

УДК 73

ББК 85.133

Вершинина Алла Юрьевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, заместитель главного редактора журнала «Искусствознание», 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-7849-5347

ResearcherID: ABT-7060-2022

vershalla@yandex.ru

Ключевые слова: маска, горгона Медуза, архетип, горгонейон, апотропей, ужас, крик, страдание, молчание, бесстрашие

Вершинина Алла Юрьевна

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-156-183

Для цит.: Вершинина А.Ю. Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы // Художественная культура. 2025. № 1. С. 156–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-156-183>.

For cit.: Vershinina A.Yu. The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 156–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-156-183>. (In Russian)

Vershinina Alla Yu.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Deputy Editor-in-Chief of the Art Studies Journal, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0001-7849-5347

ResearcherID: ABT-7060-2022

vershalla@yandex.ru

Keywords: mask, gorgon Medusa, archetype, gorgoneion, apotropaei, horror, scream, suffering, silence, impassivity

Vershinina Alla Yu.

The Terrible Face of Eternity: The Screaming and Numbing Mask of Medusa

Аннотация. В фокусе внимания статьи — сюжет трансформации ужасной кричащей горгоны Медузы в бесстрастную молчаливую, выделенный из множества аспектов архетипического образа, исследуемых в специальной искусствоведческой литературе. На этом пути маска Медузы растрчивает апотропеические функции и профанирует знаково-эмблематическую компоненту, взамен обретая «прибавочные смыслы» — как собственно художественные, эстетические и этические (инверсивность, аллегоризм, символизация, страдательность, безгласность, отстранение, бесстрашие и проч.), так и околофилософские (герметизм, сатурнианство, inferнальность, экзистенциализм), социально-политические (пропаганда, инакость, враждебность, призыв), инициированные той или иной эпохой сообразно собственным интересам. Означенный поворот случается в ранней модерности и может считаться одним из маркеров культурных процессов Нового времени, имеющим вид ряда связанных пластических формул, вошедших в лексикон модернизма.

Abstract. The focus of the article is the plot of the transformation of the horrible screaming gorgon Medusa into impassive and silent, singled out from many aspects of the archetypal image studied in the special art history literature. On this transformation path, the Medusa mask loses its apotropaic functions and profanes its iconic and emblematic component, instead acquiring 'added meanings' — artistic, aesthetic, and ethical meanings (inversion, allegorism, symbolisation, suffering, voicelessness, detachment, impassivity, etc.), as well as paraphilosophical (hermeticism, Saturnianism, infernality, existentialism) and socio-political ones (propaganda, otherness, hostility, appeal), initiated by this or that epoch according to the corresponding interests. This turn occurs in early modernity and can be considered a marker of the cultural processes of the Modern Age which has the form of a series of coherent plastic formulas that entered the lexicon of modernism.

Введение

В начале XXI века Дагмара Регент предложила необычное решение обычного мотива — рельефную «Горгону Медузу» в шамоте, эмали и меди на металлической сетке в опорной раме большого формата (2000-е, частное собрание). Направляющие сетчатого основания уподоблены системе порождающих осей кристалла — личины, но ее диагональное размещение и лучевая схема нарушают строгий порядок элементарной модульной структуры опоры. Здесь хаос спонтанно рождается из порядка — такая инверсия постулата самоорганизации сродни оборотничеству Медузы. Проницаемая и мобильная — практически невещественная сетка дает ощущение свободы от условий места и времени. Безотносительно реальной ситуации, отстраненная, невидящая и безгласная, голова словно парит в умозрительном пространстве безмолвной Вечности. Сложносочиненный конструкт, свободный от нуминозных переживаний, аккумулирует ряд оппозитивных категорий, выделявшихся различными эпохами для означивания персонажа: апотропеизм и угроза, монструозность и комизм, универсальное и этническое, подлунное и солярное, инферальность и парадиз, страдание и страсть, боль и благодать, отвращение и притяжение, уродство и красота. Такая стратегия оказалась возможной благодаря тысячелетнему опыту осмысления мотива начиная с архаики. Медуза горгона парадоксально соединила постоянство присутствия и непостоянство означивания.

В системе культурных кодов Античности горгона Медуза⁽¹⁾ занимает место в ряду наиболее востребованных и легко читаемых. Ее терраморфная фигура, при всей выразительности, не относится к числу приоритетных иконографических признаков — их следует искать в лике, обрамленном сплетением змей-волос. Медуза не нуждается в указующих атрибутах: сама ее маска суть атрибут, ценный в первую очередь за свою апотропеическую семантику. Апотропеические изображения горгоны Медузы — горгонейоны, столь же древние,

(1) Здесь и далее в написании имени «горгона Медуза» я придерживаюсь той точки зрения (восходящей к Гесиоду), что Медуза — собственно имя, тогда как «горгона» — указание на род мифологических существ, таких же как сфинкс, химера и т.п. Соответственно применяются прописные/строчные буквы.



Ил. 1. Дагмара Регент. Горгона Медуза. 2000-е. Шамот, эмаль, медь, металлическая сетка. Ок. 120 × 100 см. Частное собрание
Fig. 1. Dagmara Regent. Gorgon Medusa. 2000s. Chamotte, enamel, copper, metal mesh. Approx. 120 × 100 cm. Private collection

как миф, и поныне имеют широкое хождение. Востребованными остаются обе схемы маски-апотропея, эволюционно сложившиеся в Античности: дразнящая гримаса (вакхический эмоционализм архаики) и благородная правильность (аполлоническая мерность классики)⁽²⁾. Инициированная античными авторами, в первую очередь Пиндаром («Двенадцатая пифийская ода»), история гуманизации уродства оказалась возможной благодаря изначальной многокомпонентности мифа: различные толкования, от Гомера до Ахилла Тация, были нацелены не на конкретизацию сюжета и образа, а на их вариативность. Избранный подход оказался стратегически важным.

