

ВРАТА АДА: РОДЕН, ДАНТЕ, ГИБЕРТИ И ЛИТЕРАТУРНОСТЬ ЗАМЫСЛА

Козлова Светлана Израилевна
Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник,
НИИ теории и истории изобразительных
искусств Российской Академии художеств.
Россия, г. Москва
helenka2106@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается художественная концепция «Врат Ада», над которыми Роден работал в период с 1880 по 1917 год. «Божественная комедия» Данте явилась отправной точкой в трактовке темы, вобравшей в себя сложный интертекст из изобразительных и вербальных источников, прежде всего относящихся к XIX веку. Главное внимание в своем анализе автор статьи обращает на пластическую выразительность языка мастера и литературную сторону его замысла и приходит к выводу, что этой последней принадлежит важное место в решении целого. Подобное соотношение Образа и Слова в портале Родена свидетельствует о зарождении новых черт в европейской скульптуре, которые сближают памятник с открытиями в области психологического романа второй половины XIX века и ведут к появлению новых форм искусства.

Ключевые слова: Роден, «Божественная комедия» Данте, Гиберти, Микеланджело, Бодлер, французская скульптура конца XIX века.

Библиографическое описание для цитирования:

Козлова С. И. Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 104-115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/22/>

Заказ на портал для Музея декоративного искусства, постройка которого планировалась в Париже, Огюст Роден получил официально в 1880 году от Министерства изящных искусств. Сам скульптор иронично вспоминал о получении этого заказа. После критических отзывов об экспонированной в Салоне 1877 года статуе мастера «Бронзовый век», которая на фоне холодной академической скульптуры поражала правдивой жизнью своей пластики, силой выражения буквально в каждой точке поверхности изваянного тела [7, р. 82; 9, р. 40; 5 и 3, с. 30], – утверждали, что работа его является слепком с натуры. Так что в опровержение подобных нелепых суждений Роден вынужден был даже представить в Салон некие «вещественные доказательства»: действительный слепок с натурщика, послужившего моделью для этой работы, и его фотографию.



Рис. 1. О. Роден. Бронзовый век. Бронза. 1877. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>



Рис. 2. О. Роден. Слепок с натурщика, использованного в работе над статуей «Бронзовый век», и фотография этого натурщика. 1877. Источник: <http://www.gessostar.ru/oguyust-rodin/>



В результате всей этой ситуации крупный чиновник министерства Эдмон Тюрке колебался относительно кандидатуры мастера на выполнение ответственного государственного заказа. И Роден сам предложил ему, что готов «за смехотворную сумму – это его слова – создать гигантскую дверь» [5; 3, с. 30-31] – иначе говоря, «Врата Ада» с множеством скульптур.

Тема Ада по Данте, сама по себе, занимала воображение скульптора своей масштабной, общечеловеческой значимостью [1, с. 96], и он считал ее достойной украшать парадный вход в Музей, который должен был стать грандиозным собранием множества произведений разных эпох, своего рода универсальным памятником человеческой культуры. Для Родена Данте был одним из самых почитаемых авторов, «Божественную комедию» которого он прекрасно знал и не раз упоминал в своих высказываниях об искусстве [например: 2, с. 90, 299, 372, 407]. В первой кантике этой поэмы изображение грехов человечества и высшего суда над ними синтезировано в исполненной грозного величия форме, которая ассоциируется с архитектурой, и вместе с тем оно показано в бесчисленном разнообразии мотивов и фигур, потрясающих выражением ужаса, ярости, злобы и гнева, гордыни, сарказма, скорби, отчаяния – одним словом, всеми гранями человеческих страстей. Для XIX века во многом сохранялось идущее через века подобное представление о Дантовом образе преисподней, неслучайно в начале этого столетия Перси Биши Шелли назвал «Комедию» «мостом через время» [6, р. 33]. «Ад» отвечал характеру пластического дарования Родена и его раздумьям над своим временем.

