

СКУЛЬПТУРА — вид изобразительного искусства, в котором, по определению Р., «пространственная форма, исходящая из духа, является под формою объема как очертания трех измерений» (ОП, 446). С. выражает первозданную природу человека, его духа «так, как она есть, полно и совершенно» (ОП, 447). Р. считал С. «совершеннейшим родом искусства», так как «только в одной скульптуре является сам человек, — тот, которого то символически, то через уподобления бессильно стараются выразить» архитектура и живопись: «в ней — достигнутое, тогда как другие искусства — только достигающее» (ОП, 447). С. «совершеннее и выше живописи» тем, что «схватывает и выражает идею предмета (или вещи), а не ее состояния» (ЛВИ, 334). В отличие от живописца, использующего «такую тонкость переливов» цвета, скульптор «беден средствами»: «это монотонный мрамор или монотонная бронза; самое орудие его, резец, не так послушен: нужно усилие, чтобы выдавить черту» (ЛВИ, 334). С. «беднее» живописи и в том, что «может изображать только человека, тогда как последняя — и то, что окружает человека, в чем отражается его дух (бытовые картины) и что отражается в его духе (природа)» (ОП, 446). Но «вознаграждая собою отсутствие разнообразия, это одно средство так могущественно, что то немногое и неразнообразное, что выражает скульптура, выражается ею с силою и совершенством, какие недоступны другим видам искусства» (ОП, 446); «ваятель

сосредоточивается, напрягается; уловив одно и главное — он разливает это на все подробности предмета, и мы получаем его *мысль*, как бы окаменевшую в веках и для веков» (ЛВИ, 334). Если в живописи «может гораздо удобнее, полнее и справедливее отразиться внутренний мир человека» в его текучести, то «в зодчестве и в ваянии могут быть выражены *чувства* только определенные, т.е. закончившиеся» (ОП, 446). С. по своей природе не может выражать настроения и чувства человека «так полно, совершенно и справедливо», как живопись, но в отличие от живописи как «искусства падшего человека» С. отражает человека до грехопадения: «Предмет ее — человек неизменный, человек ранее, чем узнал *страдания*, чем почувствовал *радость*; ранее, чем испытал все то горькое, что мучит его в жизни, и все то сладкое, что утоляет его мучения. <...> В изваянном образе мы видим то, что способно испытать все радости и горести, одинаково и те, которые есть в нарисованном образе, и всякие другие. Мы видим в нем не того или другого человека, но просто человека, не к тому или другому способного, но ко всему способного, не в тот или другой миг, но таким, каким как будто бы он должен был пребыть вечно» (ОП, 447). Поэтому именно в Античности, «где человечество узнало свое *детство* и юность, не искаженную страданием и не просветленную им, — искусство было по преимуществу скульптурою», а с приходом *христианства* искусство стало живописью (ОП, 447–448). В пример отрешенности С. философ приводит предание о колоссальной, выполненной из дерева, золота и слоновой кости, статуе Зевса Олимпийского работы Фидия (V в. до н.э.), которую называет «высшим, до чего достигла в *истории* скульптура»: созерцая эту статую, греки, «забывая горести, они не испытывали в этот миг и радости, но, как бы освободившись от своей брэнной оболочки, испытывали то беспечальное состояние, в котором жили их прекрасные боги, эти совершеннейшие из людей. Это было временное освобождение от всего, привнесенного *жизнью*, и возвращение к чистой, первозданной природе своей» (ОП, 448). Древнегреческая С. для Р. — вечные «фигуры человечества, какие эллинский *гений* рукою Праксителей и Фидиев воплотил в своих Зевсах, Аполлонах, Палладах, Афродитах, в этих образах преувеличенной, идеализированной человечности» (СХ, 300). В С. Фидия Р. отмечал совершенство формы: «У Фидия значаще не то, что он изобразил именно “Зевса”, т.