

УДК 72
ББК 85.1

Морозова Софья Сергеевна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru

Ключевые слова: маскарон, скульптура, статуя, рельеф, архитектура, Античность, классицизм, традиция, мифология, маска, античные боги, античные герои

Морозова Софья Сергеевна

Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX – начала XX века



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-282-295

Для цит.: Морозова С.С. Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX – начала XX века // Художественная культура. 2024. № 3. С. 282–295. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-282-295>.

For cit.: Morozova S.S. Antique Mascarons in the System of Meanings of the Russian Architecture of the 19th – Early 20th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 282–295. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-282-295>. (In Russian)

Morozova Sofya S.

PhD (in Art History), Associate Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru

Keywords: mascarons, sculpture, statue, relief, architecture, Antiquity, Classicism, tradition, mythology, mask, ancient gods, ancient heroes

Morozova Sofya S.

Antique Mascarons in the System of Meanings
of the Russian Architecture of the 19th – Early 20th Centuries

Аннотация. В статье рассматриваются основные смысловые и композиционные принципы расположения маскаронов античной тематики в пространстве русской архитектуры XIX — начала XX века на примере сооружений Москвы и Петербурга. Они оказались в фокусе поисков художественной выразительности отечественных скульпторов и архитекторов. Тем не менее маскароны еще ни разу не становились предметом специализированного научного исследования. Акценты, которые они вносят в образную концепцию сооружений, весьма показательны для понимания системы смыслов некоторых произведений русской архитектуры. Все это определяет актуальность обращения к данной проблеме. В исследовании использованы формально-стилистический и сравнительный методы анализа.

Abstract. The article discusses the basic semantic and compositional principles of the location of ancient-themed mascarons in the space of the Russian architecture of the 19th — early 20th centuries on the example of buildings in Moscow and St Petersburg. They have appeared in the focus of the search for artistic expression by Russian sculptors and architects. Nevertheless, mascarons have never been the subject of specialized scientific research. The accents they bring to the figurative concept of structures are very instructive for understanding the system of meanings of some works of Russian architecture. All this determines the relevance of addressing this issue. The study uses formal stylistic and comparative methods of analysis.

Введение

Маскароны, как один из элементов скульптурного декора в русской архитектуре Нового времени, в научной литературе зачастую появляются в качестве своеобразного «общего места» либо непереносимого пункта перечисления видов декоративного убранства. Эта ситуация характерна как для монографических трудов, так и статей, посвященных отдельным проблемам отечественной архитектуры и скульптуры. Так, например, Д.Е. Аркин в своей основополагающей работе «Образы архитектуры и образы скульптуры» говорит о маскаронах морских божеств, играющих важную роль в пластическом решении протяженного фасада Адмиралтейства [Аркин, 1990, с. 224]. Его мысль получила развитие и в статье М.М. Алленова, посвященной программной переключке реминисценций образов Античности в архитектурно-скульптурном ансамбле А.Д. Захарова и поэтическом произведении О.Э. Мандельштама [Алленов, 2003, с. 271–301].

Тем не менее до настоящего времени маскароны еще ни разу не становились предметом специального научного исследования, хотя их роль в формировании смысла архитектурного памятника отнюдь не ограничивается исключительно украшением. Рассмотрение места маскарон на фасадах и уяснение тех акцентов, которые они вносят в образную концепцию сооружений, может, по мнению автора, стать весьма показательным для понимания системы смыслов некоторых произведений русской архитектуры, а также, в научной перспективе, и значения этого скульптурного элемента для эволюции образа Античности в символическом пространстве русских городов означенной эпохи.

В данной статье в фокусе внимания окажутся только маскароны античной тематики, поскольку они использовались в оформлении фасадов на протяжении всего XIX и в начале XX столетия, независимо от изменения архитектурных стилей или вариативности культурных кодов обеих столиц, а порой и жанровых делений. Это делает подобный выбор вполне оправданным и чрезвычайно репрезентативным для определения роли маскарона в формировании семантической структуры здания.

