

## MYTHOPOETIC MODEL AS A RESEARCH TOOL FOR STUDYING THE MYTHOPOETICS OF SCULPTURE OF THE 20TH-21ST CENTURIES

*Summary:* In the 20th-21st centuries, a tendency to synthesise the «mythological» and the «artistic», which requires theoretical understanding, has been observed due to active mythologization of culture in general and of artistic practice in particular. The introduction of the concept of «mythopoetic model of sculpture» to denote an artistic structure which includes figurative and symbolic components of mythological origin and means of expression necessary for their implementation such as established and updated iconographic schemes, traditional and innovative ways of working

In the period under review, with all the multidirectionality of ideological searches of the 20th century, and perhaps precisely due to this multidirectionality, there is a steady pursuit of acquiring integrity, characteristic of myth, which would provide the possibility of resolving disparate and, at the same time, significant problems for society. In addition, the understanding that the existence of modern man, just like the existence of man of ancient eras, is intertwined from many circumstances beyond man's control, and this sphere of what is beyond man's control is also recognized as the space of myth, is actualized in the 20th century. Moreover, it is argued that "the mythological is ineradicable in man and remains a regulating factor in man's ontological balance, determining their place in the world and the way of their connection with the universe"<sup>1</sup>. Due to this understanding of the essence of myth, its actualization occurs; the mythologization

with materials, etc., has become one of the solutions to this theoretical problem.

The divergence of processes of transformation of ideological structures, which occur during this period, including mythological ones, has determined the specifics of the system of sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries and the formation of various types of mythological models in it.

*Keywords:* myth, mythologization of culture, mythopoetics of the 20th-21st centuries sculpture, mythopoetic model of sculpture.

of culture becomes one of the main vectors of its development in the 20th century. Also, the processes of active mythologization cover the art system, largely predetermining the nature of artistic practice, forming the foundations of special mythopoetics in art and, in particular, in sculpture.

Such large-scale changes in the development of the artistic sphere pose art theorists with the task of rethinking its axiological guidelines as well as with the need to seriously update the methodology of its study. It is becoming increasingly clear that a significant part of sculptural compositions of the 20th century, directly or indirectly related to mythological sources, can be reliably studied precisely in a system of interdisciplinary studies that consider the process of formation of art mythopoetics in the context of the activation of mythological thinking in general. Initially, the sought-after "mythopoetic" in sculpture presupposes a complex structure that accumulates a number of properties characteristic of myth as well as a number of properties charac-

teristic of sculpture. Therefore, to solve a research problem posed in such a way, it was reasonable to turn to the methodology of theoretical modelling. At the same time, an integrated approach was used when developing the mythopoetic model; it made it possible to include elements related to both spheres.

The study revealed the following features of the basic foundation of the mythopoetic model of sculptural composition:

1) The mythological structure in one of the possible modifications is the obligatory figurative and symbolic source of the work.

2) Set iconographic schemes, including fragmentary ones, are used in the sphere of formal compositional solutions.

3) In the sphere of materials as well as technological methods of working with them, they are endowed with symbolic meanings (sacralization).

4) In the sculptor's view of the mythological source, his or her ideological attitude becomes decisive: whether he or she considers this myth only as a source of the plot (external position) or whether he or she perceives this mythological structure as authenticity, which has high spiritual value for him or her (internal position).

The listed components predetermine not only the substantive components of the mythopoetic model but also outline the patterns of interaction between mythological and artistic elements within it. At the same time, the combination of mythological and artistic elements gives rise to a unique communication system, marked by signs of universality. The world presented in this system has a number of specific features:

– it seems to be consisted of objects of equal rank since mythological consciousness is not characterised by a logical hierarchy: living beings, objects, phenomena appear in the same hierarchical row;

– each object acts as an integral whole and is inseparable into individual components;

– the "naming" of things is considered as a creative act, creation, as well as their "renaming", which is experienced as "transformation", "rebirth".

In the interaction of two sign systems, myth and art, the synthesis of expressive components significantly expands the artistic potential of an artwork. The ability of myth to "rename" as "reborn", with the constancy of its foundations, allows us to maintain a sense of novelty of the endlessly regenerating repetition of elements of the mythological proto-language of symbols. The shift-rebirth of

mythological material is often perceived as an irregularity, as a violation; however, deviation from the norm is the law of an artistic structure existence. A master includes "irregularity" in his or her compositions as an element that makes it difficult to obtain information. Nevertheless, it is precisely this difficulty that is the source of tension and emotional uplift, experienced as discovery. The more elements intersect unpredictably in the structure of a mythopoetic model, the more symbolically rich the content of the emerging commonality will be since, in this case, one system serves as an enriching background for another, coexisting with it in a single field of meanings. As a result of such a synthesis of the "mythological" and the "artistic", the image appears in the mythopoetic structure as a construct based on elements that are absolutely not correlated with it outside of this construct. Owing to this phenomenon, with the cyclical repetition of primary mythological images, the process of their "replacement" by characters that retain the essence of the prototype, but which appear under other "masks", is possible.