Но если говорить о тексте «Комедии», претворенном в композиции «Врат Ада», то существенное место занимает здесь тот интертекст, в котором поэма Данте переплетается с рядом других изобразительных и вербальных источников, прежде всего порожденных XIX веком. Этот интертекст, характерный для иной или иных, недантовских эпох, немало объясняет расхождение между трактовкой темы у Данте и Родена.

Начнем с того, что в основе архитектоники «Божественной комедии» лежит средневековая символика чисел, пропорциональных соотношений и симметрии. Ибо строение Дантова мира отвечает системе этико-теологических ценностей, чьей вершиной является идея Бога как творца вселенной и истинной цели всего существующего. Так что пространственно-смысловая систематизация выступает здесь императивным принципом, организующим огромное количество мест, фигур и эпизодов. Пространственных областей в Аду – 9, производное от 3-х, числа священной троичности, которому подчинены и более дробные части Ада, делящиеся на 3, либо на 9, то есть 3×3 , или на $10 - 3 \times 3 + 1$. Та же числовая закономерность – начиная от стихотворного размера «Комедии», терцин – определяет распределение поэтической материи в пределах песен, кантик и целого. При всей мощи фантазии Данте в его преисподней с замечательной четкостью прослеживается развернутая иерархия возмездия грехов.



Рис. 3. Л. Гиберти. Врата Рая, или третьи двери Баптистерия. 1425–1452. Флоренция. Источник: <https://design.wikireading.ru/2374>

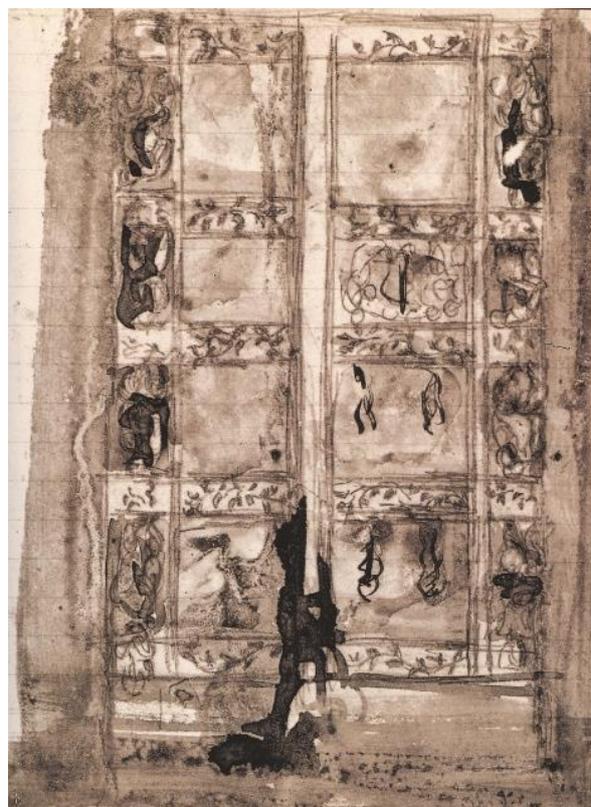


Рис. 4. О. Роден. Эскиз – проект Врат Ада. Карандаш, чернила, белила. Музей Родена, Париж. Источник: http://www.rodin-web.org/works/pix_nikon/gates_8_cassettes-jarasse_700h.jpg

Нельзя сказать, чтобы Роден не заметил эту сторону структуры «Комедии». Сначала замысел его портала характеризовался чертами последовательного геометризма – что-то наподобие дверей XIV – XV веков в итальянских культовых зданиях, произведших сильное впечатление на скульптора во время его поездки по Италии в 1875 году. Наиболее показательный пример этого рода – двери флорентийского Баптистерия: южные, исполненные Андреа Пизано, северные – Лоренцо Гиберти и особенно его же работы восточные двери, так называемые Врата Рая (рис. 3), над созданием которых он трудился с 1425 по 1452 год. Скульптор прибегает здесь к симметричному делению целого на две равных створки, по пять прямоугольных клейм в каждой, заполненных многофигурными, но очень ясно скомпонованными в рельефе сценами Ветхого завета [10; 11]. Ориентируясь поначалу на эту четкую схему (рис. 4), Роден радикально отходит затем от нее ввиду явного несоответствия избранному образцу складывающейся у него художественной концепции.



