

Андрей ТАРАСЕНКО

**«ЧТО БЫЛО ВСТАРЬ, ТО ПОВТОРИТСЯ СНОВА...»  
Неомифологизм в скульптуре А. Князика**

*Аннотация. Тарасенко А. А. «Что было встарь, то повторится снова...» Неомифологизм в скульптуре А. Князика. Рассмотрен характер трактовки мифологических образов в монументально-декоративных и станковых произведениях одесского скульптора А. Князика в сравнении с древними источниками. Показано бытие авторского мифа в современном искусстве.*

*Ключевые слова. Миф, скульптура, монумент, античность, метафора.*

*Анотація. Тарасенко А. А. «Що було в давнину, те повториться знову...» Неоміфологізм у скульптурі О. Князика. Розглянуто характер трактування міфологічних образів у монументально-декоративних та станкових творах одеського скульптора О. Князика у порівнянні з стародавніми джерелами. Показано буття авторського міфу у сучасному мистецтві.*

*Ключові слова. Міф, скульптура, монумент, античність, метафора.*

*Annotation. Tarasenko A. A. New Mythology in the Sculptures of A. Knyazik. The treatment of monumental-decorative and easel creations of sculptor A. Knyazik from Odessa comparing with antic sources. The existence of author myth in modern art is shown.*

*Key words. Myth, sculpture, monument, antiquity, metaphor.*

Творчество расужденного деятеля искусств Украины Александра Князика питает античная мифология. Многие монументально-декоративные произведения скульптора являются частью городской среды Одессы, хранящей память о греческой цивилизации. Творчество художника основывается на гуманистических традициях античного искусства. Качества и состояния героев скульптор выражает через экспрессию их тел.

**Цель исследования:** рассмотреть изменение характера трактовки мифологического образа в монументальной и станковой скульптуре А. Князика в сравнении с древними источниками; тем самым рассмотреть бытие авторского мифа в пространстве культуры.

**Задачи исследования:**

- выявить основные мифологические мотивы монументальной и станковой скульптуры А. Князика и включить их в контекст мировой культуры;
- определить влияние языческой и христианской иконографии на формирование скульптуры А. Князика;
- показать мифологический «интертекст», помогающий раскрыть художественное содержание произведений одесского скульптора.

При изучении скульптуры А. Князика используется компаративный метод в его типологическом аспекте и метод художественно-стилистического анализа. Для определения влияния языческой и христианской иконографии на формирование новых изобразительных средств в скульптуре А. Князика используется иконографический метод. Важный для нашего исследования иконологический метод, который помогает раскрыть художественное содержание скульптурных произведений.

Творчество художника не получило должного осмысления в искусствознании. В исследовании мы обращаемся к произведениям мастера и опираемся на его высказывания об искусстве.

В 1959 г. А. Князик окончил Киевский художественный институт. Академическая система обучения этого времени была направлена на анатомически точную передачу формы тела человека. При этом утрачивалась условность и выразительность языка скульптуры. В соответствии с программой социалистического реализма академизм унифицировал содержание и форму искусства. Классическое наследие гуманистического искусства античной Греции было выхолощено. *«С течением времени (особенно XIX–XX вв.) искусство становилось всё более усложненным, психологическим, излишне изобразительным»*, — говорит А. Князик [12]. Скульптор утверждает свою творческую программу: *«Мир, окружающий нас, прекрасен и гармоничен, но художник должен создать свой собственный мир со своими акцентами, создать то, чего нет в действительности. Это и есть момент творчества. Конечно, такое отношение к искусству может выглядеть как вызов, но без вызова невозможно создать ничего нового и оригинального»* [9, с. 18]. В стремлении вернуть скульптуре пластическую ценность А. Князик обращается к наследию античной культуры, язык которой обладал выразительностью и простотой, присущей монументально-декоративному искусству. Отрицая академизм, А. Князик возвращается к первоисточкам: *«Меня привлекает искусство архаики, скифские бабы, первобытные наскальные рельефы»* [13]. В искусстве архаики и ранней классики, по словам Б. Р. Виппера, *«художник пошёл на компромисс, он уступил природе, реальности, но не отдал ей в жертву единство пластической формы. Мрамор ещё торжествует над иллюзией живого тела»* [4, с. 348].