When modelling a theoretical mythopoetic structure, it is fundamentally important to turn to the theory of myth. In particular, in *Dialectics of Myth*, A. Losev noted a number of generic features of myth that play a serious role in the functioning of the mythopoetic model of sculpture. The thesis that "myth is a personal being, or, more precisely, an image of a personal being, a personal form, the face of a person"<sup>2</sup> is relevant for the theoretical development of the mythopoetic model. When considering the personal aspect of myth, the philosopher formulates a number of provisions that are extremely important when analysing the "mythopoetic" in sculpture. Thus, outlining the antithesis of internal and external as the antithesis of subject and object, he argues that this opposition is always overcome in an individual due to which myth, as a symbolically given intelligence of life, is most fully realised precisely through the personal principle, in which a synthesis of external and internal is achieved. According to Losev, the symbolic mythologism of the personal principle does not lie in the fact that a person is initially a myth but in the fact that their personality is "understood and developed from the point of view of mythological consciousness"<sup>3</sup>.

1. Cassidy F. H. 2003. *From Myth to Logos: The Formation of Greek Philosophy*. St. Petersburg: Alleteya, 2003. P. 61.

2. Losev A. F. 1994. *Dialectics of Myth // Myth*. Number. Essence. Moscow: Misl, 1994. P. 73.

3. Ibid. P. 76

At the same time, the mythopoetic model allows us to take the artistic image beyond the boundaries of a specific plot and achieve the multidimensionality inherent in mythological symbolism. For sculpture, this opportunity to mythologically experience a meeting with a specific reality is especially relevant due to the fact that, according to Losev, "a personality is always a bodily given intelligence, a bodily realised symbol"<sup>4</sup>. The nature of plastic art is precisely in this — to physically implement symbols that are capable of equally addressing both the intellect and the sensual principle in a person, mixing them in the flow of life, overcoming the subject-object confrontation of the individual and the surrounding reality and identifying the external and internal. Thus, the sculptural mythological "body is not simple fiction, not a random phenomenon, not an illusion, not trifles. It is always a manifestation of the soul, and, therefore, in a sense, the soul itself."<sup>5</sup> In other words, in the mythopoetic model of sculpture, the expressive components associated with specific mythological characters are subject to the general laws of the artistic principle in its inextricable connection with mythological structures. At the same time, it is revealed that "sculpture also has its own internal plot; however, it is not in spatial movement... since it represents something that poetry cannot have — a plot, which is super-concentrated, so to speak, compressed in an instant, present here and now..."<sup>6</sup>.

In Losev's theory of myth, there is another view which contributes to the understanding of how figurative and symbolic structures function in the mythopoetic model of sculpture. Developing the thesis about the personal nature of myth, the philosopher points to another generic feature of myth — "myth is a miracle"<sup>7</sup>. In the interpretation of the essence of myth, Losev also affirms this view through the personal aspect, noting the fact that personal existence is revealed in two forms: 1) "personality in itself, without its change...personality as an idea, as an unchanging rule" and 2) "the history of this personality... its illogical formation"<sup>8</sup>. However, to explain myth as a miracle, it is necessary to recognize the

existence of a third hypostasis, which the philosopher reveals through the degree of formation and implementation of "personality as an idea". Pointing out that the third hypostasis of personal existence in myth is "a true prototype, a pure paradigm, the ideal fulfilment of an abstract idea"<sup>9</sup>, Losev believes that the true miracle of myth can take place when "in its historical development, a personality suddenly, at least for a minute, expresses and fulfils its prototype entirely, reaches the limit of coincidence of both plans, becomes something that immediately turns out to be both a substance and an ideal prototype"<sup>10</sup>. We note that this interaction of such different components as the ideal mythological prototype and substance is a manifestation of the basic features of the mythopoetic model of sculpture.