е. — не в *теме*, а все дело заключалось в том, как резец и молоток работали около мрамора, как именно провел он одну черту, провел другую» (СХ, 301). В 1909 Р. размышляет о феномене Венеры Милосской, в сравнении с которой «все живые *женщины*» и «самые верные» с них *портреты* «не сотворили того впечатления, того облагораживающего, возвышающего влияния, какое сделал и делает вторую тысячу лет этот недвижный, бездушный мрамор. Так еще бездушен ли он по этой силе своего действия, нет ли тайной особой *души* в формальном начале, в простых, бледных, бесцветных формах? Они бессодержательны, но прекрасны» (ОПП, 349). Р. приводит слова Гл. Успенского: «Афродита Милосская не думает, не желает. Она стоит. В ней нет даже смотрящего зрачка. Она вся недвижна, вот как воздух у Гоголя <...> “Она выпрямляет каждого, кто на нее долго смотрит”... Возвращает к норме, к ес-

тественности, к Эдему, к *Богу*. “Стало легче, и я выпрямился”, — говорит бедный человек, европейский человек XIX века, взглянув на греческий мрамор» (ОПП, 350). Продолжая мысль Г.Э. Лессинга о природе каждого из искусств («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», 1766), Р. отмечал, что страдание «уместно изображать в живописи и неуместно выражать в скульптуре, потому что соответствует природе и назначению первой и не соответствует сущности и задаче второй» (ОП, 476–477). Позже Р. подвергнет сомнению мысль о том, что *боль* и крик непередаваемы в живописи и С.: «Да, если бы мы, не отрываясь, смотрели на картину сутки, тогда целые сутки незакрывающийся *рот* — нелепость. Но ведь мы проходим мимо картины или останавливаемся перед нею на несколько минут; и я, напр., думаю, что Лаокоон-отец до последней минуты издыхания не закрывал рта, а кто видал рыдающих — опять же знает, как долго рот их бывает открыт» (СХ, 55). В противоположность живописи С., по Р., «допускает увеличение изображаемого, и, когда это увеличение незначительно, ее произведения становятся положительно прекраснее; напротив, от уменьшения, также в противоположность живописи, ее произведения теряют *красоту*» (СХ, 480–481). Идеал для С. находится в незначительном увеличении: «Образ, изваянный в несколько большей против действительности величине, прекраснее, чем изваянный в величине, равной с действительною» (СХ, 481). Самым существенным в работе скульптора Р. считает то, что он должен избежать *шаблона*, подражательности, отдаться натуре: «Скульптор забывает себя, когда работает, и думает только о воплощаемом *лице*, проникая в его суть. Мне кажется, это и есть главное не в идеальном и фантастическом, а в реальном художестве. Столь же опасно для всякого живого “сюжета” попасть под одеяние завешанных поз, завешанных из истории искусства положений тела и выражений лица» (СХ, 228). В 1893 Р. открывает для себя древнеегипетскую С., когда у Николаевского моста в *Петербурге* впервые увидел «настоящих египетских сфинксов», в которых его «остановило удивительное выражение лица»: «Молодые лица с необыкновенно веселым выражением» (ВЕ, 303). Удивительное «по силе и *правде*» «сложение спины и состав бедер» сфинксов Р. сравнивает с «фигурами» из «Войны и мира» Л.Н. Толстого. Перед сфинксами все остальные *памятники* Петербурга, за исключением памятника *Петру I* Фальконе, кажутся Р. слабыми (ВЕ, 302). Слепки античной С. в музее Императорской Академии художеств не пробудили в Р. «и доли того живого, почти физиологического волнения, которое само собою и с первого же взгляда пробудили» в нем сфинксы: «Как и петербургские памятники <...> они лишены были этого “прыснуть со *смеху*”, т.е. они были очень изящны, но, однако, — мертвы <...> В лицах греков, даже молодых, есть собственно молодость очертания, но не молодость оживления; в них нет разлитой улыбки, — улыбки не губ одних и не рта, а щек, лба, всего цельного выражения, над которым, кажется, не проходило никогда ни одного облака» (ВЕ, 303). Греческие «центавры» и «Геракл, опирающийся на палицу», выражающие греческое представление о силе и мощи, для Р. — «сомнительная красота»: «В крупе и бедрах центавров не было вовсе выражения той силы, переходящей в легкость, силы, — для которой