(2) Иконографии и семантике маски Медузы горгоны посвящена обширнейшая литература, в которой устанавливаются множественные дефиниции и глубокие смыслы, от обзорных [Howe, 1954, p. 209–221] и энциклопедических [Lexicon Iconographicum, 1988, p. 285–364] трудов до критических [Lazarou, Liritzis, 2022, p. 47–62] и проблематизирующих [Clair, 2002]. Также см. библиографию в кн.: [The Medusa Reader, 2003, p. 279–301].

Реагируя на контекст, отзываясь на запрос той или иной эпохи, Медуза неизменно демонстрировала высокую адаптивность, удивительную пластичность формо- и смыслообразования, тем самым открывая возможности выборочной актуализации и вольной интерпретации.

Средневековые максимально сузило угол зрения, охотнее вспоминая астеризм «Голова Горгоны» на карте звездного неба, чью демоническую природу маркировала таинственная звезда Алголь — глаз Медузы. Тогда как целостность апотропеической семантики скульптурного горгонеяона оказалась расщепленной на собственно охранительные функции (химеры готических соборов, византийские и славянские амулеты-змеевики) и олицетворения греховности (терзаемые гадами головы страдающих грешников, искус девятой песни «Ада» Данте).

Неистовство и страдание

Земное восхождение Медузы началось вместе с реабилитацией Античности в эпоху Возрождения. Полномочия, делегированные ранее иным визуальным формам, возвращались исходному образу с преувеличенной энергией. Интенсивность терапии обернулась повышенным эмоционализмом лика Медузы, ставшего слишком гневным и уродливым, чтобы оставлять впечатление грозного величия. Из мастерской Андреа дель Верроккьо выходит горгонеяон (Микеле Марини да Фьезоле (?), «Архитектурный фриз с горгонеяоном», ок. 1485–1495, Римский музей и палаццо Браски, Рим), примечательный интенцией к профанированию мифа. Желание визуализировать смертоносный сгусток страстей и пороков побудило скульптора дополнить мимические складки возрастными морщинами. Личина уродливой кричащей старухи обывовлена, взята во мгновении здесь и сейчас, тем самым изъята из мифологического хронотопа Античности. Провокативность такой формы засвидетельствована в созданной полвека спустя отталкивающей маске косоглазой горгоны на эгиде Афины, исполненной Якопо Сансовино для Лоджетты Сан-Марко («Афина Паллада (Минерва)», между 1537–1549, Венеция). Классический реквизит лишается подобающей условности. Пластически активный, жизненно эмоциональный горгонеяон прорывает поверхность щита и агрессивно атакует действительность, нарушая герметизм величавой

Ужасный лик вечности: крик и онемение маски Медузы

Ил. 2. Мастерская Андреа дель Верроккьо (флорентийский ученик, работавший в Риме, Микеле Марини да Фьезоле?). Архитектурный фриз с горгонеяоном. Ок. 1485–1495. Терракота тонированная. 30 × 37 × 7 см. Римский музей и палаццо Браски, Рим
Fig. 2. Workshop of Andrea del Verrocchio (Florentine student who worked in Rome, Michele Marini da Fiesole?). Architectural Frieze with a Gorgoneon. Ca. 1485–1495. Tinted terracotta. 30 × 37 × 7 cm. Roman Museum and Palazzo Braschi, Rome



Ил. 3. Якопо Сансовино. Афина Паллада (Минерва). Между 1537–1549. Бронза. Высота 147 см. Лоджетта Сансовино, Венеция. Фрагмент
Fig. 3. Jacopo Sansovino. Pallas Athena (Minerva). Between 1537–1549. Bronze. Height 147 cm. Loggetta Sansovino, Venice. Fragment



статуи. Защита переходит в опережающее нападение, миф вторгается в реальность.

Последствием опрокидывания мифа стало желание примерить маску Медузы на себя. Ренессансные художники впервые пускаются в поиски идентичности на территории макабрического. Если для Леонардо да Винчи рисунки гримасничающих гротескных голов — наблюдения со стороны — были частью изысканий в области физиогномики [подробнее см.: Caroli, 1991], то автопортреты в образе кричащей Медузы (от Андреа Мантеньи до Полидоро да Караваджо) можно считать как исследованиями собственной психофизики в ситуации конфликта и стресса, так и визуализацией актуализированных герметической натурфилософией топосов «неистовая мудрость», «героическое сатурнианство», «черный гумор». Трагедия не входила в целеполагание такого *modus operandi*. Крик служил маркером творчески продуктивного «божественного неистовства», которое еще Платон предпочитал здравомыслию. Медуза была принята в свиту Сатурна-Кроноса.

Один из даров Сатурна, меланхолия, открывал возможности иной, диаметральной трактовки Медузы, когда ее лик становится отрешенным, пассивным, пребывающим в небытии — грез или смерти. Именно такой образ настойчиво искал Бенвенуто Челлини, разрабатывая не только эскиз статуи Персея («Персей», ок. 1545–1554, Лоджия деи Ланци, Флоренция) в целом, но и отдельно — моделло головы горгоны («Голова Медузы», ок. 1545–1550, Музей Виктории и Альберта, Лондон). Челлини сумел воплотить в лике Медузы пассивное страдание — условие меланхолии, с точки зрения адептов герметизма⁽³⁾.

Опыт соединения двух симптомов «сатурнианского недуга» — неистовства и страдательности — предпринял в своей знаменитой

(3) Власть меланхолии столь сильна, что находит отпечаток и в отстраненном, словно в транс, лице Персея-триумфатора — сходство героя и протагониста может быть объяснено оборотными смыслами сатурнианской личности.