2

1. А. Князик. Муза. Одесса. 1982. Кованная медь. Н — 385 см.

2. А. Князик. Похищение Европы. 2000. Н — 20 см. Бронза, камень. 3. Эрот на дельфине. Римская реплика I в. н. э. с греческого оригинала III в. до н. э.

4. Тициан. Похищение Европы. Фрагмент. 1559. 5. В. Серов.

1 Похищение Европы. 1910.

6. Букракий. III–II вв. до н. э.

7. А. Князик. Похищение Европы. Одесса. 1988. Н — 180 см. Песчаник.



3

4



5



6



7

Основываясь на традиционной мифологии, А. Князик даёт не только свою трактовку мифопоэтического образа, но зачастую творит индивидуальный миф. *«Всегда найдутся люди с моим пониманием эстетики и мифологии»*, — говорит ваятель [13]. Такая установка скульптора предполагает свободную интерпретацию зрителем его произведений.

Монументально-декоративная скульптура А. Князика *«Муза»* (1982) расположена в г. Одессе у театра Музыкальной комедии. В первоначальном замысле предполагалось, что *«Муза»* (девушка на дельфине) будет помещена в центр фонтана перед театром. В окончательном варианте она приветствует зрителей при подходе на театральную площадь. Такая ситуация имеет аналог в расположении памятника Дюку де Ришелье И. П. Мартоса, где герцог приветствует поднимающихся по Потёмкинской лестнице гостей города. Появление жанра музыкальной комедии вызвало потребность в создании нового мифологического образа музы. Скульптор изобразил её в виде сидящей на дельфине девушки с лирой в руках. Образ музы вызывает ассоциации с не-реидой. Поскольку создавался аллегорический образ Одесской музкомедии (города у моря), то стояла задача связать образ музы с морем. Скульптор нашёл его в пластике дельфина, как бы вторящему ритму волны. В то же время, дельфин мифологически связан с образом рождённой из морской пены Афродиты и Эрота (например, *«Эрот на дельфине»*. Римская реплика I в. н. э. с греческого оригинала III в. до н. э.). Тетис, супруга Океана, также изображалась верхом на дельфине.

Жест воздетых к небесам рук музы напоминает силуэт кифары — музыкального инструмента покровителя музыки и поэзии Аполлона-Мусагета. Обнажённая фигура девушки (в соответствии с классическими традициями) определяет вневременной характер идеального образа. А. Князик говорит, что он *«стремился передать ощущение радости жизни, восторга»* [13]. Образ музы в монументально-декоративной пластике Одессы имеет историческую традицию. У портала Одесского театра оперы и балета представлены скульптурные композиции, олицетворяющие муз комедии и трагедии (в стилистике необарокко). По пластической декоративности формы, выразительности силуэта, скульптура А. Князика близка модерну. Поэтому интересно сравнить эту композицию с живописным полотном В. Серова *«Похищение Европы»* (1910). Огромные золотые рога быка-Зевса, к которым прижалась Европа, также напоминают лиру. Обе композиции построены по принципу восходящей диагонали (быка и дельфина) и вертикали (девушка), определяющей композиционный центр. Если могучий бык — Зевс в картине Серова должен преодолеть сопротивление водной стихии, то приподнятая на пьедестале волны и окутанная воздухом героиня скульптуры А. Князика обладает лёгкостью. Мощное движе-



1. А. Князик. Кентавр. 1991. Н–38 см. Бронза. 2. Триумф Венеры. Мозаика из Тимгада. Алжир. 2 в.  
3. Кентавр и Эрот. Римское повторение греческого оригинала. 120 г. до н. э. 4. А. Князик. Падший Ангел. 1990. 12 × 28 × 11 см. Терракота. 5. Гудон. Морфей. 1777. 6. Умирающий воин. Статуя с западного фронтона храма Афины Афайи на о. Эгина. Конец 6 в. до н. э.

