работы над проектом знал, что его синкрет будет знаковым, полистилистическим, холическим алогистическим («сюрреалистическим»), монументальным (высота монумента, *диктуемая* градостроительным планом, была установлена в 95 метров – непривычно большая в плотной городской застройке, она поначалу поразила москвичей).

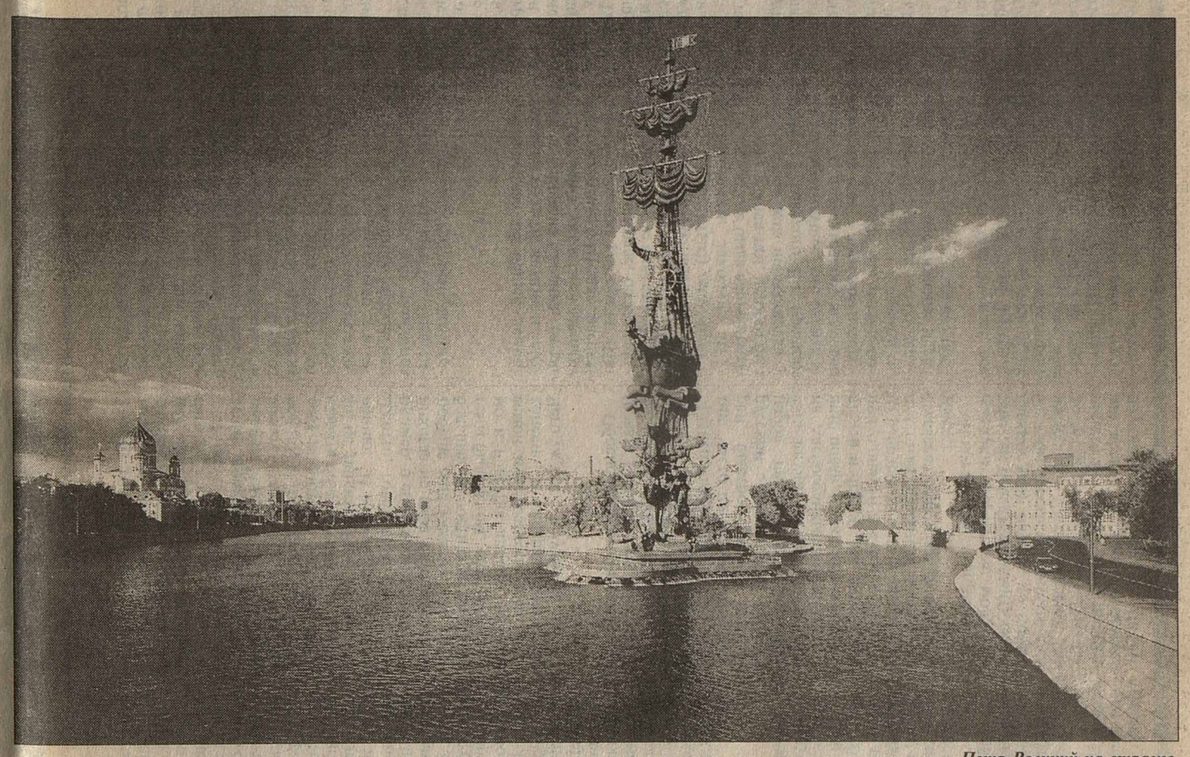
Смысловым центром синкрета являлся *знак-образ* Петра-флотоводца (уже одним этим памятник резко отличался от петербургских: двух конных скульптур XVIII века – Растрелли и Фальконе – и сидящей в кресле фигуры Петра работы Михаила Шемякина). Смысловой и пластический центр синкрета должен был собрать вокруг себя — в языке знаков и символов — историческое содержание строительства и славных дел российского флота, а также значения всей *перестроечно-реформаторской деятельности* великого преобразователя Российского государства, на три последующих столетия (а может быть, и навсегда) определившего европейское лидерство России.

Установленный на специально намытом в воде основании, перед стрелкой острова, монумент должен стать центром городского ансамбля, в который войдут: деревянный мостик с острова (повторяющий силуэт «древнего мостика» по проекту Петра), музей Петра Великого, возрожденный яхт-клуб, рекреационная зона с водопадами и фонтанами, с кафе и ресторанами русской кухни петровского времени. Со временем здесь будет построен пешеходный мост через Москву-реку – от храма Христа Спасителя. В проект входит также смотровая площадка на палубе фрегата «Святой апостол Петр».