«Медузе» Микеланджело да Караваджо⁽⁴⁾. Virtuозно соединив действительный объект (щит) и иллюзорную реальность (живопись), он добился эффекта имитации мифологической эгиды, попутно оспаривая пальму первенства скульптуры, по своей видовой природе имеющей больше шансов на подобную имитационность. Расширенный инструментарий и сумма аллегорических толкований позволили Караваджо создать такой образ, где отчаяние и страх звучат громче, чем ярость и угроза. Впервые в крике проклятой горгоны зазвучали высокие трагедийные ноты. Но не менее впечатляющим, чем танатический ужас караваджевской Медузы, оказывается экзистенциальный ужас Медузы, приписываемой Лоренцо Бернини («Медуза», 1636, Палаццо Консерватори, Рим). Используя удобную возможность работы в излюбленном жанре метаморфоз, Бернини заставляет переживать неизбежность мгновения, разделяющего скоротечное прекрасное и вечное кошмарное: на глазах зрителя красавица неумолимо обращивается смертоносным монстром. Не вопль, но сдавленный стон вырывается из ее уст, взывая к состраданию.

Иную версию осмысления власти Сатурна-Кроноса предлагают бюсты — аллегии зависти⁽⁵⁾, суммирующие опыт Античности, Средневековья и Возрождения. Змеящиеся волосы состарившихся красоток подобны медузиным. Безжалостное время обнажает тело и душу, вскрывая греховную сущность старух, в безумном крике изливающих свою черную желчь — приметку «дурной» меланхолии «детей Сатурна». Вечные терзания мрачных меланхоликов Арнольд из Виллановы объяснял гнетущим постоянством ожидания опасностей, от того-то они «жадны, печальны, их зависть грызет, своего не упустят» [Арнольд из Виллановы, 1970, с. 86]. Это эмоциональное перенапряжение, ведущее

(4) Прославленная Медуза Караваджо, известная в двух вариантах («Медуза Муртола», между 1596 и 1598, частное собрание; «Голова Медузы на щите», ок. 1598, Уффици, Флоренция), произвела фурор среди современников и поныне остается одной из самых исследуемых работ мастера. В ракурсе избранной темы важно заметить: намереваясь «победить ужас изображением ужаса», Караваджо одновременно желал сохранить связь с эмблематикой горгонейона. Показателен тот факт, что деревянный щит с каравадживской «Медузой Горгоной» первоначально помещался в медицейском оружейном собрании вместе с доспехами, подаренными правителем Персии Авой Великим в 1601 году Фердинандо I.

(5) Орацио Маринале. Аллегория зависти. 1690–1720, частное собрание; Джусто Ле Курт. Зависть. Между 1660–1670, Палаццо Ка-Реццоника, Венеция; и др.



Ил. 4. Барри Икс Болл. Зависть (по Джусто Ле Курту). 2008–2011. Мексиканский оникс, нержавеющая сталь. 56 × 43,5 × 24 см. Частное собрание

Fig. 4. Barry X Ball. Envy (after Giusto Le Court). 2008–2011. Mexican onyx, stainless steel. 56 × 43.5 × 24 cm. Private collection

к тотальной поврежденности, изъеденности тела и души, спустя почти полтысячелетия реструктурировал, возводя в ранг универсалистской проблематики, американский скульптор Барри Икс Болл⁽⁶⁾.

Случившееся в скульптуре ранней модерности повальное увлечение криком агонии (Медузы, Зависти, Порока, Проклятой души и т.п.) характеризовалось интенциями не только к усложнению драматургии и эстетизации монструозного, но и к профанации архетипа. Горгонейон переходил в разряд простых, ясно читаемых аллегорий, заселяя пространства европейских зданий и некрополей, обживая

(6) Барри Икс Болл в 2000–2010 годах активно работал над ремастерингом. Особую симпатию он питал к скульптурам Джусто Ле Курта, которые варьировал в различных материалах (цветные породы мрамора, оникс, сталь и проч.) и переосмыслял, составляя в семантические группы. Так, свою «Зависть» (по Ле Курту) с головой Медузы на выставке 2020 года в центре скульптуры Нэшера (Даллас, Техас) Болл расположил зеркально «Чистоте» (по Антонио Коррадини), определив не только антагонизм, но взаимопереходность умирания — цветения, уродства — красоты, гнева — благодати и т.п.



Ил. 5. Артус Квеллинус Старший. Медуза. Маскарон. 1650–1652. Мрамор. 70 × 25 см. Фирсхаар (Трибунал), Королевский дворец, Амстердам. Фрагмент

Fig. 5. Artus Quellinus the Elder. Gorgon. Mascaroon. 1650–1652. Marble. 70 × 25 cm. Vierschaar (Tribunal), Royal Palace, Amsterdam. Fragment

мебель и утварь, предлагая сниженную версию популярного мотива *vanitas* и взывая помнить о смерти. Наглядный аллегоризм таких изображений изредка оправдывался ситуативно-тематически, как в случае с маскаронами Трибунала амстердамской ратуши работы Артуса Квеллинуса Старшего («Медуза», 1650–1652, Фирсхаар (Трибунал, Зал Судей), Королевский дворец, Амстердам). Но нередко и все чаще отрубленная голова горгоны, отвратительная в своей смертельной агонии, оказывалась ремаркой к истории подвига благородного Персея, освободившего Андромеду, как у Пьера Пюже («Персей и Андромеда», 1678–1684, Лувр, Париж).