Рис. 5. Э. Делакруа. Ладья Данте. 1822. Лувр, Париж.
Источник: <http://mylouvre.ru/157/>

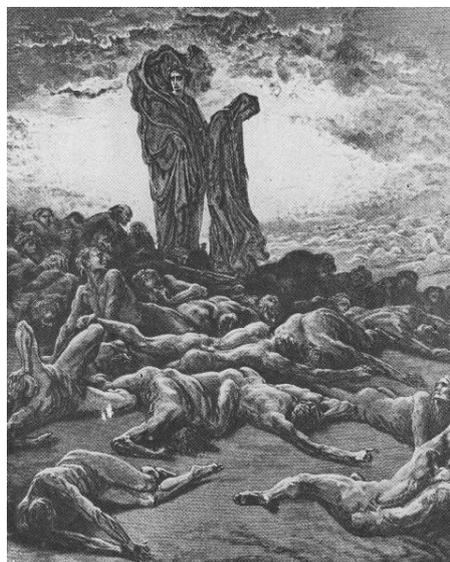


Рис. 6. П. Г. Доре. Ад.
Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Гравюра. 1866.
Источник: *The vision of Purgatory and Paradise by Dante Alighieri. London and New York: Cassell, Petter, and Galpin, 1868(?)*.

То, что было близким мастеру в первой части «Комедии» – ее грозный дух, размах воображения, пластическая сила образов, – все это обретало у него характерный для XIX века оттенок романтической приподнятости, в стиле которой трактовали тогда картины Данте. К примеру, композиция Делакруа «Ладья Данте» (1822, Лувр, Париж) (рис. 5) или, скажем, гораздо более поздние иллюстрации Доре к «Комедии» (1860-е), будоражившие воображение своих современников (рис. 6). Но, пожалуй, особо ощутимо в истолковании Роденом «Ада» преломились ноты горечи и бунтарства, звучащие в поэзии Бодлера [1, с. 96-97]. Для скульптора Бодлер был вторым, наряду с Данте, любимым автором, и он высоко ценил его «Цветы зла», где, словно ад, изображен нравственный упадок современности, кошмар, в который погружены

человеческие чувства: любовь, стремление к идеалу, отношения в обществе и т.д. В кругу этих перекрестных ассоциаций, изобразительных и литературных, замысел Родена складывается в «написанную» языком скульптуры некую ораторию или поэму о заблудшем, страждущем человечестве, которое несет страдания в земной мир, превращая его в ад.

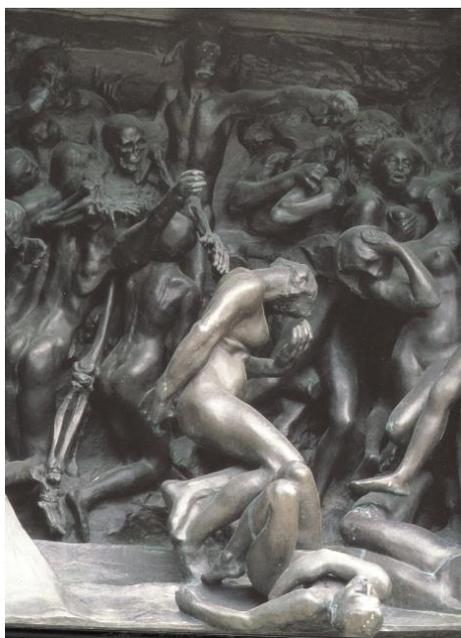


Рис. 7. О. Роден. Врата Ада. Фрагмент. Бронза. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>