Маскарон и маска

Онтологическая связь маскарона с маской очевидна уже в самом названии, производном от маски, что дает возможность предположить и определенный параллелизм их функционирования в пространстве культуры той или иной эпохи. Чтобы в дальнейшем более отчетливо определить границы семантического поля, в котором действует маскарон в архитектуре, очевидно, следует прежде всего обозначить некоторые наиболее существенные функции и смыслы маски. Маска, согласно общим представлениям, это некий вид «одежды для лица», которая естественным образом должна защищать, но одновременно и скрывать его. Следовательно, можно предположить, что маскарон также должен обладать функциями сокрытия и защиты. И действительно, символическое значение маскарона как оберега легко считывается. Однако с функцией сокрытия дело обстоит куда сложнее. Совершенно очевидно, что наложение маскарона отнюдь не скрывает, а выявляет и дополнительно фиксирует плоскость фасада в местах ее разрывов — дверных и оконных проемов. В таком случае, что же призван скрыть маскарон?

Отметим несколько существенных, с точки зрения автора, моментов. Во-первых, неизменность, скажем более — принципиальная неизменяемость маски. Ее застылость знаменует в античной культуре принадлежность к вечности, к очищенному, истинному бытию. Маска является своеобразной антитезой непостоянству лица, подверженного влиянию быстротекущего, все меняющего времени. Согласно определению С.С. Аверинцева, «лицо живет, но маска пребывает. Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. У лица есть своя история; маска — это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределенности...» [Аверинцев, 2004, с. 52]. Следовательно, маска скрывает преходящее в человеке, обнажая его сущность.

Во-вторых, античная маска маркирует границу двух миров — профанного, изменчивого, человеческого и сакрального, сокрытого, вечного. В этом случае она является знаком трансформации человеческого бытия, символом вхождения в иной бытийственный пласт. И вместе с тем выступает формой защиты. Поскольку сакральное, как подчеркивает Роже Кайуа, один из французских философов,

обращавшихся к проблеме маски, обладает весьма опасными свойствами: «Человек или предмет может ничуть не измениться внешне. Тем не менее он полностью преобразился. ...Он вызывает чувства страха и почтения и выступает как „запретный“. Соприкоснуться с ним стало опасно... сакральное это всегда так или иначе „то, к чему нельзя приблизиться, не погибнув“» [Кайуа, 2003, с. 152].

На этот двойственный, парадоксальный характер бытования маски в культуре Античности, Средневековья, а затем XX столетия указывает и А. С. Костомаров: «Судьба маски в культуре парадоксальна. С одной стороны, мы видим ее как то, что открывает человеку трансцендентное... с другой стороны, маска скрывает лицо человека, утаивает его от других, искажает его духовный облик» [Костомаров, 2022, с. 11].

Проецируя вышесказанное о маске на ее производное — маскарон, легко провести параллель между лицом человека, его личностью, и фасадом как «лицом» архитектурного сооружения. Тем более что подобные представления о скульптурном декоре как «одежде» здания, которая призвана в художественной форме проявить его идею (то есть суть), формировались в русском обществе на протяжении всего XIX века и нашли свое отражение в работах теоретиков архитектуры и архитекторов конца столетия [подробнее об этом см.: Вершинина, 2004, с. 20]. Следовательно, можно с большой долей уверенности предположить, что маскарон призван скрыть становление фасада, подчеркнув, напротив, его завершенность, стабильность и вечность. В этом контексте особую значимость приобретают две важные с точки зрения смысла оппозиции. Первая — традиционная оценочная оппозиция «низ — верх» и соответствующее ей отчетливое развертывание пластического высказывания от декоративных элементов нижних, цокольных этажей к семантически более нагруженным, нарративным рельефам и статуям в верхних этажах. Вторая оппозиция — между внутренним, замкнутым в своих пределах интерьером и внешним, постоянно меняющимся миром. Фасад здания, таким образом, может быть прочитан в качестве границы, хотя и проницаемой посредством окон и дверей. Следовательно, маскарон должен знаменовать в этой системе смысловой предел изменчивости, выступать своеобразным маркером границы между мирами явленного, демонстрируемого всем фасадом и сокрытого, доступного лишь избранным пространства интерьера.