Эпоха Просвещения предприняла попытки вернуть апотропею приличествующую индексальность, полагая таким образом избавить его от смысловой неопределенности, одновременно — приблизить Медузу к эталонным образцам Античности. Авторитет так называемой «Медузы Ронданини» (римская копия ок. I в. до н.э. с греческого оригинала ок. 440 г. до н.э. (с щита Афины Парфенос работы Фидия), Глиптотека, Мюнхен) был столь велик, что для многих критиков

В годы наполеоновской кампании аллегория перекочевала из политической сатиры в рисунки с сюжетами русских побед. Иван Терещенев («Наполеонова слава», 1813, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) изобразил Францию отвлеченной аллегорической фигурой, теряющей маску благонамеренности с дьявольской физиономии в обрамлении червеобразных волос, отдаленно напоминающей маску Медузы. В переработке английского гравера Джорджа Крукшенка («Слава Наполеона: сила славы Бонапарта, побежденная и уничтоженная русской армией и крестьянством», 1813, Британский музей, Лондон)⁽⁸⁾, укрупнившего и тщательно прорисовавшего змей на свирепой голове, это сходство было усилено. Медуза используется британской пропагандой в качестве инструмента опознания чужого как демонического, по меньшей мере — лживого и порочного. В смягченной интонации русского оригинала сказалась национальная традиция толкования Медузы как оберега (змеевики, воинские принадлежности), персонажа апокрифов, житий и проч., встреча с которым не сулит беды⁽⁹⁾, что исключало яркий обличительный пафос.

Вся эта предыстория отождествлений и поруганий необходима для объяснения ситуации, в которой весьма логичным оказывается появление яркого символа — так называемой «Марсельезы»⁽¹⁰⁾ в составе группы «Выступление добровольцев в 1792 году» (1833–1836) Ф. Рюда на фасаде Триумфальной арки площади Звезды в Париже. Экстатичный крик Гения войны в женском облике так же, как и медузин, искажает лик, так же возвещает жатву смерти, так же означает смесь ярости и очищения, решимости и боли, любви и ненависти, страдания и беспощадности. Рюд аккумулирует те смыслы Медузы, которые позволяют дать образ заряжающий и ранящий, энергичный и призывный. Строки из адресованного героине античных мифов

- (8) Поскольку в литературе существует путаница с авторством рисунка, необходимо уточнить, что на листе из Британского музея имеется приписка: «скопировано с русской гравюры».
- (9) Исследование древнерусских змеевиков не только как археологического артефакта [Николаева, Чернецов, 1991], но и в связи с апокрифической литературой имеет давнюю традицию [Соколов, 1889] и подразумевает культурный контекст византийского мира [Spier, 1993, p. 25–62].
- (10) Работая над горельефом, Франсуа Рюд исполнил отдельный эскиз головы под названием «Гений отечества возвещает Марсельезу», экземпляры которого (в гипсе, терракоте, бронзе) имеются в различных музейных собраниях.



Ил. 8. Франсуа Рюд. Гений отечества возвещает Марсельезу. 1834. Гипс тонированный. 41 × 29 × 29,3 см. Лувр, Париж

Fig. 8. François Rude. The Genius of the Fatherland Proclaims the Marseillaise. 1834. Tinted plaster. 41 × 29 × 29.3 cm. Louvre, Paris



Ил. 9. Лоран Оноре Маркест. Персей и Горгона. 1890. Мрамор. 190 × 111,2 × 140 см. Лионский музей изящных искусств, Лион. Фрагмент

Fig. 9. Laurent Honoré Marqueste. Perseus and the Gorgon. 1890. Marble. 190 × 111.2 × 140 cm. Museum of Fine Arts of Lyon, Lyon. Fragment

романтического памфлета Перси Шелли: «Как песнь в едином свитке, / Свет красоты и ужаса здесь дан» [Шелли], — равным образом приложимы и к Марсельезе.

Синтезированный Рюдом «воплъ праведного гнева» не только резонирует в семантически родственных произведениях — скажем, в проекте памятника «Оборона (Призыв к оружию)» Огюста Родена⁽¹¹⁾, но и отточенной формулой возвращается прообразу. В группе «Персей

- (11) Эскиз памятника в 1879 году был представлен Роденом на конкурс, проводимый префектурой Сены, на памятник, посвященный обороне Парижа при осаде города в 1870 году. Отвергнутый комиссией, после ряда переработок памятник был установлен в 1920-м в Вердене. Модель и отдельные гипсовые эскизы к памятнику (голова, бюст, торс, фигура, группа) разных лет хранятся в Музее Родена (Париж).

и Горгона» Лоран Маркест⁽¹²⁾ почти буквально цитирует рюдовскую находку. Но с учетом контекста — смыслового, а с ним и формально-пластического, — крик его Медузы теряет «плакатную» призывность. Маркест ищет для нее место в иконографическом ряду отчаянных и поверженных — провозвестников драмы модерности, разрешившейся отчаянным криком экспрессионизма.

Бесстрашие — благодное и погубительное

Попутно на протяжении XIX века, словно чувствуя потребность сбалансировать эмоциональный взрыв, пластическую динамику, экспрессию мотива, скульпторы разрабатывают типологию образа с оглядкой на классическую Античность. Действуют они по большей части в зоне «тихих» искусств: прикладном, ювелирном, — в силу своей камерности склонных к ясно читаемым и улаживающим взор формам⁽¹³⁾. Однако и в станковой скульптуре находится место оправдательной благодной красоте. Примечательно, что на волне феминизации немалая часть такого рода толкований облика Медузы выходит из-под резца скульпторов-женщин⁽¹⁴⁾, но восхваляют они не роковых фемид или эмансипированных пересозидательниц миропорядка, как можно было ожидать, а сенсуальных, тихих и прекрасных в своей светлой печали страдалиц. Юные прелестницы безмолвны и покойны. Их покой — эскапистской природы, без видимых примет сатурнианской

одержимости меланхоликов, скрытой за маской бесстрастия, которую так удачно визуализировал в своей Медузе Бенвенуто Челлини.

