

Образы низшей славянской мифологии в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв. (На примере произведений В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, Е. Кульчицкой)

НАТАЛЬЯ ПОРОЖНЯКОВА

В поиске утраченной гармонии между природой и человеком, временным и вечным, материальным и идеальным современное украинское искусство обращается к глубинным истокам национальной культуры. Эта ситуация родственна той, что существовала в искусстве рубежа XIX–XX вв. Решая проблему гармонии человека и природы, М. Врубель, Е. Кульчицкая, Н. Рерих обращались к мифологическим образам. Мифология давала большие возможности на пути самопознания творческих личностей.

Модерн обращается к стихиям природы, поэтому его называют “органическим” стилем. В этом его суть. И не случайно, что родоначальники (В. Васнецов, М. Врубель) и другие мастера этого художественного стиля создали выразительные образы, в которых персонифицированы стихийные силы природы.

Рассмотрим характер воплощения образов низшей славянской мифологии (лесные и водяные духи) и его изменение от реалистической (И. Крамской, М. Микешин, В. Серов) к фантастической трактовке (В. Васнецов,

М. Врубель, Н. Рерих, Е. Кульчицкая). Формирование мировоззрения древних славян, как и других народов мира, происходило в русле религиозных верований и мифов. Языческий пантеизм воспринимает человека в единстве с природой. По словам П. Флоренского, для язычника “вся природа одушевлена, вся жива, в целом и в частях. Всё связано тайными узами между собою, всё дышит вместе друг с другом”¹. Очеловечивание природных сил запечатлено в мифах и сказках, где герои разговаривают со стихиями, с небесными светилами, с животными.

Славянская мифология имеет несколько уровней. К высшему принадлежат Перун и Велес, имеющие военную и хозяйственно-природную функцию, бог огня Сварог и связанный с Солнцем Дажьбог. Средний уровень содержит персонификацию абстрактных понятий: Доля, Лихо, Правда, Кривда и т. п. К низшей мифологии относятся сказочные персонажи, такие, как Баба-Яга, Кощей, лесной царь, водяной царь, всевозможные духи леса, болот, лешие, водяные, русалки, ки-

киморы². Если персонажи высшей мифологии с принятием христианства постепенно ушли из народного сознания, то образы низшей остались и закрепились в фольклоре, народных поверьях, обрядах и праздниках.

Образ лесовика

Художников изучаемого нами периода привлекал образ одного из распространенных персонажей народных поверий — лешего, или лесовика. В книге «Поэтические воззрения славян на природу» А.Афанасьев пишет, что «слово "леший" в областных говорах <...> означает "лесной, лесистый"; в разных губерниях и уездах лешего называют лешак, лесовик, лесник, лисун (полисун) и даже лес»³. Живут лешие в лесных чащах и на пустырях. Одним из первых художников, обративших внимание на этого мифологического персонажа, был В.Васнецов. Работая над декорациями и костюмами к опере Н.Римского-Корсакова «Снегурочка» (1885), живописец изобразил уподобленного дереву старого лешего: руки — ветви, ноги — корни дерева, на голове — ветки с листвою (рис. 1). Такой образ



8



9

- 1 — В.Васнецов. Леший. Эскиз костюма к "Снегурочке". Бумага на картоне, акварель, карандаш. 26,5×14,9, 1885
- 2 — М.Врубель. Пан. Х., м. 124×106,3, 1899
- 3 — Пан. Золотая монета из Пантикала. 350–320 гг. до н.э.
- 4 — Н.Рерих. Леший. М.31,4×40,4, 1890-е
- 5 — Египетский иероглиф
- 6 — Н.Рерих. Лесовик. Кикимора. Чудо лесное. 1898
- 7 — В.Хлебникова. Древолюд. Иллюстрация к драматической сказке В.Хлебникова «Снежикочка». Бумага, карандаш, тушь, перо, чёрная акварель. 25×18, 1920-е
- 8 — Н.Рерих. Лесовики. Х., темп. 129×151, 1916
- 9 — П.Мондриан. Лес. Акл., гуашь. 45,5×57, 1898–1900
- 10 — Н.Рерих. Властитель ночи. Доска, масло. 88,7×82,6, 1918
- 11 — Н.Рерих. Матерь Мира. Серия "Знамена Востока". Х., темп. 103,3×72,3, 1924
- 12 — Н.Рерих. Лесовики [фрагмент]. 1916
- 13 — Н.Рерих. Властитель ночи [фрагмент]. 1918
- 14 — Н.Рерих. Матерь Мира [фрагмент]. 1924