В связи с этим место расположения маскарон на фасаде является весьма красноречивым отражением их двойной функции. Их роль в обеих смысловых оппозициях прочтения фасада чрезвычайно важна. Традиционно маскароны используются для оформления нижних этажей, цоколя, основания здания в качестве замковых камней над оконными или дверными проемами. Символически это пространство стихий, инстинктов и хаоса. Здесь на уровне первого этажа человек естественным образом физически взаимодействует с архитектурным сооружением, сопоставляя себя с ним, и именно здесь его человеческому времени соответствует вечно пребывающий хтонический хаос. Не случайно на этом ярусе наиболее часто помещаются маскароны животных, монстров и стихий — горгонейоны, головы львов, наяд и тритонов, которые должны защищать от проникновения непрощенных или недостойных гостей и одновременно обозначать предел неорганизованности, изменчивости, подвижности.

Маскароны в архитектуре двух столиц: типология и смыслы

Популярный мотив львиной маски находит свои истоки в символике Античности. Показательно в этом контексте, что пес Цербер, охранявший запретное царство смерти, обладал тремя головами, одна из которых была львиной. Предполагается, что она обозначала победу, торжество настоящего времени над прошлым (голова волка) и будущим (голова собаки). И, следовательно, в одном образе могут соединяться различные качества — власть, сила, победа и одновременно охрана, обозначение неприступности границы между бурлящим настоящим, выраженным в стихийности толпы прохожих, и вечно длящейся замкнутостью, стабильностью интерьера. И в этом смысле львиные маскароны чрезвычайно уместны и востребованы в скульптурном убранстве архитектуры как русского классицизма, особенно послепожарной Москвы (усадьба Гагариных, 1821–1829, архитектор Доменико Жилярди, скульптор (эскизы) Гавриил Замараев; усадьба Усачёвых-Найдёновых, 1829–1931, архитекторы Доменико Жилярди, Афанасий Григорьевич Григорьев (?), и др.), так и построек середины-конца XIX века (пример — маскароны купеческого дома в Старосадском переулке, 8, строение 1а, 1878, архитектор Константин Викторович Терский).

Размещение в нижних этажах маскарон Медузы Горгоны также вполне укладывается в структуру смысловых пересечений. С одной стороны, окаменение хтонического чудовища в буквальном смысле репрезентирует обращение времени в вечность, логическое завершение стихийных процессов формирования земли и превращения ее в твердь в структуре космического порядка. В архитектуре символической параллелью является антитеза стройной конструкции здания и бесформенности массы материала, пребывающего в способном к изменениям природном пространстве. А с другой, буква мифа и практика античного искусства делают горгонейон однозначно читаемым знаком оберега, неприступности предела, границы, преодолеть которую позволено лишь избранным. Примеры маскарон Медузы в русской архитектуре существуют в больших количествах. Так, мы находим их в качестве замковых камней в особняке Николая Леонтьевича Бенуа в Санкт-Петербурге (1848–1849, архитектор Николай Леонтьевич Бенуа) или над входом в доходный дом Коммерческого училища в Санкт-Петербурге (1913–1915, по проекту архитектора Николая Ильича Богданова). Интересно отметить, что в особняке Н.Л. Бенуа маскарону Медузы Горгоны сопутствуют маскароны Наяды, то есть мифологического существа, связанного с водной стихией, но тоже не бессмертного. Вариацией этой же темы является и маскарон старца Протея, обладавшего необыкновенной способностью к перевоплощению и принимавшего любые обличья, над окнами цокольного этажа дома А.В. Шугаевой в Москве (1903–1904, по проекту архитектора Ивана Гавриловича Кондратенко). Лейтмотив метаморфозы, изменений на уровне освоенного человеком ландшафта, с его водой и почвой, символами вечно меняющихся, беспокойных стихий, или места обитания человека, звучит здесь особенно отчетливо.

Однако не менее существенно, что тема трансформации, разыгранная в форме маскарон, продолжает свое развитие и в более высоких уровнях фасадов, расставляя дополнительные акценты и выявляя смысл с возрастающей определенностью. Классическим примером этого является сочетание маскарон Тритона и Наяды, низших водных божеств, непосредственно выражающих переход от хаоса стихий к космосу олимпийских богов, над окнами первого, нижнего этажа Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (1823, архитектор Андреян Дмитриевич Захаров,

скульптор Федос Федосович Щедрин) с маскаронами Нептуна и Амфитриты, соответствующих им в замковых камнях окон второго яруса. Таким образом, более высокий статус богов и богинь знаменует большую степень недоступности границы для проникновения (в частности, для взглядов прохожих), репрезентируя в буквальном смысле следующий уровень абстрагирования от суеты низа и, следовательно, более высокую степень гармонии, видимым пределом которой является своеобразный «акрополь» центральной башни Адмиралтейства.