все легко, что выражено в могуче приподнятых ладвях сфинксов, в спокойно-уверенном положении лап, в смелом, идущем кверху концом, сгибе сжатого, крепкого хвоста» (ВЕ, 303). Идея «окостенелости», обычно относимая к *Египту*, по Р., очень верна в применении к ассирийской С. (ВЕ, 303). Р. поразило в египетских статуэтках, которые он увидел в *Эрмитаже*, космическое «отрицание покоя»: «Ничто изображавшееся у египтян, почти ничто, — не остается в покое, не стоит, не “отдыхает” и, очевидно, — не нуждается в отдыхе, а хочет идти <...> “Египтянина нужно связывать, чтобы он не шел” — это было впечатление от статуэток, как “хочет прыснуть со смеху” — было впечатление от обоих сфинксов» (ВЕ, 304; РФК, 233). В египетской С. для Р. важен не эстетизм, а удивительная бытийность: «В общем статуэтки не были красивы, но я не только этого не чувствовал, но мне и не хотелось в них изящества, красоты, как чего-то низшего и меньшего. В них было “сейчас бытие!” — вещь, не достижимая ни для какой скульптуры, как — “чужого для зрителя”. Тогда как египтяне “во мне шли” и почти щекотали меня, “Проснись!” “Не дремли!”» (ВЕ, 304). Проявление религиозной онтологичности Р. видит в особенно понравившейся ему статуэтке *кошки*, которая «представляет в себе изумительную красоту» (ВЕ, 304). Восприятие Р. древнеегипетской С. во многом определяется его религиозной *философией пола, семьи*. Р. обращает внимание на египетскую С. женщины, в которой «два больших овала питающих *грудей* и живиносящего чрева» очень напоминают голову *коровы*, таким образом, «прозреваемую художником или угаданную богопоклонением» (ВЕ, 305). Р. обращает также внимание на статуэтки «керубов» и Аписа, крылья которых «растут от нижней трети позвоночного хребта, от позвонков поясных» — центра полового возбуждения (ВЕ, 305). Увлечшись египетской С., в ноябре 1897 Р. просит П.П. Перцова привезти ему из Флоренции древнеегипетские статуэтки: «Идеал мой — конечно, статуэтка Изиды, как нужно — с головой коровы и маленьким Горусом на руках; но может быть, найдется статуэтка с кошачьей головой, с головой Ибиса, или — плитка песчаника — с триадой *Озириса*, Изиды, Горуса <...> Здесь, в Петербурге, я уже разыскал у одного моряка крошечную, в вершок высоту, фигурку кинокефала — по сравнению с рисунками у *Масперо*, изображающую одного из гениев усопшего» (СОЧ, 495). В 1899 Р. связывает совершенство формы в греческой С. с ее внутренней пустотой, холодностью, отсутствием духовной глубины: «Греческая скульптура давала изображение прекрасного тела, но или бессильна была, или не догадалась пролить в него теплоту. Ниобея есть, кажется, единственное трагическое изваяние, Лаокоон имеет боль, но ее в обилии можно наблюдать на наших северных скотопригонных дворах. Это — физиология, а не искусство. Чувство *жалости*, сострадания или умиления, вообще положительные движения души, не возбуждаются греческими мраморами <...> Все это оставляет нас холодными. Геркулес, с его знаменитыми мускулами — отвратителен. Самое большее, чего достигает это искусство — удивление. “Они так видели природу, умели повторить ее”. Но это недостаточно» («Из записной книжки русского писателя» // ТПГ. 1899. 19 дек.). О равнодушии Р. к древнегреческой С. вспоминала и Н.В. Ро-