Рис. 8. О. Роден. Врата Ада. Фрагмент. Бронза. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>



Рис. 9. Микеланджело. Страшный суд. Фреска Сикстинской капеллы. Ватикан. Рим. 1535–1541. Источник: <https://www.wikiart.org/ru/mikelandzelo>



Рис. 10. О. Роден. Врата Ада. 1880–1917. Гипсовая отливка. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Идея захватила скульптора своей трагической масштабностью. Для «Врат Ада» он выполнил более 100 или даже около 200 фигур, меняя местами или совсем изымая отдельные скульптуры либо их группы в процессе выработки композиции (рис. 7-8). Но что сохраняло в концепции его образов постоянство – это вихревая направленность движения телесных масс, увлекающая группы одних карабкаться вверх, других – низвергаться в бездну; она перекрывала вертикальный переход от одной створки дверей к другой, тем самым снимая возникавший ранее вопрос о тектонической четкости целого. Стихия страстей человечества, неистовство его стремлений – этот лейтмотив построения Родена идет вразрез с той математической непреложностью, которая выступает в «Комедии» проявлением божественной воли. Таким образом, контекст размышлений скульптора над «Божественной комедией» во многом определил расхождение концепции его преисподней – с дантовской. В результате мастер отталкивался не от третьих дверей Баптистерия работы Гиберти, как то замышлялось на начальном этапе исполнения, а от фрески Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана (1535 – 1541) (рис. 9). Здесь Родену – наряду с пластической экспрессией – оказался особенно родственным мотив круговращательного порыва, уносящего одновременно праведников и грешников, – мотив, который словно бы исключал какую-либо шкалу моральных различий.

Итак, к чему пришел Роден в создании своего произведения? Хотя ныне существуют бронзовые отливки «Врат Ада» в посвященном ему Музее Парижа и также музеях Филадельфии, Токио и некоторых других городов, работа никогда не была закончена. Во-первых, сам Музей декоративного искусства, для которого портал предназначался, так и не был построен. Уже это обстоятельство вносит противоречие в роденовский проект, который просто не мог быть соотнесен с определенными архитектурными формами и фактически не имел конкретного предназначения. Затем, при своих монументальных измерениях – высота 6 м 35 см, длина 4 м, глубина 85 см – он несет на себе отпечаток «станковости».

Действительно, ряд статуй, вошедших в оформление портала (например, «Адам», «Ева», «Данаида», «Уголино», «Паоло и Франческа») и особенно – назовем их условно «концептуальными» – такие как «Мыслитель» и «Три тени», в окончательном варианте концентрирующие вокруг себя крупные звенья «сценария», – все они исполнялись как в некотором роде самостоятельные, так что в своей завершенности, в пластической и смысловой самоценности скульптуры вливаются не слишком органично в ансамбль (рис. 11-14). (Хотя сохраняет значимость замечание Рильке о том, что в процессе отбора пластических фигур мастер «исключал все чересчур обособленное, неспособное подчиниться великому единству» [1, с. 112]).

Конечно, Роден создал настоящую вселенную в рельефе и круглой скульптуре. Обнаженные тела, соприкасающиеся друг с другом своими поверхностями, а подчас как бы спаянные в новое целое, предстают крупными массами – в хаотическом скоплении, гонимые ужасом, в эротическом притяжении друг к другу или крайней угнетенности. Драматическая напряженность пронизывает здесь все – от анатомического строения многочисленных персонажей до передачи их движений, жестов, мимики. Главными смысловыми акцентами выступают у Родена фигуры, близкие к статичным.