В ЖАНРЕ СИНКРЕТА

Итак, монумент Петра Великого выполнен Церетели в жанре *синкрета* и в особом языке нового, *знакового* искусства – языке *символоров,* радикально отличного от языка искусства «в художественных образах» (эта неброская новизна постмодернизма и озадачивает некоторых зрителей). Знак существует в своем качестве лишь потому, что художник и мы, зрители, относимся к нему как к знаку, понимаем его как знак и приписываем ему – в рамках деятельности (с помощью или *без* помощи обозначенного предмета) – определенные **смысл и значение**. С другой стороны, условием понимания знака (и отношения к нему как к знаку) являются конкретные системы культуры со своими кодами. Знание культурного кода, т.е. «правил чтения» знакового текста, служит непременным условием понимания смысла и значения знака (одной из главных причин псевдонародного бунта, организованного в корыстных целях галерейщиком Маратом Гельманом, и попытки взрыва монумента Петру Великому в 1997 году была и безграмотность, неумение «читать» художественные знаки).

Знаковая система ансамбля Петра Великого представляет собой авторски и, следовательно, «генетически» обусловленную совокупность связей и отношений *внутри* деятельности, которые превращают ее именно в *эту целостность, организованность и систему.* А с другой, эта система имеет строго определенное место в системе художественной деятельности Церетели. То есть знаковая система ансамбля Петра Великого «живет», во-первых, по законам знаковых систем, а во-вторых – по законам деятельности художника. Этот обязательный для понимания *знаковой системы* «дважды-выход» принципиально отличает *деятельностно-аксиологический подход* к пониманию произведения искусства от подхода натуралистического.



Петр Великий на страже.

Русский философ Георгий Щедровицкий выстроил схему различения понятий *смысла* и *значения,* занимающих фундаментальное место в новой эстетике. По культурной норме деятельностного подхода, *смысл* произведения искусства формируется *критиком* (в вербальном языке) на стадии (в ситуации) *выставки,* т.е. первого предъявления произведения искусства *зрителю.* Значение произведения искусства конструируется эстетиком *(искусствоведом)* опять же в вербальном языке, на стадии перевода – и только в случае перевода! – произведения искусства из выставочного зала (галереи) в музей. Грубо говоря, за *смысл* произведения искусства «отвечает» социокультурный контекст – ситуация (первой) выставки, за *значение* «отвечает» культурно-исторический контекст (ситуации музея).

Важно подчеркнуть, что смысл и значение произведения искусства появляются только *в ситуации и в системе деятельности.* Вне (художественной) деятельности не существует не только смысла и значения произведения, но и *самого* произведения искусства.

ТИПОЛОГИЯ МАТЕРИАЛОВ И ИРОНИЯ ПОСТБАРОККО

На стадии замысла Церетели, работающий в культурном пространстве «материал – форма», произвел инвентаризацию используемых в работе типов материала. Это:

– материал среды памятника (градостроительной, природно– и культурно-экологической, социокультурной, художественно-исторической);

– иконографический материал (прижизненные и посмертные изображения Петра Великого);

– семиотический (знаковый) материал: начиная от системы-минимум «флотоводца»: (*руль – карта – рулевой)* до необозримой системы-максимум;

– материал (набор) исторически-традиционных и инновационно-креативных стилистик;

– материал (набор) художественных приемов – форм;

– пространство как материал;

– материал «тела» скульптуры (бронза) и материал (набор) технологий работы;

– рефлексия как материал (авторская и рефлексия заказчика, зрителя, искусствоведа).

Эта постмодернистская типология материалов сама по себе является *материалом материалов* работы. Упор на творческом пространстве «материал – форма» (генетически подготовленный еще ОПОЯЗом), характерен для постмодернизма вообще, но для творчества Зураба Церетели он является проспективным и смыслообразующим.

Зураб Церетели как постмодернист, ориентированный полистилистически, в качестве объемлющей выбрал стилистику барокко, отвечавшую времени самого Петра Великого, эпохе европейского абсолютизма.

Прижизненный, в 1723 году изваянный с натуры Карло Растрелли бронзовый бюст императора, который был установлен в 1995-м первым мэром нового Санкт-Петербурга Анатолием Собчаком на Московском вокзале, – это шедевр эпохи барокко. Такого же значения шедевром явилась и конная статуя Петра, созданная при его жизни все тем же неуемным Растрелли и отлитая в 40-х годах XVIII века (установлена Павлом I перед Инженерным замком в Санкт-Петербурге только в 1799 году). Бюст в стиле барокко, как и «документальная» маска Петра, снятая Растрелли, занимали как прототипы важное место в иконографических исследованиях Церетели и в его работе над портретом Петра.