занова: «Красивые, правильные, классические лица папу совсем не интересуют. Они для него то же, что “Аполлон Бельведерский”, в котором не выражена “душа тела”. Папа явно не любит его» (НР, 120). В греческой С., по Р., отражаются основные черты «слишком светской» древнегреческой культуры, обусловившие ее гибель (ВЕ, 309): отсутствие психологичности («Глаза всегда закрыты, т.е. в душу человека они и не заглядывали»), статичность («пения тела, музыки тела они не передали и, может быть, не заметили»), рационализм, отсутствие мистики («излишняя открытость и отсутствие какой-либо тайны <...> В Греции не было чуда <...> Они не чувствовали Бога» («Из записной книжки русского писателя» // ТПГ. 1899. 19 дек.). В греческой С. философу недостает присущих *Востоку* идей, которые он открывает в египетской С. По Р., древнегреческая С. пала «в бессилии» перед проблемой «обождения тела»: «Все их тела, в сущности, светски, а не религиозны; феномены без просвечивающего в них *ноумена*» (ВДЯ, 71). В статуях Дианы и Афродиты Р. видит попытку греков представить «святое» «тело», которое у них оказалось раздвоенным на две отдельные фигуры: «Они постигали, что это — может быть, но как — не сумели изобразить <...> Ошибка и ограниченность как Дианы, так и Афродиты, в изображениях греков, в мечтаниях греков, в решении им великой проблемы “безгрешного в грехе”, лежала в том, что как одна, так и другая были взяты ими в оторванности, уединенности едино-личности» (ВДЯ, 71, 76). Найденный в истории «тон “безгрешного греха”» Р. видит в «прекрасной статуе» египетской богини Нейт: «“Родила сына”, “оставаясь девою”, — вот полная мысль статуи, мысль саисского поклонения, поклонения, чуть-чуть олегкомысленного греками» (ВДЯ, 72, 76). «В первый раз» греческую и римскую С. философ увидел в 1901 в музеях *Ватикана* (СХ, 52). «Главными украшениями музея скульптурных древностей Ватикана» Р. назвал мраморную скульптурную группу «Лаокоон» (I в. до н. э.), копию статуи «Аполлона Бельведерского» Леохара (IV в. до н. э.), статую «Антиноя Бельведерского» (СХ, 56). «Неисчислимое множество бюстов знаменитых людей греческого и римского мира, ораторов, поэтов, философов, цезарей» внушили Р. мысль об издании для учебных целей атласа экспонатов музеев Ватикана и Капитолия: «Если взять Августа, Брута, Цезаря, Марка Аврелия или *Сократа*, Перикла, Зенона Элейского, *Платона*, *Гомера*, Пифагора и каждого из них представить 5–8–15 фототипиями, снятыми с подлинных древних мраморов, то что это будет за роскошная пища для наших тощих (умственно и нравственно) учеников <...> заставить их всматриваться, изучать эти мраморы, отмечать в них разницу и отбирать из них характерные для снимания копий. Можно надеяться, что при этом и самую историю они изучили бы до ниточки, но изучили само собой, без приневоливания, как пособие к мастерству» (СХ, 56). Созерцая «первоклассные создания древнего резца», Р. утверждает, что в отличие от психологичности нового искусства древнее искусство более метафизично. Несмотря на то, что на первый взгляд античная С. являет собой монотонные «меры, измерения *corpus’a* человеческого, вечное искание <...> окончательной истины этих мер и их гармонии», Р. видит за этой монотонностью мер и пропорций «родство скульп-

птуры греческой с *религией*: «Бог есть мера всех вещей — после создания, но нельзя ли предварительно создания назвать Его портным всех вещей, который “кроит” мир в небесном своем уме <...> если человек есть “образ и подобие”, то, конечно, по образу можно приблизиться и к прообразу, по человеку и “меркам” его — отыскать и образ Божий. <...> в сущности то самое, чего искали *евреи* на Синае: “Бога и Его образа”, греки того же искали в мраморе <...