Рис. 11. О. Роден. Адам. Бронза. 1881. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

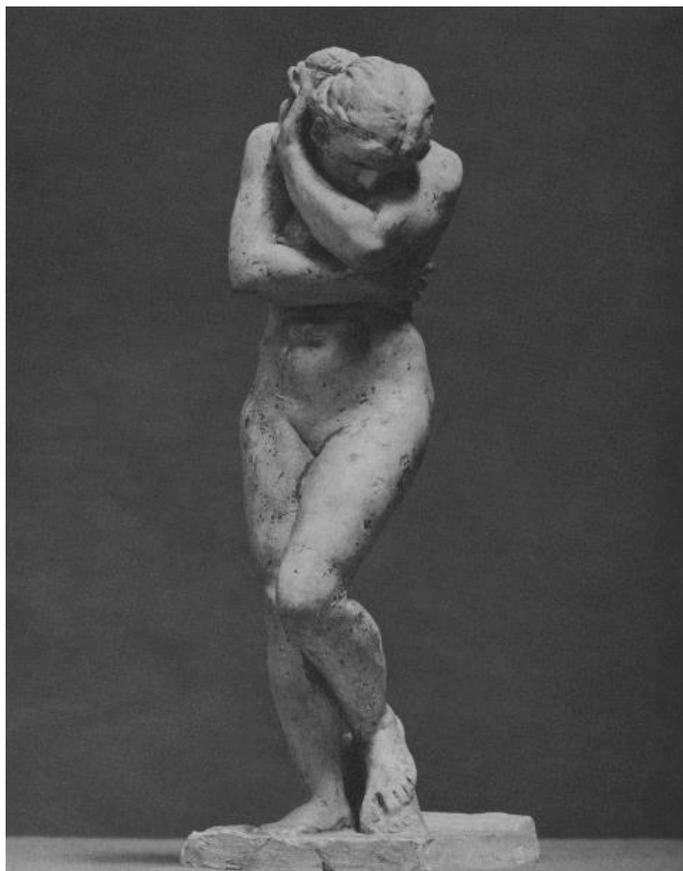


Рис. 12. О. Роден. Ева. Бронза. 1881. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

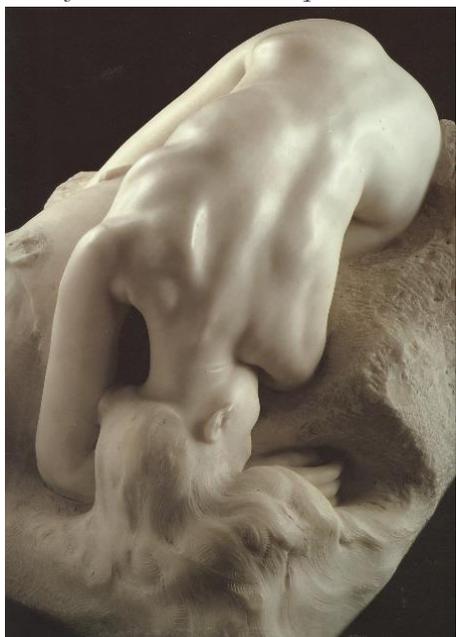


Рис. 13. О. Роден. Данаида. Мрамор. 1885. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

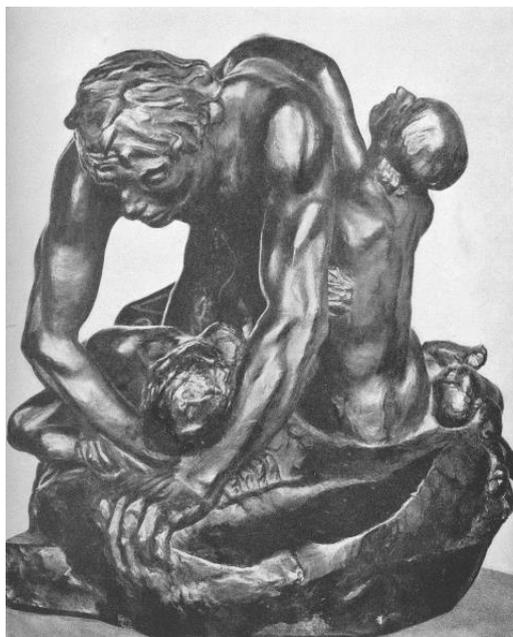


Рис. 14. О. Роден. Уголино. Бронза. 1882. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