Это подзабытое свойство горгонической натуры, однако, становилось все более востребованным и позволило Медузе занять одну из лидирующих позиций в реестре мотивов эпохи символизма. Интенции к диалектической образности — «страсти в покое» — имели место уже на рубеже XVII и XVIII веков. Игнорируя массовое увлечение кричащими монструозными горгонейонами, Андреас Шлютер включил в оформление здания берлинского Цейхгауза (ок. 1696, Цейхгаус, ныне Германский исторический музей, Берлин) маскароны, свободные от внешней экспрессии, но притом весьма эмоциональные. Его прямоличная Медуза с закрытыми глазами⁽¹⁵⁾ и полукрытым ртом пребывает в состоянии «затишья перед бурей», в напряженной готовности к внезапному смертоносному акту. Такая потенциальность действия кажется едва ли не более устрашающей — *media vita in morte sumus*⁽¹⁶⁾. Но именно символизм, сфокусированный на междумирии, превознес пограничное состояние горгоны Медузы, пристально исследуя возможности этого метаморфного существа.

Декларацией символистской мифопоэтики можно считать полихромную «Голову Медузы» Арнольда Бёклина («Голова Медузы», ок. 1897, Музей Орсе, Париж) на выпуклом круглом основании, имитирующем турнирный щит, одновременно — благодаря глянцевой поверхности — напоминающем линзу сферического зеркала. Бёклин дистанцируется от эмблематической традиции горгонейона (в любом ее классическом изводе), активно работая цвето-светом, истончая объем кровавых прядей волос — змеящихся, но не змеевидных — по мере удаления от центра, тем самым усиливая сферическую аберрацию. Но главное — поражая мертвенной тишиной. Окаменение, которое она несла смотрящим, обретает зеркальную силу, превращая ее саму в камень. Оказываясь ни живой ни мертвой, Медуза сигнализирует обреченность пребывания меж миров, трагедийного нескончаемо

(12) Лоран Оноре Маркест выполнил группу «Персей и Горгона» в пяти экземплярах между 1875 и 1903 годами. Один из ранних экземпляров — гипс 1887 года, хранится в Музее августинцев в Тулузе.

(13) Эпизодический в искусстве малых форм XVIII века, мотив головы Медузы набирает популярность к середине XIX столетия (Адам Клер. Голова Медузы. Медальон. Ок. 1800, Германский национальный музей, Нюрнберг; Бенедетто Пеструччи. Голова Медузы. Камея. 1840–1850, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; Луиджи Саулини. Медуза. Камея. Ок. 1860–1870, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; и др.) и оказывается в зените славы в конце XIX — начале XX века (Филипп Вольферс. Медуза. 1898, Королевские музеи искусства и истории, Брюссель; Винченцо Джемито. Медуза. 1911, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес; Рене Лалик. Горгона. Ваза. Ок. 1913, Музей Галуста Гольбенкяна, Лиссабон; и др.).

(14) Харриет Хосмер. Медуза. Ок. 1854, Миннеаполисский институт искусства; Марчелло (Адель д'Аффри, графиня де Кастильоне-Колонна). Медуза. 1865, частное собрание; Эвелин де Морган. Медуза. 1870–1880, бронза, местонахождение неизвестно.

(15) Проблематика «взгляда Медузы», берущая начало в Античности, — одна из самых актуальных и многоплановых, поныне оставляет место для исследований различных факторов [например: Mack, 2002, p. 571–604], интерпретаций мифопоэтики [Baumbach, 2010, p. 225–245] и проч.

(16) Лат. — мы живем, а смерть нас сторожит.



Ил. 10. Арнольд Бёклин. Голова Медузы. Ок. 1897. Папье-маше окрашенное. Д. 61 см. Музей Орсе, Париж
Fig. 10. Arnold Böcklin. The Head of Medusa. Ca. 1897. Painted papier mâché. D. 61 cm. Musée d'Orsay, Paris

длящейся деформацией. Онемевшая от восторга и ужаса перед величием открывшейся Вечности маска — воплощенная «личина мира» (Андрей Белый) [Белый, 1905, с. 10] не охраняет страждущих от земных невзгод, она оберегает абсолютную истину. Апотропеизм обретает новые — экзистенциальные смыслы.

Медуза fin de siècle сомкнула уста. Известна ключевая роль молчания в искусстве эпохи символизма⁽¹⁷⁾. «Есть безгласность и тишь у преддверия Вечности» (К. Бальмонт) [Бальмонт, 2010, с. 78]. Подлинность глубинного страдания в том и состоит, что оно невыразимо, беззвучно и — неизбывно. «Вечная боль» — примечательно называет свою версию головы прекрасной Медузы в удушающих

(17) Помимо широко освещаемых ракурсов проблемы, стоит напомнить, что одним из слагаемых феномена «символистского молчания» был буддизм, которому уделял пристальное внимание Владимир Соловьев (в «Чтениях о богочеловечестве», «Буддистском настроении в поэзии»). Буддизмом всерьез увлекался Александр Добролюбов, не прошедший и мимо секты «молчальников» [Азадовский, 1979, с. 134].