1



2



3



4



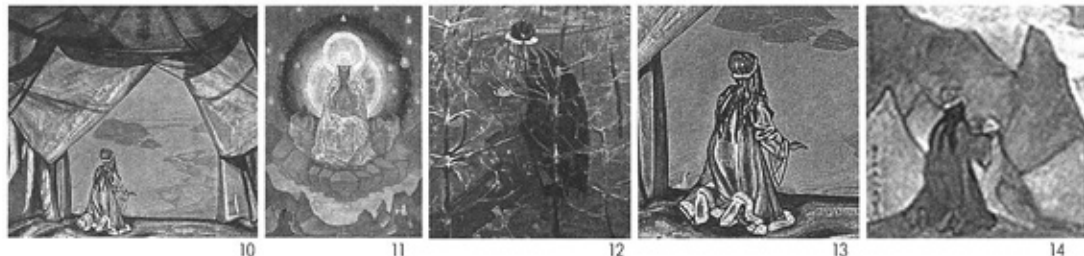
5



6



7



был обусловлен свойством лешего превращаться в растения⁴. В. Васнецов следует народному представлению, рисуя лешего в виде деда, «у которого ноги и руки деревянные, как бы из сухого дуба, а на ногах старая, мшистая кора»⁵.

Поводом к созданию картины М. Врубеля «Пан» (1899; рис. 2) явился рассказ А. Франса «Святой сатир» из книги «Колодезь св. Клары». По воспоминаниям Н. Прахова, прочитав его, М. Врубель «счистил почти совсем законченный портрет своей жены, оставив только вечерний пейзаж, и написал на том же холсте своего «Сатира», теперь называемого «Пан»⁶. Для М. Врубеля импульсом к созданию картины «Пан» послужило современное ему литературное произведение, в котором древний миф уже получил свою интерпретацию. Таким образом, можно отметить, что его произведение связано с вторичной интерпретацией.

Название картины «Пан» не противоречит мифологическому образу древнеславянского духа леса. А. Афанасьев ставит образ лешего в один ряд с сатиром, фавном и др.: «Лешие <...> — то же, что греческие сатиры, римские фавны, силваны»⁷. Как было отмечено М. Германом, «герой Врубеля внешне полностью соответствует тексту Франса»⁸. Н. Тамручи утверждает, что М. Врубель «первый вводит литературную сюжетку в большую живопись, рассматривая персонажей художественной литературы в одном ряду с мифологическими персонажами»⁹.

М. Врубель изображает пана на фоне русского пейзажа, в котором три кривые березки представляют нерасторжимое единство с фигурой. Мифический персонаж картины

готов к метаморфозе. Он как бы возникает из пня. Индивидуально трактованная голова персонажа М. Врубеля напоминает голову пана на золотой монете из Пантикапея (350–320 гг. до н. э.; рис. 3). Можно заметить сходство позы «Пана» и «Демона сидящего» (1890). Но взгляд прозрачных сияющих глаз пана направлен к зрителю.

Композиция «Пана» почти вписывается в излюбленную художниками Ренессанса геометрическую фигуру пирамиды. Смещение центральной оси влево лишает композицию М. Врубеля внутреннего равновесия, но вместе с тем передает динамику жизни. М. Герман обратил внимание на то, что в картине М. Врубеля, как и у мастеров Ренессанса, отсутствует средний план¹⁰. Благодаря контрасту масштабов первого плана и пейзажа достигается монументальность. В отличие от ренессансного мастера, например, Леонардо да Винчи, изображающего реального человека на фоне идеальной природы («Джоконда»), М. Врубель в реально существующий пейзаж вписывает мифологического персонажа. Соединяя портрет конкретного человека с идеальным пространством, художник Ренессанса выводит своего героя из круга реального времени и воссоединяет с Вечным. Таким образом, Вечное (Единое) вбирает в себя временное (индивидуальное). Мифический персонаж М. Врубеля вписан в рамки конкретного пространства и времени. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в некоторых полотнах В. Васнецова («Богатыри») и др. Включая мифологического персонажа в реальное пространство, художник достигает его жизненной убедительности. Ночной пейзаж

настраивает сознание зрителя на восприятие волшебства.