На вершине композиции – символ безнадежности, «Три тени», кисти рук которых сходятся в одной точке, словно замковый камень в архитектуре (рис. 15). И образованный таким образом жест, кажется, указывает на бездну преисподней; по замыслу – неосуществленному – «Три тени» должны были демонстрировать свиток с изречением «Входящие, оставьте упования», памятным по Дантову описанию входа в «Ад» (III, 1-3). Ниже, в тимпане на отдаленном фоне мечущихся в отчаянии тел – статуя «Мыслитель» (рис. 16). Это – воплощение мыслящего, человеческого – не божественного – разума, который задается мучительным вопросом о пороках, страданиях и обреченности людского рода (рис. 17).

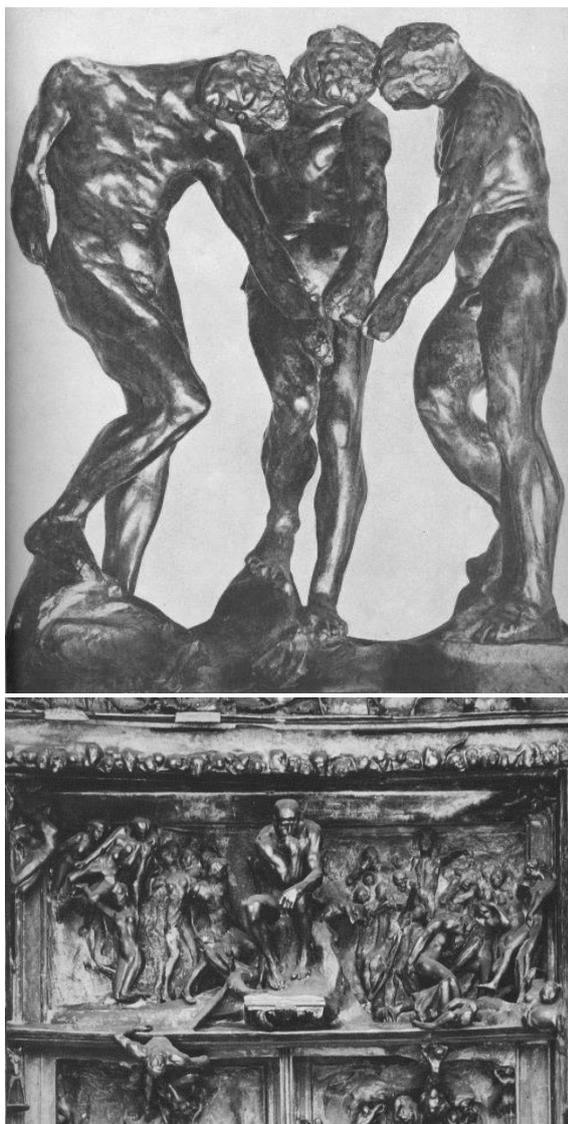


Рис. 16. О. Роден. Врата Ада. Тимпан с фигурой Мыслителя. Бронза. 1880. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Рис. 15. О. Роден. Три тени. Бронза. 1880. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