змеиных объятиях Поль Дарде (1913, Музей Орсе, Париж). Онемение и окаменение здесь — знаки эмоциональной переполненности. Экстатическая слиянность Танатоса и Эроса в гробовой тишине преумножает страдательность и нуждается в сострадании. В некогда ужасной бессмертной горгоне позволительно увидеть несчастную жертву. Несомненно сожалея и сочувствуя своей павшей героине (голова в горизонтали как знак гибели), Анри Крос («Медуза», 1904, Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель) восхваляет тихую красоту в смерти — очистительном акте, избавляющем от мук и освобождающем от страха умирания. Адольфо Вильдт идет дальше по пути очищения и, словно предлагая каждому примерить на себя маску вечного страдания Медузы (ок. 1910, Галерея Дженмуар, Сан-Франциско), устраняет признаки живой плоти, отделяет душу от тела⁽¹⁸⁾. Открытая форма с провалами означает проницаемость границы миров. Его Медуза наделяется медиумическими возможностями, увлекает в инобытие, и в зияющие отверстия глазниц, рта смотрит сама Вечность.

Гримаса

Символистские горгоны Медузы примечательны «забывчивостью»: изначальная апотропеическая функция их мало занимает. Однако до полной подмены охранительной миссии ролью медиума дело не доходит. Франц фон Штук оформляет щель почтового ящика при входных воротах своей знаменитой виллы в Мюнхене (1897–1898) шутейным горгонеином, стилизованным под «дразнящие рожи» архаических Медуз. Карнавализация маски-привратника, номинально — охранителя, лишает ее многозначительности апотропея, но глубины симпатий автора к Античности не отменяет. Подтверждение тому обретается буквально в нескольких шагах: в тиши особняка, сразу напротив входной двери расположена прямая цитата из классической

(18) Авторство Адольфо Вильдта остается под вопросом. Среди прочих доводов в пользу атрибуции — семантическое родство с такими известными мраморами Вильдта, как «Душа и ее покровы» (известно несколько версий), «Автопортрет (Маска боли)» (1909, Пинакотека Форли) и др. [подробнее см.: Wildt, 2012].

древности — копия маски Медузы Ронданини, своей отстраненностью соответствующая серьезности «музеефицированной» обстановки.

Задача приведения под знаменатель символистской поэтики принципа цитирования и апотропеической функции, не решенная Штуком, оказалась по силам Жан-Жозефу Карриэсу. Для портала музыкального салона в доме Винаретты Зингер⁽¹⁹⁾ он исполнил полихромную керамическую маску Медузы с инкрустацией («Медуза», между 1891–1894, Музей изящных искусств Пти Пале, Париж). Под неусыпным взором единственного фигуративного мотива той стороны портала, что была обращена в парадный зал с «готической» декорацией, хранилось настоящее сокровище — рукопись «Парсифаля» Рихарда Вагнера. Наподобие этрусских антефиксов горгона Карриэса гримасничает, высунув язык, — и он же мешает ей разразиться криком подступающей агонии, зреющей в мутных очах на старушечьем лице. Так что сходство с античным прообразом весьма отдаленно. Казалось бы, это и есть «гримаса — та же, что появляется на вашем собственном лице в виде маски, которую надевают, исступленно танцуя под звуки флейты вакхический финал Ада» [Vernant, 2003, p. 232]. Но игривая фактура многоцветных майоликовых полив снижает накал страстей, отодвигая угрозу на уровень метафоры, превращая апотропей в троп. Ужасное сливается с занимательным, символистская греза оборачивается забавной небылицей.

Еще более глубокий опыт схождения в низовую культуру с ее смеховой компонентой предпринимает Артемий Обер, добавляя «Голове Горгоны» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) откровенной иронии. Медузу Обера несложно адаптировать к сонму фольклорных персонажей, рядом с такой же шутливой «Бабой Ягой» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) его работы,

(19) Винаретта Зингер (с 1893 года — княгиня де Полиньяк) — меценатка, хозяйка организованного в 1894 году при поддержке ее супруга, композитора-любителя, популярного музыкального салона в особняке на авеню Анри-Мартен (ныне авеню Жоржа Манделя) в Париже. Заказ на портал с 700 рельефными плитками был получен скульптором в 1890 году. Внезапная кончина оборвала работу на стадии гипсовой модели и создания отдельных фрагментов в новом для того времени материале — керамограните. С 1904 по 1935 год полноразмерная гипсовая модель портала экспонировалась в Пти Пале (Париж) [также см.: Ducret, Monjaret, 2000].



Илл. 11. Жан-Жозеф Карриэс. Медуза. Между 1891–1894. Глазурованный полихромный керамогранит, инкрустация. 36 × 31 × 18 см. Музей изящных искусств Пти Пале, Париж
Fig. 11. Jean-Joseph Carriès. Medusa. Between 1891–1894. Glazed polychrome porcelain stoneware, inlay. 36 × 31 × 18 cm. Petit Palais Museum of Fine Arts, Paris



Илл. 12. Обер А.Л. Голова Горгоны. 1898. Терракота. Д. 52 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 12. Ober A.L. The Gorgon's Head. 1898. Terracotta. D. 52 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg

и не менее легко ввести ее в свиту Диониса, в пандан маске Фавна, авторство которой приписывают Микеланджело⁽²⁰⁾.

Подготовительная работа по такому внедрению в программу дионисийства велась еще в XVIII веке, когда горгонейоны переселялись в парковые пространства, благодатные для различного рода скульптурных курьезов. Инспирированные скорее интересом ко всему разнородному, экзотическому, неправильному, чем к былинно-сказочному, парковые Медузы сохраняли приличествующий облик, но им были позволительны более яркие эмоции (не без влияния

(20) Гипсовая копия утраченной «Головы Фавна», приписываемой Микеланджело (мрамор, ок. 1489), выставленная в Галерее Уффици, была выполнена в 2013 году Институтом искусств Порты Романа во Флоренции на основе отливки XIX века (слепок до 1944 года экспонировался в Музее Барджелло, Флоренция).