Юношеский эскиз Н.Рериха «Леший» (1890-е), где показан погружённый в полумрак лесной дух (рис. 4), близок по настроению «Пану» М.Врубеля. Развернутая в профиль фигура лесного существа напоминает египетский иероглиф (рис. 5). Стремясь к достоверности в передаче мироощущения древних, у которых индивидуальное сознание не было выделено из единого, Н.Рерих не уделяет внимания индивидуальной характеристике персонажа, показанного в условном пространстве и времени. Уже в этом раннем эскизе проявлены особенности художественного языка Н.Рериха: обобщенность формы, декоративность, умелое использование тоновых и цветовых контрастов.

В рисунке «Лесовик. Кикимора. Чудо лесное» (1898) художник показал оживающие деревья (рис. 6). В отличие от рассмотренного эскиза, здесь нет контрастов и определённости формы. Полупрозрачные образы лесных духов, подобно mirage, возникают в пространстве, готовые раствориться в нём в тот же миг. Такому впечатлению способствует динамичная композиция. Органическое соединение растения и человека, свойственное мифопоэтическому мышлению, можно видеть в одной из иллюстраций В.Хлебниковой к драматической сказке В.Хлебникова «Снежимочка» «Древолюд» (1920-е; рис. 7).

Мифологический по строю пейзаж Сортавалы (Карелия) вдохновил Н.Рериха на создание картины-панно «Лесовики» (1916), где

воплощены образы древнейшей, низшей мифологии (рис. 8). Художник уподобил духов леса пёстрым валунам. Изображения «живых» камней можно видеть во многих его произведениях. Например, в картине-иллюстрации сказки «Девассари Абунту» (1905) явлено превращение девушки в камень. В композиции на сюжет из «Старшей Эдды» «Великанша Кримгерд» (1915) показана превратившаяся в камень героиня эпоса. Подобные изображения соответствуют мифологическим представлениям древних. В.Ерёмина пишет, что «мифическое сознание — это мышление живыми образами»¹¹. П.Флоренский утверждает, что «бесчисленные существа — лесовые, полевые, <...> русалки — двойники вещей, мест и стихий, воплощённые и бесплотные, добрые и злые поміа их. Это — <...> ипостасные имена вещей. <...> Но прежде всего это живые существа»¹².

Пространство картины «Лесовики» как бы «заткано» изображением подобного паутине зачарованного леса. Оно уплощено и тяготеет к орнаментальности. Линия горизонта находится в самом верху произведения. Близкое композиции Н.Рериха состояние таинственности можно видеть в картине П.Мондриана «Лес» (1898–1900; рис. 9). Произведения

15 — Силен и менада. Фрагмент росписи кратера. V–IV вв. до н.э.

16 — Е. Кульчицкая. Фантазия. Тушь, перо, акварель. 1918–1921

17 — Е. Кульчицкая. Лесовик и эхо. Тушь, перо, акварель. 1918–1921

18 — Силен. Фрагмент античной амфоры. 2-я половина VI в. до н.э.

19 — Е. Кульчицкая. Мелодия гор. Линогравюра. 1936

20 — Е. Кульчицкая. Лесовик. Линогравюра. 1936



15



16



17



18



19



20

обоих художников имеют символическое содержание¹³. Архетип леса, уподоблённого паутине, в данном случае символизирует препятствие, возникшее на пути художника к духовной гармонии¹⁴. Мифологический мотив служит Н.Рериху своеобразной декорацией, на фоне которой, по словам современника художника Вс. Иванова, разыгрывается мистерия его внутренней жизни: «Художник сам сознаёт себя, свои цели в образах, которые вздымаются из глубины его самого... Образы, вставшие из глубины творческого "Я" художника, явились ступенями к осознанию Духа»¹⁵. Композиция основана на диагонали реки, разделяющей два мира: людей (изображённый справа человек) и лесных духов (показанных слева). Ярко-синяя полоса реки является своеобразной границей этих миров. (Подобное символическое значение имеет, например, Нил в Египте). Н.Афанасьев пишет о том, что «на знакомство с лесным отваживаются одни колдуны»¹⁶. Возможно, что изображённый на картине Н.Рериха человек имеет отношение к ведовству. В том же году художник написал картину «Ведунья» (1916).

С развитием пантеистического мировосприятия Рериха связано его произведение «Властитель ночи» (1918), которое создано вместе с одноимённым стихотворением, где упоминается колдовство (рис. 10). Интересно, что наряд человека на картине «Лесовики» и героя «Властителя ночи» практически одинаков. На обеих картинах не видно лиц. Это свидетельствует о том, что для художника важен объект (природа), на который направлено внимание созерцающих персонажей.