ние фигуры девушки ввысь имеет аналогии в скульптуре XX в. (например: Э.-А. Бурдель «Гений польской эпопеи», 1909–1929; И. Мештрович «Освобождение Персефоны», 1946).

Отмеченное нами родство «Музы» с сюжетом «Похищение Европы» подтверждается обращением А. Князика к этому мифологическому мотиву в скульптуре из песчаника **«Похищение Европы»**. Она создана в 1988 г., когда мастер организовал в Одессе Первый международный симпозиум по скульптуре в камне. Вместе с произведениями других участников симпозиума эта скульптура стала украшением садово-паркового комплекса «Олимпийский». *«Мне кажется, — пишет скульптор, — что искусство — это игра, — игра воображения, игра в условность... Весь вопрос заключается в том, насколько убедителен будет художник в своей игре, и сможет ли он удивить зрителя»* [2]. Чтобы показать условный характер композиции А. Князика, сравним её с живописным полотном Тициана на аналогичную тему («Похищение Европы», ок. 1559). Стремясь дать жизненно-убедительную трактовку мифа, мастер Ренессанса передаёт близкие к реальным пропорции персонажи. Они изображены в пространстве морского пейзажа, построенном в соответствии с законами прямой перспективы. А. Князик даёт оригинальную трактовку мифологического сюжета. Для того, чтобы выразить грандиозность превратившегося в быка Зевса (воплощение силы), скульптор показывает лишь его голову, которую увенчивает изящная фигурка финикийской принцессы. Динамика противоборства божественного мужчины и земной женщины заменяется триумфом гармонии: сила Зевса уравновешена женственностью Европы. Композиция основана на равновесии масс, симметрии. Как и большинство произведений скульптора, она рассчитана на фронтальный осмотр. Голова быка обладает выразительным силуэтом с декоративно проработанной внутренней формой. В то же время, знаковая выразительность двуединого образа (быка и женщины) достигнута благодаря пространственным проёмам, выделяющих фигуру Европы. В 1990 и 2000 гг. в скульптуре малых форм А. Князик создал варианты композиции под названием «Европа». Декоративная трактовка формы напоминает ассирийские рельефы. Аналоги можно найти также в изображении быка рельефа кубка из Вафно (1500 до н. э.); в Одесском археологическом музее экспонируется «Букраний» (III–II в. до н. э.), представляющий культовое изображение головы быка.

Древнейшая мифологема двуединства человека и животного нашла продолжение в станковой скульптуре **«Кентавр»** (1991), где А. Князик создал новый мифологический образ кентавра-андрогина. Языком пластики он показал психологическую дисгармонию единых телом мужчины и женщины. Согласно греческой мифологии, в древности жили существа, соединяющие в себе при-



2



1



3



4



5

1. А. Князик. Изгнание из рая. 1991. Н — 59 см. Бронза. 2. Мазаччо. Изгнание из рая. 1428. 3. И. Керрени. Демонстрация. 1953. 4. Адам и Ева. Деталь рельефа саркофага Юния Баса. Рим. Ок. 359. 5. Клодион (1738–1814). Амур и Психея. Без даты.

знаки обоих полов. Объединяющие в себе первозданные начала природы, мужские и женские силы Неба и Земли андрогинны были могущественны и посягали на власть богов. Чтобы уменьшить их силу Зевс разделил их пополам. С тех пор «половинки» стремятся вновь обрести друг друга. Основываясь на древней мифологии, А. Князик соединил кентавра и кентаврессу в новый андрогин. Лирическое душевное состояние персонажей выражено в жестах и пластике тел. Важную роль играет сложная ритмическая организация внутреннего пространства скульптуры, которое напоминает сложный декоративный узор.