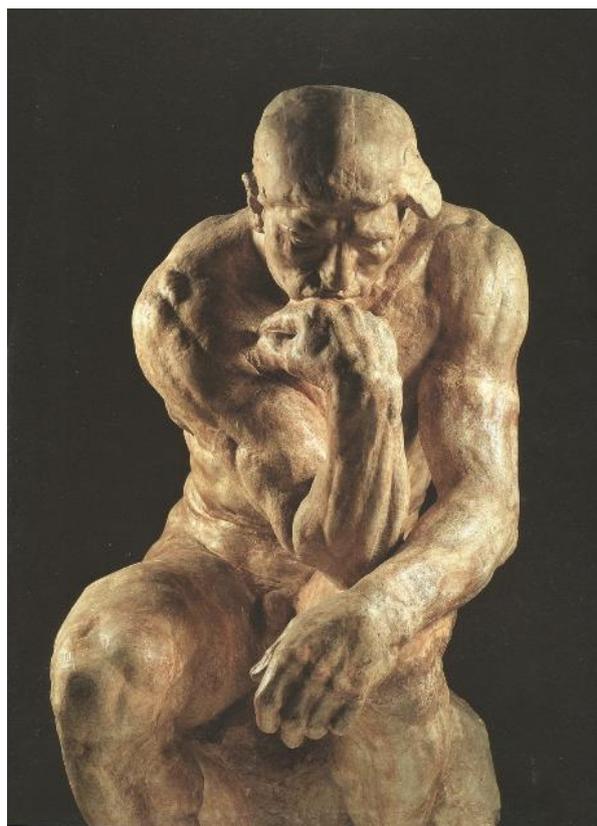


Рис. 17. О. Роден. Мыслитель. Часть фигуры. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Во «Вратах Ада» воплощено зрелище, замечательное по драматическому размаху и тому пластическому мастерству, с которым запечатлено бесконечное множество оттенков человеческих чувств и страстей. И, однако, бурная работа воображения мастера, порождавшая все новые фигуры и новые ситуации, словно бы препятствовала кристаллизации его замысла. Ко все новым вариантам побуждал мастера многоликий мир образов и представлений, питавших его фантазию. Как читаем у автора XX века, «работая над этим памятником, Роден каждый раз доводил до конца возникший у него художественный замысел., но потом у него возникала новая идея, и он выпиливал какую-то часть [скульптурных групп], начиная новое произведение» [8, с. 116]. Пластическая риторика Родена столкнулась здесь с риторикой вербальной, которая занимает большое место во «Вратах Ада», несравненно большее, чем в других его произведениях. Его образы в своем пластическом великолепии выражают чувства и мысли, но и сами смысловые импульсы литературного порядка вызывают их к жизни, способствуя развитию и изменению изобразительного и вербального содержания. В этом есть своя закономерность. Предъявляя высокие профессиональные требования к собственно мастерству скульптора, Роден не менее ценил интеллектуальную составляющую искусства. Он говорил о «смысле форм», обогащенных идеями [2, с. 139]. Когда его упрекали в том, что он «черпает вдохновение скорее в литературе, чем в пластике», мастер возражал: он плохо переносит в искусстве табличку «Вход воспрещен» [2, с. 140]. Это означало, что им не делаются четкие различия между разными видами художеств, например, между скульптурой и литературой. И в подтверждение этого в «Завещании» Родена находим возражение тем, кто способен порицать скульптора, «если ... своим творчеством [он] внушает впечатления, кои обычно вызывает литература...» [2, с. 140]. Во «Вратах Ада» мотивы повествования, действительно, проникают в пластическую ткань, составляя некий сценарий общего драматического действия, историй его участников и выражения их эмоций. В этой связи процитируем Рильке, который одно время был секретарем Родена и глубоко вник в его творчество. Рильке оценил существенную роль в искусстве мастера литературы, в частности, в своей монографии о Родене напомнил его высказывание относительно того, что «ему пришлось говорить бы целый год, если бы он вздумал повторить словами одно из своих творений», – имея в виду как раз этот самый портал [1, с. 113].



Рис. 18. О. Роден. Врата Ада. 1880–1917. Гипсовая отливка. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Из соотнесенности языка вербального и пластического вырастает особая содержательность «Врат Ада». Содержательность, которая сродни открытиям в области психологического романа второй половины XIX века [4, с. 95] и которая несет в себе мечту о расширении выразительных возможностей фигуративного искусства за счет соединения в нем средств визуализации, движения и слова. Если «Врата Ада» и не обрели целостного существования, если они оставляют впечатление незавершенности, то, как и ряд других работ этого крупнейшего скульптора своего времени, они заключают в себе несомненные черты новаторства.