Есть ещё одно произведение, где изображается фигура человека в той же позе и тех же одеждах. Это — играющая большую роль в творчестве Рериха картина «Матерь Мира» (1924; рис. 11). Все три композиции можно рассматривать как этапы самопознания художника. Проблема самопознания была актуальной не только для Рериха, но и для многих его современников. Так, например, в духовной автобиографии «Самопознание» Н.Бердяев пишет: «То, что носит характер воспомина-

ний и является биографическим материалом, написано у меня сухо и часто схематично. Эти части книги мне нужны были для описания разных атмосфер, через которые я проходил в истории моего духа. Но главное в книге не это, главное самопознание, познание собственного духа и духовных исканий»¹⁷. Так же и Н.Рерих, погружаясь в глубь веков вместе с героями своих произведений, обращается в глубь себя с целью познания собственного духа.

История пути самопознания в сжатом виде описана в одноимённом стихотворении Рериха 1918 г. «Властитель ночи». О каком Властителе ночи идет речь? Если это обращение к своему собственному Высшему «Я», т. е. к собственному Духу, и жажда обретения гармонии с ним, то почему Властитель именно ночи? Ночь, тьма в данном контексте — символ неведения или того неведомого внутреннего содержания человеческой психики, которое должно быть осознано в процессе самопознания. Если рассмотреть этот процесс в контексте глубинной психологии К.Г.Юнга, то в процессе самопознания все глубинные слои психики, даже такие, как индивидуальное и коллективное бессознательное, должны быть осознаны. Только после этого человек в состоянии овладеть ими. В этом случае человек становится Властителем ночи своего бессознательного. Равновесие и связь между различными уровнями психики осуществляется, по Юнгу, в традиционных культурах с помощью мифов, обрядов, ритуалов как средств активизации архетипов. Исходя из этого, стихотворение «Властитель ночи» и связанное с ним содержание картины можно рассмотреть как художественный образ мистерии самопознания через обращение и активизацию различных архетипов.

Встаёт Дакша, и встают девушки.

И засвечивают огонь.

Ах, томительно ждаты Мы его призовём.

Вызовем. Огонь

желтый, и юрта золотая.

И блесит медь. Начинается колдовство¹⁸.



21



22



23

- 21 — И. Крамской. Русалки. Х, м. 88×132, 1871
 22 — И. Крамской. Русалки (эскиз-вариант). Бумага, соус, карандаш. 45×64, 1871
 23 — И. Крамской. Русалки (эскизы к картине). Бумага, цветные карандаши, сепия, белила. 26,3×32,3, 1871
 24 — И. Крамской. Эскизы к картине Русалки и композиции Воскресение. Бумага, цветные и графитный карандаши, сепия, белила. 26,3×35, 1871
 25 — И. Крамской. Портрет Н.В. Дмитриевой-Оренбургской. Этюд к картине Русалки. Х, м. 30×26, 1871

Картина «Лесовики» связана с темой колдовства. Ей посвящены ранние картины художника, хранящиеся в музеях Украины: «Колдунья» (1905, Киевский музей русского искусства), «Колдун», (1909, Одесский художественный музей). В картине «Лесовики» практически нет неба. Зачарованный лес похож на паутину, которой буквально заткано уплощённое, тяготеющее к орнаментальности, пространство. В символизме заколдованный лес «означает переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым; область смерти; секреты природы, в которые

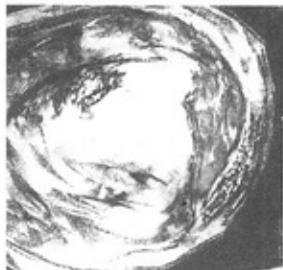
- 31 — М. Врубель. Раковина. 1905.
 32 — И. Босх. Вознесение блаженных в рай (фрагмент) 1500–1504
 33 — Ф. Рунге. Рождение души человека. 1808–1810
 34 — И. Айвазовский. Сотворение мира. Х, м. 195×236, 1864
 35 — М. Врубель. Жемчужина. Картон, пастель, гуашь, уголь. 35×43,7, 1904
 36 — Ж. Гужон. Нимфы. Рельеф фонтана Невинных в Париже. 1548–1549
 37 — Г. Климт. Движение воды. 1892