In the structure of the mythopoetic model of sculpture, stone, wood, clay or bronze, falling into the intersection of "the mythological" and "the artistic", being a substance and without ceasing to be a substance, acquire symbolic meaning, just like the technologies for working with them, be it modelling, carving or casting. Moreover, it should also be emphasised that with a fairly limited range of mythological structures that carry "ideal prototypes" and are in demand in the field of plastic art, the nature of the compositional "design" of the substance that embodies them also plays a significant role. In other words, in the mythopoetic model of sculpture, the focus on the concurrence of "both the substance and the ideal prototype" becomes decisive and gives birth to the miracle of the synthesis of maximally sensory reality with poetic detachment. In this case, the physically existing reality of the material that the master uses to embody the image is subject to symbolic processing.

The peculiarity of the mythopoetic model of sculpture is that it presupposes the concurrence of the ideal prototype and the *formed* substance since purely plastic value is also important for a sculptural work. There is little expression or gesture here: "these plastic factors act artistically only when they are brought into order and connected into the unity of an optical impression under the guidance of optical need"<sup>11</sup>. That is, in the mythopoetic model, there is a mythologization of not only the material with which the sculptor works but also of the

iconographic form in which it is clothed in order to acquire the only possible features of the "prototype". It should be noted that the stylistic features of the plastic language of the artistic direction towards which the author, who turned to this or that mythological material, gravitates, in this case do not have much significance. "Being mythologically rich — symbolic in essence", the mythopoetic model "can appear in the guise of a naturalistic or schematic image, sign or allegory, regardless of whether the given symbol is determined by tradition..."<sup>12</sup>.

The specificity of the expressive capabilities of the mythopoetic model is that, using the structural units of myth, sculpture does not mechanically copy them but by translating them into the language of plastic images and forms, it enriches them with its characteristic elements, which in such a context act as symbolic equivalents of the elements of the structure of myth. This role can be played by the material and techniques for working with it, as well as volume, silhouette, line, colour, texture, etc. Everything is interconnected here, everything is significant, everything is in interaction: the choice of material that will become the "body" of the sculpture is already a choice of meaning since it is in the inseparable "cohesion" of the material and the spiritual that material-semantic elements that form the basis of the sculptural composition are born.

To summarise, we state:

1) The mythopoetic model of sculpture, as a special artistic structure, includes prototypes-mythologems, realised in set iconographic schemes and materials characteristic of this type of art. The integrity of this structure is ensured by the inextricable unity and interaction of the entire set of the "mythological" and the "artistic", the material and the spiritual, involved in the process of creating a sculptural composition. The effect of expressiveness lies in the coexistence of several semantic levels in the model under consideration, as well as in their mobility. The image contained in it flickers, revealing different facets, since the individual elements that make up the mythopoetic model of sculpture simultaneously enter several contextual spheres, while being enriched with the meanings of each of them. In such a multi-level context, what might be called vital authenticity "often feels like something magical-demonic". As E. Panofsky writes, ancient Venus, which marvels everyone, constantly attracts him

not so much with her beauty as with *nescio quae magica persuasio* (I do not know with what magical instillation)"<sup>13</sup>.

2) Mythological structures, which are unconditional components of the mythopoetic model, undergo a process of "renaming and rebirth" at each new stage of the development of civilization; however, in essence, they remain unchanged in their symbolic and semantic foundations. As K. Hübner writes: "In fact, it turns out that diverse forms of mythical thinking continue to live in the modern spiritual world, however, remaining at the level of the unconscious for the majority. This takes place mainly in art, which has never ceased to see reality through the prism of myth..."<sup>14</sup>. The peculiarity of the functioning of the mythopoetic model of sculpture with the indicated constancy of figurative and symbolic sources is that it leaves open the possibilities of creating original works since stable mythological elements in it are in interaction with moving artistic elements due to which features, that were not previously readable, are revealed in them. In this feature of mythopoetic compositions, one should apparently look for the answer to the unique novelty of the works, given the sufficiently limited range of the archetypal embodied in them.

3) The multidirectionality of sociocultural transformations has led to the fact that in the context of modern culture, not a single all-encompassing mythological model, which would predetermine, among other things, a single vector for the development of art, has been formed but a number of different modifications of the neomyth have arisen, forming a polysyllabic system that can conventionally be designated such a term as "mythological system" of the 20th-21st centuries. In addition to neomyths, this system included mythological structures of the past; having existed for a certain historical period as the basic foundations of culture and having lost their relevance, they were not forgotten by subsequent generations and were included in the mythological system of Modern times as phenomena of cultural heritage although they were perceived as legends and fictions of their ancestors. In the period under review, each of these "gone" types of myth directly or indirectly have influenced the formation of new mythological structures, giving rise to their vari-

4. Ibid. P. 75  
 5. Losev A. F. 1994. Dialectics of Myth // Myth. Number. Essence. Moscow: Misl, 1994. P. 75  
 6. Arslanov V. G. *Western Art History of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow: Akademicheskyy proekt; Traditsia, 2005. P. 682.  
 7. Losev A. F. Dialectics of Myth // Mythology. Culture. Moscow: Politizdat, 1991. P. 134.  
 8. Ibid. P. 144

9. Ibid. P. 145  
 10. Ibid. P. 146  
 11. Hildebrand A. *The Problem of Form in Fine Art*. Moscow: MPI Publishing house, 1991. P. 89.