Для уяснения особенностей трактовки современным скульптором мифологического образа, рассмотрим произведения античности и Ренессанса на родственную тематику. В скульптуре античности (например, «Кентавр и Эрот», римская реплика II в. н. э. с греческого оригинала II в. до н. э.; «Триумф Венеры», II в.; «Кентавр с Аполлоном», I в.) проявлена жизненная сила, энергия животворящей любви. С. Боттичелли в картине «Паллада и кентавр» (1482) выразил идею соединения силы с мудростью. В отличие от рассмотренных выше героев античных и ренессансных произведений персонажам А. Князика свойственна рефлексия. Биологическое (связанное с природой) начало современного человека находится в противоречии с его индивидуальной психологией.

Качество рефлексии присуще и скульптуре «Плачущий гений» (1990). Впечатляет выразительность ритма внутренних проёмов и внешних изгибов изображённого тела. Иконография и геометризованный характер трактовки формы родственны изображениям умирающих воинов на западном фронтоне храма Афины Афайи на острове Эгина (VI в. до н. э.). В скульптуре архаики проявлен героический дух умирающих воинов. Отметим также композиционную близость «Плачущего гения» А. Князика скульптуре Ж. Гудона «Морфей» (1777). Бог сна Морфей является братом Танатоса — бога смерти. В отличие от глубокого покоя, свойственного скульптуре Ж. Гудона, в «Плачущем гении» одесского скульптора пластически проявлена экспрессия отчаяния. В этой связи можно вспомнить картину М. Врубеля «Демон поверженный» (1902), где выражена разрушающая сила эгоцентризма.

В скульптуре «Изгнание из Рая» (1991) трагическая ситуация отторжения от Бога прародителей и их изгнания из Рая заменяется оптимистическим шествием новых Адама и Евы — создателей Рая на Земле. Такая трактовка библейского сюжета отражает мировосприятие скульптора того времени, свойственное большинству советских людей. Родственный сюжет можно видеть в скульптуре «Демонстрация» (1953) венгерского скульптора И. Кереньи, представляющей своеобразный парафраз христианской иконографии. Юношу и девушку, несущих дерево, направляет молодой человек с развивающимся



1. А. Князик. *Спартак*. Одесса. 1988. Н — 310 см. Кованная медь. 2. Критий и Несиот. Тираноубийцы Гармодий Аристогон. Ок. 477 г. до н. э. 3. Голова Геракла. Греция. Около 490 до н. э. 4. Э.-А. Бурдель. *Воин с мечом*. Около 1898. 5. Э. Амашукели. *Монумент Победы*. 1979

знаменем. Он выполняет роль, которая противоположна миссии ангела с карающим мечом, изгоняющего согрешивших Адама и Еву из Рая на землю — в ядоль печали. Как, например, во фреске Мазаччо «Изгнание из Рая» (1428), где показаны рыдающие и удручённые своей наготой первые мужчина и женщина. Манifestированный А. Князиком христианский сюжет неожиданно выражает языческую идею счастья земной любви. По содержанию его композиция близка таким произведениям античности и классицизма, как, например: «Сатир и менада» (начало V в. до н. э.); Клодион (1738–1814) «Амур и Психея» (без даты); Ж. Гудон «Диана» (1782) и «Аполлон» (1790).

Символическим атрибутом композиции «Изгнание из Рая» А. Князика, как и рельефа римского саркофага Юния Баса (359 г.), является древо. В раннехристианском изображении Древо познания добра и зла, по сторонам которого показаны отчуждённые Адам и Ева, является устойчивым центром композиции. Иерархический характер определяет монументальность этого вневременного образа. В трактовке А. Князика ветхозаветный сюжет приобретает жизненно-конкретное выражение. Композиция имеет динамический характер, как и у преодолевших внешнюю статику средневековья художников Возрождения и барокко.