Литература

1. Рильке Р.-М. Огюст Роден / Пер. В. Микушевича // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М., 1971. – С. 86-134.
2. Роден О. Завещание / Пер. В. Микушевича. – СПб., 2002.
3. Роден. Сборник статей о творчестве / Пер. с немецкого и французского; общ. ред. И.М. Шмидта. – М., 1960.
4. Стародубова В. Огюст Роден. Жизнь и творчество. – М., 1995.
5. Coquirot G. Rodin a l'Hotel de Biron et a Medon. – Paris, 1917.
6. Dante Alighieri. Three Lectures/ by J.C. Mathews, F. Fergusson, J. Cardì. – Washington, 1965.
7. Dujardin – Beaumetz E. Entretiens avec Rodin. – Paris, 1913.
8. Gantner R. Rodin und Michelangelo. – Wien, 1953.
9. Jianow J., Goldscheider C. Rodin. – Paris, 1968.
10. Krautheimer R. Ghiberti's Bronze Doors. – Princeton, 1971.
11. Poggi G. La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti. – Florence, Societa Fotografic Artistiche, 1949.

Статья поступила в редакцию 16.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009

GATES OF HELL: RODIN, DANTE, Ghiberti AND THE LITERARY NATURE OF THE PLAN

Svetlana Israelevna Kozlova
Doctor of Arts,
Chief Researcher,
The Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.
Russia, Moscow
helenka2106@mail.ru

Abstract

The article deals with artistic conception of Rodin's Gates of Hell (1880 – 1917). The «Divine Comedy» by Dante is served the basis of interpretation of the theme, absorbed also complicated intertext – first of all there are figurative and verbal sources of the nineteenth century. Author of the article pays a principal attention to the plastical expressiveness of master's language and to the literary aspect of his intention and concludes that this latter has played an important part to realize a general conception. Such correlation of Image and Word is evidence of beginnings of new European sculpture traits which bring the Gates of Hell together with discoveries in a sphere of psychological novel of the second half of the nineteenth century and lead to emergence of new forms of art.

Keywords: Rodin, «Divine Comedy» by Dante, Ghiberti, Michelangelo, Bodlaire, French sculpture of the end of XIX century.

Bibliographic description for citation:

Kozlova S. I. Gates of Hell: Rodin, Dante, Ghiberti and the literary nature of the plan. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 104-115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/22/> (In Russian)

References

1. Rilke R.-M. Auguste Rodin. Rilke R.-M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, 1971, pp. 86-134.
2. Rodin A. *Zaveshchanie* [The Testament]. Translation from the French by V. Mikushevich. St.-Petersburg, 2002.
3. Rodin A. *Sbornik statei o tvorchestve* [Collection of articles about creativity]. Trans. from German and French. Moscow, 1960.
4. Starodubova V. *Ogyust Roden. Zhizn' i tvorchestvo* [Auguste Rodin. Life and art]. Moscow, 1995.
5. Coquiote G. Rodin a l'Hotel de Biron et a Medon. Paris, 1917.
6. Dante Alighieri. Three Lectures/ by J.C. Mathews, F. Fergusson, J. Cardi. Washington, 1965.

7. Dujardin – Beaumetz E. Entretiens avec Rodin. Paris, 1913.
8. Gantner R. Rodin und Michelangelo. Wien, 1953.
9. Jianow J., Goldscheider C. Rodin. Paris, 1968.
10. Krautheimer R. Ghiberti's Bronze Doors. Princeton, 1971.
11. Poggi G. La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti. Florence, Societa Fotografie Artistiche, 1949.

Received: July 16, 2018.