12. Mirimanov V. B. *Art and Myth. The Central Image of the World Picture*. Moscow: Soglasie, 1997. P. 7.

13. Panofsky E. *Idea: On the History of Concepts in Theories of Art from Antiquity to Classicism*. St. Petersburg: Andrey Naslednikov, 2002. Pp. 137–138.  
 14. Hübner K. *The Truth of Myth*. Moscow. Respublika, 1996. P. 5.

ous modifications, which have predetermined the complex configuration of the mythological system of the 20th-21st centuries. It, ultimately, led to the transformation of the very concept of "myth", to its broad interpretation. By the beginning of the 21st century, scientists were asking questions: "archaic myth, classical myth, myth of the era of mediaeval monotheistic religions, myth in the structure of new European worlds and myths of modern mass consciousness — are they all one myth? And what is it then? Where are its boundaries?"<sup>15</sup> And since the mythological source is designated as an unconditional figurative and symbolic component in the mythopoetic model of sculpture, further research of its specific features is possible only in connection with the analysis of the specific mythological material that became its basis.

4) The complexity and specificity of the sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries is largely due to the above-mentioned multidirectionality of the processes of "historical transformations of mental structures"<sup>16</sup>, including mythological structures, occurring during this period. It was this cir-

cumstance that determined the necessity and validity of developing certain types of mythopoetic models depending on the type of mythological structure underlying the sculptural composition. In our opinion, this approach allows us to demonstrate an objective picture of the functioning of the sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries to the extent possible in the field of art, where not everything is always amenable to scientific analysis. Different types of mythological sources that are relevant in modern culture also give rise to various types of mythopoetic models, which, in addition, can include a variety of transitional and compromise options. However, even with a certain degree of conventionality, which is acceptable in the context of the analysis of generalisation options in art, reliance on the identified patterns opens up the possibility of revealing their kinship or even identity with traditional mythologems or archetypes behind different, at first glance, plots, characters, compositional solutions. Ultimately, it allows us to achieve a deeper and more adequate interpretation of sculptural works of the 20th-21st centuries.

#### REFERENCES

1. Arslanov, V.G. 2005. *Western Art History of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow. p.864.
2. Hildebrand, A. 1991. *The Problem of Form in Fine Art*. Moscow. p.137.
3. Cassidy, F.H. 2003. *From Myth to Logos: The Formation of Greek Philosophy*. St. Petersburg. p.360.
4. Losev, A.F. 1994. "Dialectics of Myth", *Myth. Number. Essence*. Moscow. p.919.
5. Mirimanov, V.B. 1997. *Art and Myth. The Central Image of the World Picture*. Moscow. p.28.
6. Panofsky, E. 2002. *Idea: On the History of Concepts in Theories of Art from Antiquity to Classicism*. St. Petersburg. p.237.
7. Pelipenko, A.A. 2011. "Art of the 20<sup>th</sup> Century in the Era of the Ascent of Mythological Consciousness", *Myth and Artistic Consciousness of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow. pp. 221–252
8. Hubner, K. 1996. *The Truth of Myth*. Moscow. p.448.

15. Pelipenko A. A. Art of the 20<sup>th</sup> Century in the Era of the Ascent of Mythological Consciousness // *Myth and Artistic Consciousness of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow: Kanon + Reabilitatsia, 2011. P. 222.

16. Ibid. P. 221

**Елена Ивановна Булычева**  
доктор искусствоведения,  
Нижегородская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com  
Нижний Новгород, Россия  
ORCID: 0000-0001-7343-1934

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-74-84

## МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ МИФОПОЭТИКИ СКУЛЬПТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

**Аннотация:** В XX–XXI веках в связи с активной мифологизацией культуры в целом и художественной практики, в частности, наблюдается тенденция к синтезу «мифологического» и «художественного», что требует теоретического осмысления. Введение понятия «мифопоэтическая модель скульптуры» для обозначения художественной структуры, включающей образно-символические компоненты мифологического происхождения и необходимые для их реализации выразительные средства: сложившиеся и актуализированные иконографические схемы, традиционные и новаторские способы работы

с материалами и т.д., стала одной из форм решения этой теоретической проблемы.