Монументальная скульптура А. Князика «Спартак» (Одесса, 1988) установлена вблизи стадиона на перекрёстке дорог. Спартак может быть классифицирован не только как исторический, но и культурный герой. Культурные герои побеждают силы Хаоса (чудовищ) и способствуют установлению миропорядка. В мифах о культурных героях смоделированы архетипы и общечеловеческие, кардинальные типы поведения: храбрец, защитник, богатырь. Интересно проследить трансформацию образа Спартака в советском искусстве XX в. и, в частности, в скульптуре А. Князика. В ряду революционных и общественных деятелей Спартак вошёл в утверждённый 30 июля 1918 г. «Список лиц, коим предположено поставить монументы в городе Москве и других городах РСФСР» [3]. Целью «Ленинского плана монументальной пропаганды» было выражение «средствами монументальной пластики идей революционного освобождения трудящихся масс, поднимая их на защиту нового государства» [11, с. 143]. В 1935 г. было основано спортивное общество «Спартак», целью которого была подготовка физически крепких тружеников и защитников отечества. А. Князик даёт новое истолкование образа предводителя восставших рабов. В его скульптуре Спартак призывает народ на стадионы. Происходит трансформация героя-воина в спортсмена — физически совершенного человека.

А. Князика привлекает условность языка искусства Древнего Египта и греческой архаики. Спартак показан в сложном динамическом ракурсе: ноги и голова изображены в профиль, а торс — в фас. Такой приём способствует знако-



1



2



3



4



5



6

1. А. Князык. Обновление. 1990. Н — 54 см. Бронза. 2. А. Князык. Освобождение. 1991. Н — 83 см. Песчаник. 3. Ф. Ф. Щедрин. Марсий. 1776. 4. Микеланджело. Апостол Варфоломей. Фрагмент фрески «Страшный суд». 1535–1541. 5. Ле Корбюзье. Модульор. 1947. 6. Арфист с о. Кеос. Около 2000 г. до н. э.

вой выразительность силуэта объёмной скульптуры. Лицо Спартака — это «благородная маска идеального человеческого лица» [4, с. 348]. Стилистическую выразительность архаики А. Князик во многом воспринял через творчество Э.-А. Бурделя, который после торжества академизма возвращал скульптуре условность её языка выражения. Вслед за Э.-А. Бурделем (например, «Воин с мечом», ок. 1898) А. Князик совмещает неоклассическую лепку формы с иконографией Египта и греческой архаики, которые привлекают его найденной в течение тысячелетий выразительной монументальной формой. Например: «Голова Геракла» (Около 490); Критий и Несиот. «Тираноубийцы Гармодий и Аристокитон» (Римская копия с бронзового оригинала. Ок. 477 до н. э.); «Группа Диоскуров на Квиринале в Риме» (II в.); «Статуя Августа из Прима Порты» (ок. 20 г. до н. э.). Творческая ориентация А. Князика на условную трактовку формы монументально-декоративной скульптуры была присуща другим мастерам того времени (например, Э. Амашукели. «Монумент Победы», 1979).

В 1990 г. в Италии был объявлен конкурс «Дантеско» на создание скульптуры малых форм, посвящённой теме «Чистилища» из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Конкурс проводится каждые четыре года. За скульптуру из бронзы «Обновление» (1990, h — 40 см) А. Князик был удостоен золотой медали. Произведение находится в месте, где похоронен Данте — в соборе Св. Франциска в Равенне. Второй вариант этой композиции (2000, h — 50 см) находится в экспозиции Одесского художественного музея. Тема конкурса давала возможность проявления в пластической форме метафорического мышления. «Особый интерес в скульптуре для меня представляет второй смысл, заложенный в произведении», — пишет мастер [2]. Импульс к созданию пластического образа дали строки великого Флорентийца:

Песнь 27

*31 Отбрось, отбрось всё, что твой дух сковало!*

*Взгляни — и шествуй смелою стопой!*

*76 Душа спешит из тела прочь, но в ней*

*И бренное, и вечное таится.*

Содержательная основа скульптуры «Обновление», по словам А. Князика, состоит в том, что «человек «сбрасывает» свои инстинкты, злодейские помыслы, чтобы обновиться, освободиться от дурного прошлого» [13]. Родственную мысль необходимости духовного очищения выразил культуролог Дж. Кэмпбэлл: «Современный герой, современная индивидуальность, осмелившаяся прислушаться к призыву и отправиться на поиски чертога той сущности,



1. А. Князик. Памятник сотрудникам милиции. Одесса. 1997. Н—310 см (без пьедестала). 2. Охота на льва. Мозаика из Пеллы. 3 в. 3. М. Козловский. Геркулес на коне. 1799. 4. Рельеф с изображением Георгия Каппадокийского и Федора Стратилата из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Конец XI — начало XII. 5. Второй подвиг Геракла. Уничтожение Лернейской гидры.

воссоединение с которой является его предназначением, не способна — и не должна — дожидаться, пока его сообщество сбросит свою шелушащуюся кожу гордости, страха, рациональной алчности и освященного ложного понимания» [7, с. 292].

Динамическая пластика тела персонажа скульптуры Князика передаёт экзистенциальное состояние возрождения. Символическое «обновление» показано скульптором как жизненно убедительная ситуация снятия одежды. В частности, костюма аквалангиста. В те годы среди одесских живописцев был популярен сюжет «Водолазы» (Ю. Егоров, А. Лоза, О. Слешинский). Реалистическая «сюжетная мотивировка» делает метафорический образ чувственно достоверным. *«Что же касается скульптуры, — говорит А. Князик, — то, на мой взгляд, — это умение выражать свои чувства с помощью различных объёмов и форм, да так, чтобы зритель верил и сопереживал вместе с автором»* [9, с. 39].

Интересно проследить воплощение темы символического обновления человека в мировом искусстве. Например, впечатляет грандиозность устрашающего образа апостола Варфоломея, держащего свою потерявшую форму кожу с автопортретом Микеланджело из «Страшного суда» (1535–1541). Ф. Щедрин в мучительном изломе тела наказанного Аполлоном Марсия (1776) обнажил мышечный покров, подчёркивая нестерпимость переживаемого страдания. Персонаж А. Князика легко освобождается от изношенной одежды — кожного покрова. Но под ним оказывается не физиологическое «Экорше» Гудона, а скульптурный эквивалент «Модутору» (1947) человека XX века, выраженный архитектором Ле Корбюзье.

Выразительность образа «Обновления» А. Князика основана на контрасте объёмной формы и контррельефа, что характерно для пластического языка модернизма (А. Архипенко, П. Пикассо, Г. Мур, Н. Габо, Ж. Лифшиц). Характер трактовки «сброшенного тела» персонажа композиции А. Князика имеет аналогию в трагическом изломе кубизированных форм тела аллегорической фигуры «Памятника разрушенному Роттердаму» (1951) О. Цадкина. А. Князик всегда помнит, что скульптура — это не только объём, но и определённым образом оформленное посредством объёма пространство. Как писал А. Архипенко: «Полой формы не существует без выпуклой линии круга, как не существует круга без пустоты. Нет вогнутой поверхности без выпуклой и не существует выпуклой поверхности без вогнутой. Оба элемента растворяются в одном прекрасном ансамбле. В творческом процессе, как и в самой жизни, реальность негативного есть концептуальным знаком отсутствия позитивного» [10, с. 105]. Сравнение первого и второго вариантов скульптуры «Обновление» показывает, что с течением времени мастер достиг более выразительного ритмического соотношения массы и пространственных проёмов.