> усиливаясь из мрамора высечь Того, “по образу и подобию Кого” сотворены и Сократ, и Перикл, мы все. При этом у них Бог сотворялся через статую и статуя была Богом» (СХ, 56–57). Этим, по Р., объясняется загадка таинственных подписей, которыми «так дивился Лессинг»: «Греки подписывали под статуями: “делал” (такой-то), а не “сделал”, сказывая этим о недовольстве своим, о незаконченности создания» (ОПП, 347); «Все — ангелы, а еще не Бог; греческое искусство было вечным усилием, а не самым делом; все выточенные фигуры были уже не люди, но еще и не боги; художник, Фидий, Пракситель все только “ἐποίησεν”, <“делал”> а еще не “ἐποίησεν” <сделал>» (СХ, 57). С точки зрения философии пола Р. обращает внимание на мужеобразность женских ликов (Афина Паллада, Юнона) и женоподобность мужских (греческая статуя, которую Р. называет «св. Франциск», Аполлон Мусагет) (СХ, 57). По мнению Р., андрогинность греческой С. выражала поиск «полного и совершенного человека», данного в андрогинности Адама: «Через человека греки искали Бога. И самый путь их поисков был истинный» (СХ, 58). Проявление андрогинности древнегреческой С. видит Р. и в статуях «бородатой Венеры» с острова Кипр (ВТРЛ, 253). В древнегреческой С. он усматривает «тайну “божественных мер” человека», но в отличие от христианского художника греческий ваятель «в своих темах и помыслах никогда не поднялся выше самого удачного портного»: «В Аполлоне не только нет мотива *молитвы*, но и мотива воодушевления. Таким образом, древние художники работали зрительно, но не работали душевно; и это есть демаркационная линия, разделяющая их от работников-христиан» (СХ, 72). Равнодушие к античной С. объясняется Р. христианским мировосприятием эпохи, более духовным в своем устремлении, чем античное: «Знающие “исповедные тайны”, мы уже “volens-nolens” холодны к его древнему мастерству» (СХ, 73). Р. считает, что, судя по С. античных богов, грекам и римлянам «не было присуще понимание личности в человеке, характера особенного и исключительного»: «В Аполлоне Бельведерском нет биографии и собственно нет лица; но ведь “Бога никогда же никто же виде”, Он — безвиден, Он — вечен, неизменяем: вот это и ловили греки» (СХ, 59). Однако многочисленные античные «мраморы-портреты» («ежедневная уличная фотография»), по Р., свидетельствуют о том, что греки и римляне умели представлять «характерное и личное, индивидуальное»: «Во множестве статуй, под которыми подписано: “Ignoto” (т.е. портрет неизвестного человека), бездна индивидуальности, гениально уловленной» (там же). «Особенным сокровищем» Ватиканского скульптурного музея Р. называет поразивший его «необыкновенным и высочайшим искусством» «Зал животных», в котором собрана римская и греческая анималистика. Этот зал, вызвавший в Р. детские воспомина-

ния об охотящейся кошке, он называет «чудной галереей портретов животных в таинственные и редко видимые моменты их жизни — *игр, ласк, охоты друг на друга*» (СХ, 60). Эти вещи, по Р., «сделаны как бы охотником-Нимвродом, знатоком пастбищ и лесов, но которому случилось в то же *время* соединить в себе и Праксителя и Сократа. И какая связь этих скульптур с мифом о сатирах и сиренах, полубогах, полулюдях, полуживотных» (там же). Р. поразила античная бронзовая фигура коня, «закусанного львом» (СХ, 71). Эта статуя вызывает у Р. размышления о *смерти*: «Лошадь ослабила зубы не для борьбы и даже не с воем боли, а как бы со смехом перед своею смертью. Грешный человек, никогда я не думаю о смерти, и это за две тысячи лет сделанное изображение лошади впервые защемило мое сердце мыслью о смерти. “Как страшно умереть! Как боялась эта лошадь, почувствовав неизбежное, окончательное!” Смерть как конец, как “стоп-машина” — этого я нигде и даже в “Смерти Ивана Ильича” не почувствовал так, как здесь. И это лицо лошади, потому что в точности в минуту смерти “морда” стала лицом — какое оно родное мне, мое! О, “Диана Эфесская”: в минуту смерти и я стану, как эта лошадь, не более, не мудрее, не счастливее» (СХ, 71). Образ смерти притягивает Р. и в статуе «Умиравший гладиатор» (мраморная копия с бронзового оригинала *школы* Пергама, III в. до н.