Дивергенция процессов трансформации мировоззренческих структур, происходящих в этот период, в том числе, и мифологических, определила специфику системы мифопоэтики скульптуры XX–XXI вв. и формирование в ней различных типов мифологических моделей.

**Ключевые слова:** миф, мифологизация культуры, мифопоэтика скульптуры XX–XXI веков, мифопоэтическая модель скульптуры.

При всей разнонаправленности мировоззренческих поисков XX века, а может быть, как раз в силу этой разнонаправленности, в рассматриваемый период намечается устойчивое стремление к обретению характерной для мифа целостности, которая открыла бы возможность разрешения разрозненных и в то же время значимых для общества проблем. Кроме того, в XX веке актуализируется понимание того, что бытие современного человека, так же как бытие человека древних эпох, сплетается из множества обстоятельств, человеку неподвластных, и эта сфера неподвластного человеку также признаётся пространством мифа. Более того, утверждается, что «мифологическое неистребимо в человеке и остаётся регулирующим фактором онтологического равновесия человека, определяя его место в мире и способ его соединения со вселенной»<sup>1</sup>.

1. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: Становление греческой философии. СПб.: Алетейя, 2003. С. 61.

В силу такого понимания сущности мифа происходит его актуализация, мифологизация культуры становится одним из магистральных векторов её развития в XX веке. Процессы активной мифологизации охватывают и систему искусства, во многом предопределяя характер художественной практики, формируя основы особой мифопоэтики в искусстве и, в частности, в скульптуре.

Столь масштабные перемены векторов развития художественной сферы ставят теоретиков искусства как перед задачей переосмысления её аксиологических ориентиров, так и перед необходимостью серьёзного обновления методологии её изучения. Всё с большей очевидностью раскрывается, что значительная часть скульптурных композиций двадцатого века, прямо или косвенно связанная с мифологическими источниками, может быть достоверно изучена именно в системе междисциплинарных исследований, рассматривающих процесс формирования ми-

фопоэтики искусства в контексте активизации мифологического мышления в целом. Искомое «мифопоэтическое» в скульптуре изначально предполагает в своей основе сложную структуру, аккумулирующую в себе ряд свойств, характерных для мифа, и ряд свойств, характерных для скульптуры. Поэтому для решения подобным образом поставленной исследовательской задачи было целесообразно обратиться к методологии теоретического моделирования. При этом при разработке мифопоэтической модели был использован комплексный подход, который позволил включить в неё элементы, относящиеся и к той, и к другой сфере.

Проведённое исследование выявило следующие признаки базовой основы мифопоэтической модели скульптурной композиции:

1) Обязательным образно-символическим источником произведения является мифологическая структура в одной из возможных модификаций.

2) В сфере формальных композиционных решений используются устойчивые иконографические схемы, в том числе — фрагментарной сохранности.

3) В сфере материалов, а также технологических приёмов работы с ними происходит наделение их символическими смыслами (сакрализация).

4) В отношении скульптора к мифологическому источнику определяющей становится его мировоззренческая установка: рассматривает ли он данный миф только как источник сюжета (внешняя позиция) или данная мифологическая структура воспринимается им как достоверность, имеющая для него высокую духовную ценность (внутренняя позиция).

Перечисленные составляющие предопределяют не только содержательные компоненты мифопоэтической модели, но и очерчивают закономерности взаимодействия мифологических и художественных элементов внутри неё. При этом сопряжение мифологических и художественных элементов рождает своеобразную коммуникативную систему, отмеченную признаками универсальности. Мир, представленный в этой системе, имеет ряд специфических особенностей:

— он кажется состоящим из равноправных объектов, так как мифологическому сознанию не свойственна логическая иерархия: живые существа, предметы, явления выступают в одном иерархическом ряду;

— каждый объект выступает как интегральное целое и на отдельные составляющие неразделим;

— «называние» вещей рассматривается как творческий акт, как сотворение, равно как и их «переименование», которое переживается как «превращение», «перерождение».