Подобный вариант развития темы возможен не только по оси «низ — верх», но и по горизонтали, то есть при продвижении зрителя в глубину меняющего свою смысловую значимость пространства — при переходе от красной линии улицы во двор частной городской усадьбы или особняка. Так, ворота усадьбы Ивана Родионовича Баташева в Москве, на улице Яузской, 11 (1798–1799, архитектор Родион Родионович Казаков (?)) украшают львиные маскароны, о символике которых уже было сказано выше. Любопытно, что эту тему подхватывают и развивают маскароны над входом в центральный дом, расположенный в глубине парадного двора. Они буквально демонстрируют «очеловечивание», структурирование, сочетая в одном скульптурном элементе декора приметы львиной морды и черты человеческого лица. Антропоморфность маскарона, несомненно, символизирует трансформацию от стихийной неукротимости к разумному, человеческому контролю в проявлении силы. Далее уровень «цивилизованности» продолжает расти с развитием фасада вверх: над окнами второго этажа уже размещаются рельефы с изображением букариев, античных героев и олимпийских богов — Энея, Дидоны, Вулкана и Венеры.

Эта тенденция свойственна не только строгим правилам архитектуры классицизма, но и постройкам второй половины XIX — начала XX века. Например, в уже упомянутом выше московском жилом доме в Старосадском переулке, 8, строение 1а, во втором этаже появляются маскароны шутов. В данном случае мы видим две личины — зверя и человека, который скрывает истинное лицо под маской. Возникают дополнительные оттенки и игра смыслов. Звериный облик оказывается знаком вечной, неизменной сущности, зато человеческий — знаком игры, смены ролей. То есть способность к трансформации понимается как важное и ценное качество, свойственное более структурированному, высшему порядку.

И все же гораздо чаще эта тема артикулирована как оппозиция «человеческое — божественное». Так, окна первого этажа доходного дома в Романовом переулке, 3, в Москве (конец 1890-х, архитектор Александр Фелицианович Мейснер) оформлены маскаронами Геракла в львиной шкуре на голове. Тема героической победы человека над зверем обозначает низший, почвенный уровень метаморфозы. Логическим завершением этого вектора трансформации становится появление в третьем этаже маскарон богини Афины, покровительницы Геракла, его божественного двойника. Физическая, стихийная сила побеждается человеческим разумом и затем результирует в абсолютной божественной мудрости и гармонии.

Впрочем, возможны и иные варианты, с несколько более сложным прочтением. Например, в доходном доме на Тверском бульваре, 17, строение 1, в Москве (1880, архитектор Семен Семенович Эйбушитц), в первом этаже помещены маскароны воинов в шлеме, а в третьем — в разорванных лучковых фронтонах над окнами — маскароны Наяды или Нимфы в сочетании с маскаронами сатиров в капителях пилястр. Тем не менее оппозиция низа и верха сохраняет свою актуальность — человеческий мир противопоставляется миру природы, чья мощь и древность превосходят человеческие силы и краткость отмеренного срока жизни.

Показательным исключением из этого ряда является, пожалуй, маскарон Гермеса, который позже других возникает в репертуаре русской декоративной пластики, что вполне объяснимо активным развитием торговли в конце XIX — начале XX века. И хотя его изображения также традиционно располагаются в верхней зоне фасадов, однако они почти никогда, в отличие от других античных богов и богинь (Зевса, Афины, Геры и т.д.), не выступают в рамках отмеченного автором специфического высказывания в системе смыслов здания, замыкая логическое их восхождение от мифологических персонажей низшего порядка или героев-людей к богам Олимпа как выражению крайней степени гармоничного и сакрального, наиболее трудно достижимого уровня бытия. Примеры многочисленны в обеих столицах, наиболее характерные — особняк Э.М. Мейера в Санкт-Петербурге на Английской набережной, 30 (1870–1872, архитекторы Карл Карлович Рахау, Рудольф Богданович Бернгард), и торговый дом «Товарищества М.С. Кузнецова» на Мясницкой улице, 8, в Москве (1899–1903, архитектор Федор Осипович Шехтель).