э.), которую он увидел в Капитолийском музее. Для Р. это «произведение чисто христианское, хотя и изваянное в языческом мире, вероятно, к концу его, в последние и томительные его минуты» (СХ, 72). «Взволнованный и несколько искаженный дух, дух мятущийся» христианства отразился «перековерканностью» античных мер, что проявилось в некрасоте «Гладиатора»: «Художник удержался, чтобы придать ему атлетические формы» (СХ, 74); «Особенно характерны и почему-то запоминаются короткие, обстриженные усы: это уже не “выющаяся борода” Аполлона или Антиноя и других; это — реализм новых времен, первый штрих некрасивого и бессмертного (имеет “душу бессмертную”) Акакия Акакиевича» (СХ, 72–73). Почувствовав психологическую насыщенность, духовную глубину этой статуи, Р. «впервые» понял, «до чего скульптура выше архитектуры: ибо в Колизее к мощным формам прибавлена еще знакомая до подробностей биография; но гладиатор покрывает и эту биографию, и формы» (СХ, 73). Вспоминая стихотворение *М.Ю. Лермонтова* об этой статуе «Умиравший Гладиатор» (1836), Р. переживает и раскрывает в ней тайну христианской смерти человека, сам момент перехода души в мир иной. Подходящий к христианству «Гладиатор» Р. дороже уходящей в *язычество* статуи «Моисей» *Микельанджело*, хотя с точки зрения формы он признает ее таким же совершенством. В этой статуе Р. видит языческий идол, не имеющий к историческому Моисею, «кротчайшему из людей», никакого отношения: «воистину лелеющий пастуший лик и есть подлинный образ его» (СХ, 75). В «Моисее» Р. видит отвлеченную «“океан”-эмблему», выразившую суть Римской империи: «Да, это не лицо и не портрет, а эмблема. Творение Фидия в храме Зевса Олимпийского не было совершеннее; вот ум, “помавающий бровями”, как определил старца-бога *Гомер*, и эту строчку его взял за тему Фидий в как будто взял *Микель-Анджело* <...> “Вот встанет и затопит”, “встанет на

выю народа, и от народа останется только мокрое место» <...> «вот прообраз и эмблема моих Марцеллов, Сципионов, Фабиев; всего меня — *Рима* настоящего и будущего» (СХ, 75). Р. увидел «любопытнейшие для историка реликвии» — бронзовое изображение трехликой греческой подземной богини Гекаты, знаменитую бронзовую статую Капитолийской волчицы, но особенно его внимание привлекла статуя Дианы Эфесской: «Диана Эфесская — это не полет души, а философия. Руки и лицо одни только обнаженные, из черного мрамора. Это — черная земля, “мать-сыра-земля”, которая на земле рождает из себя все <...> черная “мать-сыра-земля” имеет три ряда сосцов, может быть, в позднейших игривых изображениях замененных одним символическим “рогом изобилия”, откуда сыплются цветы и плоды. Стих Шиллера и изображение греков человекообразнее изображают эту истину, что богатство земли — из земли же. Статуя — вполне пантеистична» (СХ, 70). Позже Р. разочаруется в этой статуе: «Диана... о, пусть “Природа”! Да. Да. Но это — Небо, голубое, пустое, безвоздушное или с воздухом» (ВЕ, 211). «Из красивого» Р. отмечает «чрезвычайно характерный и выразительный» бюст Марка Брута, а также «прекраснейшую, хотя малоизвестную» Венеру Эсквилинскую (I в. до н. э.), которая для Р. «гораздо ценнейшая», «чем часто воспроизводимая в фотографиях и помещаемая в особом зале, грубая и бесчувственная» копия эллинистической статуи «Венера Капитолийская» (Капитолийский музей): «Статуя очень попорчена и, к счастью, не реставрирована, но нельзя налюбоваться на глубокое знание анатомии у ее неизвестного творца, как и на простое, не подчеркнутое благородство ее форм» (СХ, 71). В военном лагере римлян Р. не оставила равнодушным статуя бога Митры: «Изумительная в живости и вдохновении, его поза увлекает зрителя. Можно долго простоять перед памятником, не отрываясь. Памятник именно полетом вдохновения очаровывает <...