Выразительность скульптуры А. Князика достигается за счёт лаконизма формы: «Для меня прообразом изобразительности являются дорожные знаки. Всё что я делаю, стараюсь сделать просто» [12]. Это качество присуще метафорической скульптуре «Освобождение» (1991), находящейся в Одесском художественном музее. По словам автора, её «визуальная структура соответствует представлению о человеке, который завяз в болоте и должен суметь сам оттуда выбраться. Он, подобно Мюнхаузену, вытягивает себя за волосы» [13]. Экспрессия образа основана на контрасте фактуры камня, переходящего в другое качество. Дикий, сколотый, но не обработанный камень противопоставлен отшлифованной фактуре освобождающегося из немоты бесформенности человека. Такой художественный приём использовал Микеланджело («Пробуждающийся гигант», «Пленник», 1513–1516). Приём «незаконченности», по словам Б. Р. Виппера, отвечал внутренней, скрытой тенденции его творческого процесса, когда «энергия человеческого тела оказывается скованной тяжёлой массой не оформленной глыбы и когда тщетное стремление героев Микеланджело сбросить эти оковы невольно отождествляется зрителем с субъективными переживаниями мастера в его страстной борьбе с косной материей» [5, с. 35]. Особенно актуально для А. Князика творческое наследие Г. Мура. «В Киевском художественном институте учили соответствию натуре, — говорит скульптор. — Я считаю, что близость к природе не в этом. Напоминающая выветренные камни скульптура Мура воплощает естественную пластику» [12]. Знаковая пластика персонажа скульптуры «Освобождение» близка также древним наскальным петроглифам и мистической простоте кикладских идолов и «скифских баб».

Созданный А. Князиком «Памятник сотрудникам милиции» (1997) установлен на Александровском проспекте г. Одессы. (Высота памятника с постаментом — около 800 см. Скульптура без постамента — 310 см). Это произведение создано в духе национальной романтики, которая имеет свой круг легендарно исторических, героических образов и обращается к фольклорному, сказочному миру и христианской истории. В монументе сотрудникам милиции показан герой, занесший карающий меч над двуглавым змием. Происходит борьба за космический порядок. Этот монумент даёт возможность рассмотреть бытие мифа в пространстве культуры. В семиотике есть понятие: «основной миф». К такому мифу относится миф о змеборчестве. Доктор философии Ю. Линник считает, что и гигантомахия элинов, и Георгий Победоносец, поражающий дракона, — это одна традиция, один архетип [8, с. 30–31]. Созданный А. Князиком героический образ имеет изоморфный характер. (Под изоморфизмом подразумевается использование близких по семантике тем, сюжетов и персонажей). В нём соединились миф об убивающем гидру Геракле с более поздним христианским образом Георгия Победоносца. Второй подвиг, совершённый Гераклом, завершился

уничтожением Лернейской гидры — чудовища, порождённого Тифоном и Ехидной. Как пишет Р. Грейвс, мечом или коротким клинком Геракл отрубил последнюю бессмертную голову гидры [6, с. 110–113]. Уничтожение Лернейской гидры изображено на метопе храма Зевса в Олимпии (ок. 460 г. до н. э.). Герой скульптуры А. Князика изображён не с копьём (обычным для средневекового образа Георгия), а с мечом. Его иконография близка также изображениям воинов античности (например, «Охота на льва», III в. до н. э.).