Заключение

Разумеется, перечень маскарон античных богов и богинь, как и персонажей античных мифов и легенд, в русской архитектуре не исчерпывается вышеприведенными. В рамках представленной статьи автор не ставил перед собой задачи представить полный список и произвести всеобъемлющий анализ всех вариантов маскарон античной тематики в русской архитектуре XIX — начала XX века, поскольку главной целью было выявление некоторых важных, с его точки зрения, аспектов их бытования, позволяющих указать на ту роль, которую маскароны играют в формировании образа архитектурных сооружений эпохи.

В результате исследования стала очевидной особая, помимо сугубо декоративной, функция маскарон как проводников смысла, что, в свою очередь, соответствует античному восприятию маски, с одной стороны, как силы, способной открыть человеку путь в иной, божественный мир, а с другой, как некоего духа, призрака, оберегающего своего обладателя. Маскароны античной тематики на фасадах отмечают уровень возрастающей абстракции, восхождения в очищенный, торжественный, упорядоченный особым образом мир. Условно эту эволюцию можно представить как трансформацию, которую предлагается совершить зрителю. Начав от низших уровней, отказавшись от собственного человеческого лица, необходимо примерить маску животного или монстра (уровень инстинктов, хаос), превратиться затем в героя, побеждающего этот хаос, и наконец, обретя гармонию, вознестись от личин к ликам — божественно-вечным образам богов и богинь (абстрактное мышление, космос).

Располагаясь в особом с точки зрения проницаемости границы местам фасада, маскароны в буквальном смысле репрезентируют условие для прохождения сквозь проем, обозначают, кому открыт доступ, и одновременно в своей ипостаси оберега табуируют проникновение того, кто не соответствует этим требованиям. Благодаря использованию маскарон в архитектурных сооружениях в специфической визуальной форме воссоздается символический ритуал перехода из пространства профанного в пространство особенное, закрытое и тем самым получающее прочтение сакрального.

Список литературы:

- 1 *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // *Аверинцев С.С.* Образ Античности. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 40–105.
- 2 *Алленов М.М.* Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с. (Очерки визуальности).
- 3 *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990. 399 с.
- 4 *Вершинина А.Ю.* Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX – начала XX веков: К вопросу о художественной природе модерна: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. М., 2004. 232 с.
- 5 *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / Пер.с. фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. 296 с.
- 6 *Костомаров С.С.* Философия и антропология маски: Учебное пособие. Самара: Издательство Самарского университета, 2022. 152 с.

References:

- 1 Averintsev S.S. Grecheskaya "literatura" i blizhn vostochnaya "slovesnost'" [Greek "Literature" and Middle Eastern "Verbality"]. Averintsev S.S. *Obraz Antichnosti* [The Image of Antiquity]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004, pp. 40–105. (In Russian)
- 2 Allenov M.M. *Teksty o tekstakh* [Texts about Texts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 400 p. (Ocherki vizual'nosti [Visuality Essays Series]). (In Russian)
- 3 Arkin D.E. *Obrazy arkhitektury i obrazy skul'ptury* [Images of Architecture and Images of Sculpture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 399 p. (In Russian)
- 4 Vershinina A. Yu. *Skul'pturnyi dekor fasadov zdanii Moskvyy kontsa XIX – nachala XX vekov: K voprosu o khudozhestvennoi prirode moderna* [Sculptural Decoration of Facades of Moscow Buildings of the late 19th – Early 20th Centuries: On the Question of the Artistic Nature of Modernity], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.04, State Institute for Art Studies. Moscow, 2004. 232 p. (In Russian)
- 5 Caillois R. *Mif i chelovak. Chelovek i sakral'noe* [Myth and Man. Man and the Sacred], transl. from French, intr. article S.N. Zenkin. Moscow, OGI Publ., 2003. 296 p. (In Russian)
- 6 Kostomarov S.S. *Filosofiya i antropologiya maski: Uchebnoe posobie* [The Philosophy and Anthropology of Masks: Textbook]. Samara, Izdatel'stvo Samarskogo universiteta Publ., 2022. 152 p. (In Russian)