Синтез выразительных компонентов при взаимодействии двух знаковых систем — мифа и искусства — значительно расширяет художественный потенциал произведения. Способность мифа к «переименованию» как «перерождению», при константности оснований, позволяет сохранять чувство новизны бесконечно возрождающегося повтора элементов мифологического языка символов. Часто сдвиг-перерождение мифологического материала воспринимается как неправильность, как нарушение, но отклонение от норматива — закон существования художественной структуры. Мастер включает в свои композиции «неправильность» как элемент, затрудняющий получение информации. Но именно это затруднение является источником напряжения и эмоционального подъема, переживаемого как открытие. Чем больше элементов непредсказуемо пересечётся в структуре мифопоэтической модели, тем более символически насыщенным окажется содержание рождающегося общего, так как при этом одна система служит обогащающим фоном для другой, существуя с ней в едином поле смыслов. В результате подобного синтеза «мифологического» и «художественного» образ возникает в мифопоэтической структуре как конструкт на основе элементов, решительно не соотносимых с ним вне данной конструкции. Благодаря этому феномену при циклической повторяемости первичных мифологических образов возможен процесс их «замещаемости» персонажами, сохраняющими сущность прототипа, но выступающими под иными «масками».

При моделировании теоретической мифопоэтической структуры принципиально важным оказывается обращение к теории мифа. В частности, А. Ф. Лосевым в «Диалектике мифа» был отмечен ряд родовых черт мифа, которые играют серьёзную роль в функционировании мифопоэтической модели скульптуры. Актуальным для теоретической разработки мифопоэтической модели становится тезис о том, что «*миф есть бытие личностное или, точнее, об-*

*раз бытия личностного, личностная форма, лик личности*»<sup>2</sup>. При рассмотрении личностного аспекта мифа философ формулирует ряд положений, чрезвычайно важных при аналитике «мифопоэтического» в скульптуре. Так, очерчивая антитезу внутреннего и внешнего как антитезу субъекта и объекта, он утверждает, что это противопоставление обязательно преодолевается в личности, в силу чего миф, как символически данная интеллигенция жизни, с наибольшей полнотой осуществляется именно через личностное начало, в котором достигается синтез внешнего и внутреннего. Символический мифологизм личностного начала, по мнению А. Ф. Лосева, не в том, что человек изначально есть миф, а в том, что его личность «осмыслена и оформлена с точки зрения мифологического сознания»<sup>3</sup>.

При этом мифопоэтическая модель позволяет вывести художественный образ за пределы конкретного сюжета и достичь многомерности, свойственной мифологическому символизму. Для скульптуры эта возможность мифологически переживать встречу с конкретной реальностью особенно актуальна в силу того, что, по утверждению А. Ф. Лосева, «личность есть всегда *телесно* данная интеллигенция, *телесно* осуществлённый символ»<sup>4</sup>. Природа пластического искусства как раз в этом и состоит — телесно осуществлять символы, которые способны в равной степени обращаться и к интеллекту, и к чувственному началу в человеке, смешивая их в потоке жизни, преодолевая субъектно-объектное противостояние индивида и окружающей действительности и отождествляя внешнее и внутреннее. Таким образом, скульптурно данное мифологическое «*тело* — не простая выдумка, не случайное явление, не иллюзия только, не пустяки. Оно всегда проявление души, — следовательно, в каком-то смысле сама душа»<sup>5</sup>. Другими словами, в мифопоэтической модели скульптуры выразительные компоненты, связанные с конкретными мифологическими персонажами, подчиняются общим закономерностям художественного начала в его неразрывной связи со

структурами мифологическими. При этом выявляется, что «*скульптура тоже имеет свою внутреннюю фабулу, но она не в пространственном перемещении...ибо представляет собой то, чего не может быть у поэзии — фабулу, так сказать, сверхконцентрированную, сжатую в одно мгновение, присутствующую здесь и сейчас...*»<sup>6</sup>.

Есть в теории мифа А. Ф. Лосева ещё одна позиция, которая способствует пониманию того, как функционируют образно-символические структуры в мифопоэтической модели скульптуры. Развивая тезис о личностном начале мифа, философ указывает ещё на одну родовую черту мифа — «миф есть чудо»<sup>7</sup>. Эту позицию в интерпретации сущности мифа А. Ф. Лосев тоже утверждает через личностный аспект, отмечая тот факт, что личностное бытие раскрывается в двух ипостасях: 1) «*личность сама по себе, вне своего изменения...личность как идея, как неизменное правило*» и 2) «*самая история этой личности... её алогическое становление*»<sup>8</sup>. Но для объяснения мифа как чуда необходимо признать существование третьей ипостаси, которую философ раскрывает через степень становления-осуществления «личности как идеи». Указав, что третья ипостась личностного бытия в мифе — это «*подлинный первообраз, чистая парадигма, идеальная выполненность отвлечённой идеи*»<sup>9</sup>, Лосев считает, что истинное чудо мифа может состояться тогда, когда «*личность в своём историческом развитии вдруг, хотя бы на минуту, выражает и выполняет свой первообраз целиком, достигает предела совпадения обоих планов, становится тем, что сразу оказывается и веществом, и идеальным первообразом*»<sup>10</sup>. Подобное взаимодействие таких разных компонентов, как идеальный мифологический первообраз и вещество, было отмечено нами как проявление базовых признаков мифопоэтической модели скульптуры.