Скульптор создал символический образ сотрудников милиции, павших в борьбе с бандитами. Для возвеличивания героев А. Князик обращается также к христианской иконографии святых заступников-змееборцев (например, «Георгий Каппадокийский и Фёдор Стратилат», конец XI — начало XII вв.). Создать собирательный образ героев Украины скульптору помогает одежда воина Киевской Руси и знак трезубца на его груди. Предшественником А. Князика в современном прочтении темы героя-змееборца был В. Васнецов, создавший рельеф «Георгий Победоносец» (1900–1905) на фасаде Третьяковской галереи. А. Блок в поэме «Возмездие», в описании русских войск, возвращающихся с Балкан, пишет: «Их лица строги, груди серы, / Блестит Георгий там и тут». В скульптуре классицизма образ змея как символа зла показан в памятниках Э.-М. Фольконе «Медный всадник» и М. И. Козловского «Геркулес на коне» (1799).

Создавая монумент из красного гранита, скульптор использует выразительные возможности камня. Мощная фигура воина вписана в монолит. Сохранить целостность композиции помогает изображение развивающегося за плечами героя плаща. Впечатление динамики достигается не только позой змееборца, но и глубоким рельефом складок. С помощью различной обработки камня показан контраст фигуры и одежды. В этой скульптуре (в отличие от бронзового «Спартака») основным средством выражения является не силуэт, а внутренняя проработка формы, близкая горельефу. Такая трактовка оправдана установкой памятника в сквере, а не на большой площади. Высокая степень обобщения, подчёркнутый ритм, орнаментальность, выявление выразительных возможностей камня придают монументу декоративность. В этом сказалось впечатление от византийской пластики, полученное скульптором в Стамбуле (в бывшей столице Византийской империи — Константинополе он был за два года до создания памятника).

### **Выводы.**

Миф, являясь фундаментом искусства А. Князика, дает возможность преодоления ограниченности конкретного исторического времени. В его творчестве стираются границы между прошлым и настоящим.

Создать пластический ясный выразительный образ Музы скульптору помогает знание мифологии и иконографии античного (прежде всего) и мирового искусства.

Монументальный характер образа Спартака и героя-змееборца («Памятник сотрудникам милиции») основывается на глубинной связи с творчески переосмысленным мифологическим «культурным героем».

Метафорические произведения художника: «Похищение Европы», «Кентавр», «Изгнание из Рая» предполагают сотворчество зрителя, его умение воспринять философский план образа и почувствовать образно-эмоциональный эффект. Станковые произведения Князика обладают качествами монументально-декоративной пластики. Им присущи: выразительность силуэта, высокая степень обобщения формы, декоративность. (Например, «Кентавр» может служить как эскиз садово-парковой скульптуры).

В скульптуре А. Князика мы видим творческое освоение культурного наследия Древнего Египта и греческой архаики, адаптированных модерном (Э.-А. Бурдель), искусства Византии, Древней Руси и авангарда. Ориентация на эти традиции способствовала формированию индивидуальной стилистики его монументально-декоративной скульптуры.

1. Александр Князик. Каталог: скульптура / Вступ. статья В. Абрамов. — Одесса, 1992.
2. Александр Князик. Каталог: скульптура, рисунок. — Одесса, 2001.
3. *Алексеев П.* Документы // Искусство. — 1939. — № 1.
4. *Виттер Б. Р.* Проблема сходства в портрете // *Виттер Б. Р.* Статьи об искусстве. — М., 1970. — С. 342–351.
5. *Виттер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. — М., 1956.
6. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. Кн. 1. — М., 2001.
7. *Кэмбэлл Дж.* Герой с тысячью лиц / Пер. с англ. — К., 1997.
8. *Линник Ю.* Змееборчество в тонких мирах // *Линник Ю.* Кентавромахия. — Петрозаводск, 2002.
9. Одесская академия художеств. Буклет. — Одесса, 1994.
10. Цит. по: *Коротич В.* Александр Архипенко: Альбом / Эссе В. А. Коротича. — К., 1989.
11. *Шмидт И. М.* Скульптура // Очерки истории советского искусства. — М., 1980. — С. 143.
12. Беседа автора с А. Князиком 12 сентября 2005 г.
13. Беседа автора с А. Князиком 22 февраля 2006 г.