> Я стоял перед памятником, не в силах будучи оторваться и от красоты его, и от судьбы бродящих в истории идей...» (ЗРП, 289, 291). Р. связывает митрианский памятник «с первым и вместе пламенным появлением на земле монашеской идеи, скопческой идеи, аскетической идеи»: «Торжество мечты над действительностью, идеала над нею же, торжество подвига над “естественностью” — вот суть “аскетического”, “монашеского” и (я думаю) митрианского» (ЗРП, 290). В 1905 Р. посетил мюнхенскую Глиптотеку: «Последняя (собрание статуй) небогата и не имеет в себе великих произведений, какими славятся Лувр, Флоренция и Рим. Осколки эгинских мраморов, сохраняемые в стеклянных ящиках (как известно, вся их масса увезена в Лондон), — совершенно ничтожны по величине и числу. Хорош только, в “Зале Ниобеи”, — умирающий сын Ниобеи, лежащий с закрытым почти лицом навзничь: какая красота и выражение лица? Кое-где в сгибе пальцев, в обломке ступни ноги и в эгинских остатках видно чудное мастерство греков (какой древней эпохи!) и именно чудная их любовь к природе и природному!» (СХ, 137). Контрастом этому собранию для Р. выступает Национальный музей Берлина с «высохшими, вытянутыми и условными фигурами, где все вымыслено и вымучено» европейским Средневековьем, в котором «христианство точно заволочло от человечества каким-то

туманом всю природу» (СХ, 137). В статье памяти И.В. Цветаева Р. приводит его слова об «очень больших и богатых» скульптурных коллекциях Музея изящных искусств, уступающего «лишь дрезденскому Albertinum’у и берлинскому Музею слепков» (СХ, 414). Р. отмечает скульптурную коллекцию «Музея древнего и нового искусства» в Берлине: «Целый узкий зал, где выставлены, в величину оригинала и с бесподобной точностью, снимки со всех работ Микель-Анджело. Перенесены сюда, в гипсе, уже потемневшем, и гробницы Юлиана и Лоренцо Медичи, и Моисей — в полной величине» (СХ, 156). Страху, вызванному древнегреческой С. у «одной простолудинки», по воспоминаниям дочери Р., их горничной Кати в Музее изящных искусств (НР, 118), Р. противопоставляет европейское восприятие С.: «И смеюсь, и горюю, и рвет сердце недоумением. Нам — “статуя”, “великолепие”; для крестьянки — “страсть” (страх), “мертвое тело”, “покойник”. Черт знает что такое. Не знаю, где правда, — в нашем ли восхищении, в ее ли жизненном страхе. Она прямо сказала, что “от страха умрет”, если ее принудят войти в зал. “Да почему мертвые, глупая? Каменные!!” — Не шевелятся, не живые, а — человек как есть» (СХ, 417). Позже эту народную оценку С. философ сближает со своим негативным отношением к древнегреческой С., которое осознает как глубоко русскую национальную черту (в допетровской Руси в С. видели языческое идолопоклонство, поэтому она была запрещена православной церковью): «Русский человек слишком теплый человек: он возьмет глыбу мрамора, подержит ее в руках и бросит, сказав: “Ой, как холодно”. По холодному материалу скульптуры у нас и не вышло искусства. И запоем песенку, пьяненькую, глупенькую. И в этой песенке — все тепло мира. И живим, Русь. Нам искусство не нужно. Определенным образом не нужно. И красоты не нужно. “Наша костромская баба вкуснее Афродит”. Это канон Розанова для Костромской губернии» (ПЛ, 233–234). Критика древнегреческой С. в 1917 доходит у Р. до крайнего противопоставления ее египетской живописи. Р. считал, что греческое «мраморное, золотое и бронзовое “изваяние жизни”» выразило «бессемейность» античной цивилизации: «“Ложь жизни” перешла в “ложь искусства”» (ВЕ, 79–80). Образ женщины в статуе Афродиты абсолютно неприемлем для Р.: «Греческое искусство есть “для погляденья” искусство, а не для того, чтобы “с ним — жить”. Например, нет и нельзя представить себе “Афродиту”, с которою “провел бы долгий вечер” в “задумчивой беседе”. Самое сочетание слов “Афродита” и “беседа” — вызывает улыбку. Афродита ясно “для выставки”, а не “для дома”. И это решает все. “Я ее не люблю”. А это кончает и женщину. Страшный глагол, но его приходится выговаривать: все Афродиты — не женщины. Странно, страшно, но — так. “Она не сладка мне”. Она вечно “постыла”. Как этот вечно остывший, холодный мрамор» (ВЕ, 80). Для Р. греческая С. — чистый эстетизм, в ней нет «биографии» и «судьбы»: «“Высочив из пены волн”, Афродиты будто застыли и не “пе”, ни “ме”. Безгласны. Господи, какой ужас: женщины без языка, без голоса. Но ведь мы тайным образом все чувствуем, что “Афродиты” действительно и в самом деле все “без голоса”. Эстеты, юные и старые, осматривают их спереди, осматривают их сзади, осматривают даже с боков и, на-