апологии «Лаокоона» от Готхольда Лессинга и увлечения физиономическими штудиями), чем тем их сродственницам, что обосновывались в городской среде. Дистанцированная от предостережений *memento mori* дионисийская сущность парковых горгонеионов контекстуализирована рамой живой природы. Гипертрофированный лик гневной Медузы полностью покрывает эгиду статуи Минервы (1722–1723) каскада парка Нимфенбург работы итальянца Джузеппе Вольпини. В убранство Английского сада Шветцингенского дворца в Баден-Вюртенберге П.А. фон Вершаффельт включает вазон с маской горгоны (1773–1777), не оставляющей сомнений в ее безумии, впрочем, вполне уместном в соседстве с маской разнузданного Вакха на соседней урне. И уже совсем фантазийно-дионисийскими, свободными не только от традиции, но и от самого ужасного лика, оказываются фонтанные маскароны Карло Бартоломео Растрелли в Петергофе (1724). Включившись в вакхическую программу, маска Медузы немало способствовала снятию табу на эмоциональную невожатанность и даже грубость. В совокупности «парковые» и «городские» маскароны казались подходящими инструментами исправления оплошностей природы и сопротивления угнетающему воздействию приземленной обыденности. Однако повсеместно тиражированный в разностилевых ансамблях XIX века архетип все чаще оказывался предметом спекулятивных манипуляций, своей множественностью профанируя идею победы над ужасом смерти.

Заключение

К началу XX века Медуза горгона прочно обосновалась в числе актуальных типов новой феминности, причем — одного из самых узнаваемых вопреки свободе обращения с традицией. Эмблематическая (прикладная по сути) форма гогргонейона — рельефной маски, семантически истрачивалась, делегируя полномочия «чистой» скульптуре, которая уже не нуждалась в наборе иконографических признаков для установления смыслов. Идентификация героини Сергея Конёнкова происходит еще до прочтения подписи: «Женская голова (Медуза)» (1919, Серпуховский историко-художественный музей). Для опознания не существенны ни змеи волос, ни физиономические подробности, ни взор, ни крик. Достаточно аллюзий, возникающих из «вулканической»



Ил. 13. Конёнков С.Т. Женская голова (Медуза). 1919. Дерево. 49 × 46 × 35 см. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов
Fig. 13. Konenkov S.T. Woman's Head (Medusa). 1919. Wood. 49 × 46 × 35 cm. Serpukhov Historical and Art Museum, Serpukhov

ритмики масс, из метаморфических эффектов, рождаемых от сопоставления фактур гладкого и необработанного дерева, в дыхании вечности, отразившемся на запрокинутом безобразном лице с невидящими глазами и плотно сжатым ртом. Трансовая слепота-немота коненковской Медузы свидетельствует абсолютное бесстрашие, открывающееся за порогом бытия.

Протомодернистские версии Медузы горгоны закруглили историю эволюции маски от тотема, апотропея, амулета — инструментов коммуникации, связанных с эмблематикой, — к символизации, где властвует принцип неопределенности, беззвучно манят дали, открываются несказуемые грезы. И вот на пороге Новейшего времени зритель смотрит, словами Андрея Белого, в медузиных «„пустых очей ночную муть“, как бы в очи мира» [Белый, 1905, с. 8] и вслушивается в оглушающую мировую тишину. Новое время рождалось с криком — и это был крик Медузы, а истекало в молчании, под пустой взгляд застывшей в Вечности, онемевшей горгоны.

Список литературы:

- 1 Азадовский К.М. Путь Александра Добролюбова // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459: Блоковский сборник. III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тарту: ТГУ, 1979. С. 121–146.
- 2 Арнольд из Виллановы. Салернский кодекс здоровья, написанный в четырнадцатом столетии философом и врачом Арнольдом из Виллановы / Пер. с лат. и примеч. Ю.Ф. Шульца. М.: Медицина, 1970. 112 с.
- 3 Бальмонт К.Д. Я как облако // Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 4–7. М.: Книжный клуб «Книгоvek», 2010. С. 78–79.
- 4 Белый А. Химеры // Весы. 1905. Июнь. № 6. С. 1–18.
- 5 Вершинина А.Ю. Esecuzione sublime и демарши русской скульптуры // Искусствознание. 2023. № 2. С. 128–181.
- 6 Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. М.: Наука, 1991. 124 с.
- 7 Соколов М.И. Апокрифический материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 263. Май — июнь (№ 6). СПб., 1889. С. 339–368.
- 8 Шелли П. Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее / Перевод К.Д. Бальмонта // Eng-poetry.ru. URL: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=307> (дата обращения 20.02.2024).
- 9 Baumbach S. Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination // Anglia. 2010. Vol. 128. Issue 2. P. 225–245. <https://doi.org/10.1515/angl.2010.029>.
- 10 Caroli F. Leonardo: studi di fisiognomia. Milan: Leonardo Arte, 1991. 252 p.
- 11 Clair J. Méduse: Contribution à une anthropologie des arts visuels. Paris: Gallimard, 2002. 243 p.
- 12 Ducret M., Monjaret P. Passion du grès: L'école de Carriès. 1888–1914 / Coéditeurs Fondation Neumann, Gingins, Suisse et Musée Saint-Germain. Auxerre: Édition Hélicium, 2000 et 2001. 104 p.
- 13 Howe T.P. The Origin and Function of the Gorgon-Head // American Journal of Archaeology. 1954, July. Vol. 58. № 3. P. 209–221. <https://doi.org/10.2307/500901>.
- 14 Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and Gorgon-Medusa: A Critical Research Review // Journal of Ancient History and Archaeology. 2022. Vol. 9. № 1. P. 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>. URL: <https://jaha.org.ro/index.php/JAHA/article/view/741/463> (дата обращения 17.10.2023).
- 15 Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Vol. IV. Part 1: Eros (in Etruria) — Herakles. Zürich & München: Artemis Verlag, 1988. XXIX, 951 p.
- 16 Mack R. Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze) // Art History. 2002, November. Vol. 25. № 5. P. 571–604. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00346>.
- 17 Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1993. Vol. 56. № 1. P. 25–62. <https://doi.org/10.2307/751363>.
- 18 The Medusa Reader: Culture Work / Ed. by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers. New York and London: Routledge, 2003. 346 p.
- 19 Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity / From «Death in the Eyes» and «In the Mirror of Medusa» // The Medusa Reader: Culture Work / Ed. by Marjorie Garber, Nancy J. Vickers. New York and London: Routledge, 2003. P. 210–232.
- 20 Wildt: The Soul and the Forms: Exhibition Catalog (Forlì, Musei San Domenico, from January 28 to June 17, 2012) / Ed. by Paola Mola. Silvana Editoriale, 2012. 383 p.