Великолепная эпоха западноевропейского и русского барокко, отличавшегося пышной многоплановостью и повышенной экспрессивностью, сложной уравновешенностью композиционных решений и изощренностью форм, грандиозностью замыслов и величавостью реализаций, совмещением несовместимого и достоверностью детализаций, всегда привлекала Церетели. Кроме того, он чувствовал и понимал, что для его синкрета выбор стилистики барокко в качестве *рамочной* — многократно оправдан. Рамка барокко позволяет не только вместить в себя все стилистическое разнообразие рельефных и объемных форм синкрета, всех инновационных и имитационных пластических решений, но и ввести чисто постмодернистские ходы, например: сюрреалистическую игру масштабами вещей, игру культурными кодами, рефлективное удвоение знака, символические «обманки» и т.п.

*Иронически (*как и положено в эпоху постмодернизма) метаморфизуя традиционную форму «статуя на пьедестале», Церетели поставил внемасштабно большую фигуру Петра на палубу маленького фрегата («пьедестал-1»), в свою очередь вознесенного на «пьедестал-2» – подобие ростральной колонны с картушами. Но это не колонна (как полагают традиционно ориентированные зрители) – это разбивающий волны о днище фрегата столп воды, с выныривающими из него рострами шестнадцати исторически достоверных кораблей, но *своих,* а не потопленных вражеских. А маленький фрегат есть на самом деле почти в натуральную величину выполненная копия петровского фрегата «Святой апостол Петр», со всем своим вооружением и снастями, взлетающими высоко над головой Петра. Куда – еще выше! – взлетели убранные паруса и флотский штандарт – Андреевский стяг, 300-летний юбилей которого мы ныне празднуем.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЗНАКА

Как постмодернист, Церетели понимал, что место и функции стилистики в его *полистилистическом синкрете* принципиально иные, чем в Медном всаднике Фальконе (1782): художник творит картину – *мир-море* императора и вообще всей 300-летней истории Российского флота.

Используя постмодернистский прием «картина и ее двойник», Церетели уже на стадии концепта не мог не отталкиваться от своего (только что отлитого в бронзе) американского памятника Колумбу («Рождение Нового Света», 1995). В знаковой системе флотоводца смыслообразующей является структура знаков: *рулевой – карта – руль,* это тот минимальный набор знаков-символов, который необходим (и достаточен) для исчерпывающей смысловой характеристики сути флотоводческой деятельности. Но отличие многосложной государственной деятельности Петра (включая и флотостроительную) от единственно флотоводческой деятельности Колумба в том, что Петр был руководителем и преобразователем Великой Империи (умный Фальконе в работе над Медным всадником давал сжатую формулу своего героя в таких именах: «Созидатель, Преобразователь, Законодатель»). И следовательно, в памятнике как знаковой системе должно было появиться знаковое и значимое отличие императора от просто флотоводца.

Церетели блестяще справился с этой задачей, многократно (стилистика «постбарокко» поощряла эту многократность) подтвердив в знаках-символах высокий государственный статус Петра. Художник наградил его атлетической фигурой, одел, подчеркнув атлетизм и героизм, в римские доспехи (что в точности отвечает культурной норме барокко), назначил его рулевым и впередсмотрящим, вознес над внемасштабно малым фрегатом, подавил его стопами еще менее масштабный город Санкт-Петербург на палубе фрегата. И построил величественную, целеустремлённую, решительную фигуру-знак императора с твердым, но светлым (значимым!) выражением лица.

К знакам *руля – карты – рулевого* Церетели добавил еще один знак: при взгляде сверху ритмика очертаний палубы корабля, на которой стоит Петр, образует *розу ветров.* Но при смене культурного кода (со знаковой системы корабельных *вещей* на знаковую систему художественной *скульптуры)* палуба корабля превращается в пьедестал как бы традиционной формы «статуя на пьедестале».

Однако при всей важности смыслового прочтения знака главной в искусстве является его *художественная* выразительность (в изобразительных искусствах – пластическая и цветовая выразительность). «Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь» (Алексей Лосев). Фигура-знак Петра-флотоводца, изображенного Церетели с упором на силуэте и жесте, вводит много моментов выразительности, основанных прежде всего на знаково-композиционном столкновении противоборствующих начал: противопоставлении мирового простора – корабельной стесненности, божественной вечности – преходящему времени, стихийной свободы – человеческой воле, размаха движения – «точке» покоя, монументальности целого – значимости деталей.