В структуре мифопоэтической модели скульптуры, попадая в перекрестие «мифологического» и «художественного», будучи веществом, камень, дерево, глина или бронза, не перестав

2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 73.

3. Там же. С. 76.

4. Там же. С. 75.

5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 75.

6. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. М.: Академический проект; Традиция, 2005. С. 682.

7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 134.

8. Там же. С. 144.

9. Там же. С. 145.

10. Там же. С. 146.

веществом быть, обретают символическое значение, так же, как и технологии работы с ними, будь то лепка, высекание или отливка. Более того, следует подчеркнуть ещё и тот факт, что при достаточно ограниченном круге мифологических структур, которые несут в себе «идеальные первообразы» и оказываются востребованными в сфере пластического искусства, значительную роль играет и характер композиционной «оформленности» вещества, их воплощающего. Другими словами, в мифопоэтической модели скульптуры установка на совпадение «и вещества, и идеального первообраза» становится определяющей и рождает чудо синтеза максимально-чувственной данности с поэтической отрешённостью. В данном случае физически существующая реальность материала, который мастер использует для воплощения образа, подвергается символической переработке.

Особенность мифопоэтической модели скульптуры состоит в том, что она предполагает совпадение идеального первообраза и вещества *оформленного*, так как для скульптурного произведения имеет значение и чисто пластическая ценность. Здесь мало выражения или жеста: «художественно эти пластические факторы действуют лишь тогда, когда они приведены в порядок и связаны в единство оптического впечатления под руководством оптической потребности»<sup>11</sup>. То есть в мифопоэтической модели происходит мифологизация не только материала, с которым работает скульптор, но и иконографической формы, в которую он облачается, чтобы обрести единственно возможные черты «первообраза». При этом следует отметить, что стилистические особенности пластического языка художественного направления, к которому тяготеет автор, обратившийся к тому или иному мифологическому материалу, в данном случае особого значения не имеют. «Будучи мифологически насыщенной — символической по существу», мифопоэтическая модель «может выступать в облике натуралистического или схематического изображения, знака или аллегии независимо от того, освящён ли данный символ традицией...»<sup>12</sup>

Специфика выразительных возможностей мифопоэтической модели состоит в том, что, вос-

пользовавшись структурными единицами мифа, скульптура не механически их копирует, но переводя их на язык пластических образов и форм, обогащает своими характерными элементами, которые в таком контексте выступают символическими эквивалентами элементов структуры мифа. В этой роли могут выступать материал и технические приёмы работы с ним, а также объём, силуэт, линия, цвет, фактура и т. п. Здесь всё взаимосвязано, всё значимо, всё находится во взаимодействии: выбор материала, который станет «телом» скульптуры — уже выбор смысла, так как именно в неразделимом «сцеплении» вещественного и духовного рождаются материально-семантические элементы, которые составляют основу скульптурной композиции.

Подводя итог, формулируем:

1) Мифопоэтическая модель скульптуры, как особая художественная структура, включает в себя первообразы-мифологемы, реализованные в устойчивых иконографических схемах и материалах, характерных для этого вида искусства. Целостность данной структуры обеспечивается неразрывным единством и взаимодействием всей совокупности «мифологического» и «художественного», материального и духовного, вовлечённых в процесс создания скульптурной композиции. Эффект выразительности заключается в сосуществовании в рассматриваемой модели нескольких семантических ступеней, а также в их подвижности. Образ, заключённый в ней, мерцает, являя разные грани, так как единичные элементы, составляющие мифопоэтическую модель скульптуры, входят одновременно в несколько контекстных сфер, при этом обогащаясь значениями каждой из них. В таком многоуровневом контексте то, что можно было бы назвать жизненной достоверностью, «часто ощущается как нечто магически-демоническое». Как пишет Э. Панофски, восхищающая всех «античная Венера беспрестанно влечёт...к себе не столько своей красотой, сколько *nescio quae magica persuasio* (уж не знаю, каким магическим внушением)»<sup>13</sup>.