References:

- 1 Azadovskii K.M. Put' Aleksandra Dobrolyubova [The Path of Alexander Dobrolyubov]. *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Vyp. 459: Blokovskii sbornik. III. Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaya kul'tura XX veka* [Scientific Notes of the University of Tartu. Issue 459: Blok's Collection. III. The Work of A.A. Blok and Russian Culture of the 20th Century]. Tartu, TGU Publ., 1979, pp. 121–146. (In Russian)
- 2 Arnaldus de Villa Nova. *Salernskii kodeks zdorov'ya, napisannyi v chetyrnadtsatom stoletii filosofom i vrachom Arnol'dom iz Villanovy* [Regimen sanitatis Salernitanum, Written in the Fourteenth Century by the Philosopher and Physician Arnaldus de Villa Nova], transl. from Latin, notes Yu.F. Shults. Moscow, Meditsina Publ., 1970. 112 p. (In Russian)
- 3 Balmont K.D. Ya kak oblako [I'm Like a Cloud]. Balmont K.D. *Sobranie sochinenii: V 7 t.* [Collected Works: In 7 vols.]. Vol. 2: Polnoe sobranie stikhov 1909–1914: Kn. 4–7 [The Complete Collection of Poems 1909–1914: Books 4–7]. Moscow, Knizhnyi klub "Knigovek" Publ., 2010, pp. 78–79. (In Russian)
- 4 Belyi A. Khimery [Chimeras]. *Vesy*, 1905, June, no. 6, pp. 1–18. (In Russian)
- 5 Vershinina A. Yu. Esecuzione sublime i demarshi russkoi skul'ptury [Esecuzione sublime and the Demarches of Russian Sculpture]. *Iskusstvoznanie*, 2023, no. 2, pp. 128–181. (In Russian)
- 6 Nikolaeva T.V., Chernetsov A.V. *Drevnerusskie amulety-zmeeviki* [Ancient Russian Serpentine Amulets]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 124 p. (In Russian)
- 7 Sokolov M.I. Apokrificheskie material dlya ob'yasneniya amuletov, nazyvaemykh zmeevikami [Apocryphal Materials for Explanation of Amulets Called Zmeevik]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, part 263, May – June (no. 6). St. Petersburg, 1889, pp. 339–368. (In Russian)
- 8 Shelley P. Meduza Leonardo da Vinchi vo Florentiiskoi galeree [Leonardo da Vinci's Medusa in the Florence Gallery], transl. K.D. Balmont. *Eng-poetry.ru*. Available at: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=307> (accessed 20.02.2024). (In Russian)
- 9 Baumbach S. Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination. *Anglia*, 2010, vol. 128, issue 2, pp. 225–245. <https://doi.org/10.1515/angl.2010.029>.
- 10 Caroli F. *Leonardo: studi di fisiognomia*. Milan, Leonardo Arte, 1991. 252 p.
- 11 Clair J. *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts visuels*. Paris, Gallimard, 2002. 243 p.
- 12 Ducret M., Monjaret P. *Passion du grès: L'école de Carriès. 1888–1914*, coéditeurs Fondation Neumann, Gingins, Suisse et Musée Saint-Germain. Auxerre, Édition Hélium, 2000 et 2001. 104 p.
- 13 Howe T.P. The Origin and Function of the Gorgon-Head. *American Journal of Archaeology*, 1954, July, vol. 58, no. 3, pp. 209–221. <https://doi.org/10.2307/500901>.
- 14 Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and Gorgon-Medusa: A Critical Research Review. *Journal of Ancient History and Archaeology*, 2022, vol. 9, no. 1, pp. 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>. Available at: <https://jaha.org.ro/index.php/JAHA/article/view/741/463> (accessed 17.10.2023).
- 15 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. IV. Part 1: Eros (in Etruria) – Herakles. Zürich & München, Artemis Verlag, 1988. XXIX, 951 p.
- 16 Mack R. Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze). *Art History*, 2002, November, vol. 25, no. 5, pp. 571–604. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00346>.
- 17 Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1993, vol. 56, no. 1, pp. 25–62. <https://doi.org/10.2307/751363>.
- 18 *The Medusa Reader: Culture Work*, eds. Marjorie Garber and Nancy J. Vickers. New York and London, Routledge, 2003. 346 p.
- 19 Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity / From «Death in the Eyes» and «In the Mirror of Medusa». *The Medusa Reader: Culture Work*, eds. Marjorie Garber, Nancy J. Vickers. New York and London, Routledge, 2003, pp. 210–232.
- 20 *Wildt: The Soul and the Forms: Exhibition Catalog (Forlì, Musei San Domenico, from January 28 to June 17, 2012)*, ed. Paola Mola. Silvana Editoriale, 2012. 383 p.