конец, “проводят пальцем” по руке, но ноге; как помню во Флоренции я сам сделал, взяв в свои три пальца мизинец “Афродиты Медицейской”. Да, этот холод “выточен изумительно”. “Выточен”, а не “живет”» (ВЕ, 80). В отличие от восточной С. греческие Афродиты, по Р., «афалличны», это «женщина без сути», «женщина-пустышка», «портрет»: «Суть Афродит, — что они — бесполо, без брюха, а лишь имеют “очень изящный живот”, который — для погляденья. И в самом деле, из Афродит ни одна не вышла замуж, ни Книдская и ни которая; египтянка же “до того явно к замужеству”, что и говорить нечего» (ПЛ, 232–233). Троянская Елена и греческая Афродита «положили», по Р., «начало и канон» «европейской красоты», «повели и ведут свои народы к гробу», в отличие от еврейских и египетских женщин, которые «ведут их к вечной жизни» (ПЛ, 233). Р. считал, что древним грекам не удалось передать в С. «со слезинкой в глазу» «живое», «рожденное», которое «одно подлинно и великолепно, неизъяснимо, божественно»: «Они выкинули биографию из лица, из скульптуры. Т.е. выкинули интереснейшее, да наконец — и красивейшее!! Все их мраморы пусты. Воистину пусты» (ВЕ, 81). Р. считает, что эту «глубокую душевную ограниченность» греческой С. Христос восполнил «чем-то живым», «пламенным и горящим» (ВЕ, 81). Греческой С., которая своим эстетизмом и бессодержательным, формальным идеалом «афродизианской красоты» «повлекла в яму и целую греческую цивилизацию», Р. противопоставил египетскую живопись и С., в которых увидел воплощение своей философии пола: вечный «канон женщины» с культом матери, *рождения*, молитвы (ВЕ, 79, 81–83, 189), культ *фаллоса* (ВЕ, 121–122). По сравнению с изображением «египетской работницы» как *символом «будущего»*, Афродита Книдская работы Праксителя, которую Р. называет прототипом всех музейных Афродит, — это красота «без биографии», «без будущего», «на “сейчас”», «красота, в которой вообще нет содержания» (ВЕ, 73). Глубочайшую бытийственность, «постоянное внимание к родительству всякого “я”» Р. видит в статуях египетских колоссов (ВЕ, 116). В египетских «колоссах, пирамидах, чрезвычайных изваяниях, изумительном среди пустыни сфинксе» Р. ощущает онтологическую «чрезмерность», «прилив энергии» как «общую характеристику Египта», который «выбрал в поклонение — силу жизни, вот “как она дрожит в лотосе”»: «В их маленьких статуэтках — та же мощь экспрессии. Их “крошечное” есть, в сущности, колоссальное. Рука всегда крепко сжимает в себе предмет; нога — всегда вперед выдвинута. Это почти канон лепки, делания. Но ведь откуда же “канон”? В “канон” пошло обыкновенное. И значит, их “обыкновенный” канон: “Не знаю куда девать силу”» (ВЕ, 306–307). В последние годы, в связи с критикой христианства Р. особенно интересуется фаллическая С.: «Статуетка (маленькая) Гора в виде орла с *фаллом*, оканчивающимся львиною головою» (ВНС, 346), статуя Бога Сина (Син’ая), который «держит в руке правой — фалл» (ВНС, 348). Из изображений С. в квартире Р. находились: в столовой — «в черных рамах» «Аполлон», «Венера Милосская», «Гермес» (ТР, 23), а в кабинете — хорошая репродукция «Артемиды Эфесской», «статуя сидящей Изиды с Озирисом», «деревянное резное изображение Савонаролы», «лепной бюст Н.Н. Страхова»

(НР, 58–59). Русской С. посвящена статья Р. «Успехи нашей скульптуры» (МИ. 1901. № 2/3).

А.А. Медведев