2) Мифологические структуры, которые являются безусловными компонентами мифопоэтической модели, переживают процесс «переименования-перерождения» на каждом новом этапе развития цивилизации, но, по сути, оста-

ются неизменными в своих символично-смысловых основаниях. Как пишет К. Хюбнер: «*На деле выясняется, что многообразные формы мифического мышления продолжают жить в современном духовном мире, для большинства, однако, оставаясь на уровне бессознательного. Главным образом это имеет место в искусстве, которое никогда не переставало видеть реальность сквозь призму мифа...*»<sup>14</sup> Особенность функционирования мифопоэтической модели скульптуры при обозначенной константности образно-символических источников состоит в том, что она оставляет открытыми возможности создания оригинальных произведений, так как в ней устойчивые мифологические элементы включаются во взаимодействие с подвижными элементами художественными, благодаря чему в них выявляются черты, прежде не читаемые. В этой особенности мифопоэтических композиций, видимо, следует искать разгадку неповторимой новизны произведений при достаточной ограниченности круга архетипического, воплощённого в них.

3) Разнонаправленность социокультурных трансформаций привела к тому, что в контексте современной культуры сформировалась не единая всеохватная мифологическая модель, которая предопределяла бы, в том числе, единый вектор развития искусства, а возник целый ряд различных модификаций неомифа, образовавших многосложную систему, которую условно можно обозначить таким термином, как «мифосистема» XX–XXI веков. Кроме неомифов в эту систему оказались вовлечёнными мифологические структуры прошлого, которые просуществовав определённый временной исторический отрезок в качестве базовых основ культуры и утратив свою актуальность, последующими поколениями хотя и воспринимались как легенды и вымыслы предков, не были забыты и были включены в мифосистему Новейшего времени как феномены культурного наследия. Каждый из этих «ушедших» типов мифа в рассматриваемый период прямо или косвенно воздействовал на формирование новых мифологических структур, порождая различные их модификации, которые и предопределили сложную конфигурацию мифосистемы XX–XXI веков. Что в конечном итоге привело к трансформации самого понятия «миф», к расширительному его толкованию.

К началу XXI века учёные задаются вопросами: «Миф архаический, миф классический, миф эпохи средневековых монотеистических религий, миф в структуре новоевропейских миров и мифы современного массового сознания — это всё один миф? И что он тогда есть такое? Где его границы?»<sup>15</sup> И так как мифологический источник обозначен как безусловный образно-символический компонент в мифопоэтической модели скульптуры, то дальнейшее исследование её специфических особенностей возможно только в связи с аналитикой конкретного мифологического материала, ставшего её основой.

4) Сложность и специфика мифопоэтики скульптуры XX–XXI веков во многом обусловлена отмеченной выше разнонаправленностью происходящих в этот период процессов «исторических трансформаций ментальных структур»<sup>16</sup>, в числе которых и структуры мифологические. Именно это обстоятельство обусловило необходимость и обоснованность разработки отдельных типов мифопоэтических моделей в зависимости от типа мифологической структуры, лежащей в основе скульптурной композиции. Такой подход, на наш взгляд, позволяет продемонстрировать объективную картину функционирования мифопоэтики скульптуры XX–XXI веков в той степени, в какой это возможно в сфере искусства, где далеко не всегда и не всё поддаётся научному препарированию. Различные типы мифологических источников, которые актуальны в современной культуре, порождают и различные типы мифопоэтических моделей, которые, кроме того, могут включать в себя разнообразные переходные и компромиссные варианты. Но даже при определённой степени условности, которая допустима в контексте аналитики вариантов обобщения в искусстве, опора на выявленные закономерности открывает возможности за разными, на первый взгляд, сюжетами, персонажами, композиционными решениями выявить их родство или даже идентичность с традиционными мифологемами или архетипами. Что в конечном итоге позволяет добиться более глубокой и адекватной интерпретации произведений скульптуры XX–XXI веков.

11. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Изд-во МПИ, 1991. С. 89.

12. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. С. 7.

13. Панофски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб.: Андрей Наследников, 2002. С. 137–138.

14. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 5.

15. Пелипенко А. А. Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов; Гос. Ин-т искусствознания. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 222.

16. Там же. С. 221.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. — М.: Академический проект; Традиция, 2005. — 864 с.
2. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. — М.: Изд-во МПИ, 1991. — 137 с.
3. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: Становление греческой философии. — СПб.: Алетейя, 2003. — 360 с.
4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994. — 919 с.
5. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М.: Согласие, 1997. — 328 с.: ил.
6. Панофски Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Андрей Наследников, 2002. — 237 с.
7. Пелипенко А. А. Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов; Гос. Ин-т искусствознания. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. — С. 221–252.
8. Хюбнер К. Истина мифа. — М.: Республика, 1996. — 448 с.