О ВЫБОРЕ ОДЕЯНИЙ

Проблема выбора и выполнения одеяний императора Петра детально рассматривалась еще Фальконе. Он связывал выбор одеяния не только с требованием правдоподобия, но и со всей идейно-содержательной основой Медного всадника. И прежде всего – с пониманием и истолкованием самой личности Петра. Речь может идти лишь, говорил Фальконе, об одежде древнегреческой, или древнеримской, или французской, или русской. Сам Фальконе остановился на комбинации и пластической переработке двух прототипов: античного и русского народного костюмов. Сегодня можно с уверенностью утверждать, что Фальконевы «драпировки» полностью отвечают не только идее монумента, но и культурной норме нарождавшегося романтизма, к стилистике которого и следует относить оригинальнейший (особливо в сопоставлении со скульптурами Растрелли) монумент XVIII века – Медного всадника

При выборе одеяний Церетели (который учитывал опыт Фальконе) из списка сразу выпадал французский костюм. Как неприемлемый и придворный (слишком гражданский!) скульптор отверг и костюм Петра в постмодернистском памятнике Михаила Шемякина (1994). Общая концепция монумента военного флотоводца, императора и реформатора России (знак: план реформ в высоко поднятой *правой* – а не виноватой! – руке) при фиксированной стилистике рамочного барокко вынуждали скульптора остановиться на единственно возможном варианте: древнеримский костюм, характерный для скульптуры барокко времен европейского абсолютизма. Древнеримское одеяние позволяло ввести в пластику фигуры короткий развевающийся плащ, символизирующий быстрый ход фрегата и позволявший решать пластическую задачу соотношения масс и объемов (снастей, мачт, свернутых парусов, флага, фигуры флотоводца) в необходимо *круглой* скульптуре-монументе. Кроме того, римский костюм (латы, короткая туника) позволяет демонстрировать здоровье и выдающиеся физические (в знаке: героические!) данные истинно императора Петра.

НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Как скульптор Церетели всегда начинает с конструирования *своего* пространства: представление о *мировом просторе* впервые и возникает, когда «на свое место» поставлен первый корабль. (Петр как кораблестроитель работал с пространством точно так же, как скульптор). Когда место, форма и размер корабля определены, вдруг открывается разбегающийся от корабля простор пространства. Оно оказывается (и в случае скульптора, и в случае кораблестроителя) не просто пространством, а пространством деятельности.

Пространство-место корабля скульптор расчетливо и причудливо заполняет материалом пространства-тела, который актуализирует само пространство-тело и теперь навсегда противопоставляет его *потенциальному* пространству-месту. Но пространство-тело у Церетели – неоднородно и неизотропно. Внутри него сосуществуют и выразительно борются, стремясь обрести относительное равновесие и гармоничность, пространства-«массы» (воды, фрегата, фигуры рулевого) и пространства-«дыры» («прозрачных» снастей и оборудования фрегата). Из них, как из разнородных и *разнозначных* элементов пространства–тела, скульптор, добиваясь чисто пластической выразительности, равновесия и гармонии «круглой» скульптуры (при взгляде – анфас и в профиль, сверху и снизу), строит *(сверх того* и одновременно) знаковое пространство, включающее в себя и все окружающее пространство-простор. Оно теперь оказывается отнюдь не пустым, а градостроительно наполненным. И тут возникает необходимость второй раз конструировать и выстраивать (по вышеприведенному рецепту) в проекте и в материале пространство Зураба Церетели. Вот так осваивается в постмодернизме неуничтожимое и выразительное противопоставление *мирового простора* и *стесненной палубы,* из какой восстает Петр Великий.

Материал бронзы (как знака вечности) памятника противостоит временности и бренности Петра как человека и всей московской городской застройки. Вечность в «парящем» памятнике сочетается с ощущением свободы, стихию которой может укротить державная воля Петра. Державное движение корабля, носом рассекающего встречное течение Москвы-реки, противостоит осмысленному спокойствию флотоводца-руководителя. Если бы термин «диалектика» не был опошлен в коммунистическую эпоху, в отношении монументальной композиции можно было бы сказать, что ее пластическая и смысловая диалектичность определяет существо ее выразительности – монументальность целого и чеканность деталей.

Общая концепция выразительности знака монумента 300-летию созданного Петром Российского флота, самого героического и победоносного в новейшей истории, требовала и монументальности (на пределе технологических возможностей – модель памятника «продувалась» в аэродинамической трубе, а сам памятник устоял во время страшного московского урагана 98-го года), и холичности – единораздельной целостности семантики и пластики многопредметной композиции синкрета. В рамках же постмодернизма трудности синкретизации и гармонизации скульптурной композиции лежат не только в области *пластики,* (где Церетели, с его сорокалетним профессиональным стажем, полный хозяин дела), а в согласовании семантической, пластической и градостроительной функций монумента.