26



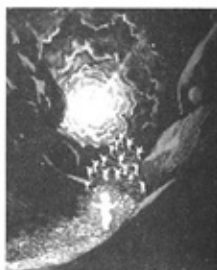
27



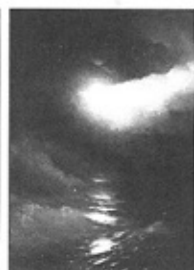
31



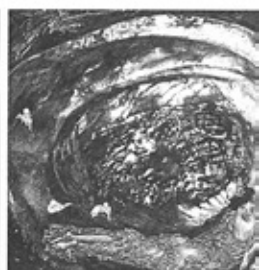
32



33



34



35



24

25

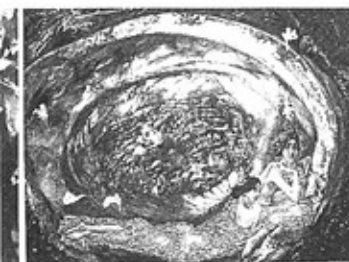
человек должен проникнуть, чтобы понять их смысл"¹⁹.

В 1916 г. Рерих пишет ряд стихотворений, объединённых темой поиска "священных знаков". Он находится в состоянии духовного поиска и первоначально обращается к образам древнейшей, низшей мифологии. Архетип леса, уподоблённого паутине, в данном случае символизирует препятствие, возникшее на пути к духовной гармонии.

В картине «Властитель ночи» (1918) человек изображен спиной к зрителю перед распахнутым пологом шатра. Ушли в прошлое

поиски "священных знаков", запечатлённые в ряде произведений искусства и литературы. Распахнулось окно в Беспредельность. Открывающийся за распахнутым пологом шатра пейзаж космичен. Между небом и землей нет границы, как нет больше "пограничных столбов" внутри сознания художника. Он принадлежит Беспредельности, а Беспредельность принадлежит ему. Пейзаж изображен с высоты птичьего полета, и человек, таким образом, как бы возвеличивается. В этом произведении акцентируется внимание на моменте воссоединения индивидуальности с Единым, на расширении горизонтов сознания человеческой личности.

В картине «Мать Мира» человек показан предстоящим перед Высшим Женским Началом. Здесь так же, как и в предыдущих полотнах, художник не уделяет внимания лицам персонажей. Если во «Властителе ночи» мы можем заглянуть в беспредельное пространство через открытый полог шатра, то на картине «Мать Мира» перед зрителем предстаёт величественная картина Духовного Космоса. Масштабы персонажей, подобно



28



29



30



36

37

26 — М. Микешин. Иллюстрация к стихотворению Т. Шевченко Русалка. Гелиографюра, 1875

27 — В. Серов. Русалка. Х, м. 132×144, 1896

28 — М. Врубель. Жемчужина (фрагмент). Картон, пастель, гуашь, уголь. 35×43,7, 1904

29 — М. Врубель. Тени лагуны. Бумага, пастель, гуашь, уголь, графитный карандаш. 90,6×69,5, 1905

30 — Афродита на морской раковине. Роспись в перистиле Дома Венеры в Помпеях, I в. до н.э.



38



40



39



41

38 — М. Врубель. Игра наяд и тритонов (эскиз панно)

Бумага, акварель, белила, графитный карандаш
29×61, 1896–1899

39 — М. Врубель. Игра наяд и тритонов

(Тритон и nereиды) (эскиз панно). Картон серый, акварель,
графитный карандаш. 23×45,2; 18,8×24
(изображение очернено), 1896–1899

40 — М. Врубель. Игра наяд и тритонов (эскиз панно)

Бумага на картоне, акварель. 10,8×17, 1896

41 — А. Фантен-Латур. Няяда. Ок. 1896

42 — Е. Кульчицкая. Русалки качаются на ветвях

Тушь, перо, акварель, 1918–1921

43 — Е. Кульчицкая. Песня русалок. Тушь, перо, акварель. 1918–1921

44 — Русалка. Резной наличник окна городецкого дома. 1880

45 — В. Хлебникова. Русалки. Х., м. 96×158, 1920

46 — В. Хлебникова. Русалки (фрагмент). Х., м. 96×158, 1920

47 — Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмоса
в Ахетатоне. Раскрашенный известняк. Начало XIV в. до н.э.

48 — В. Хлебникова. Русалки (фрагмент). Х., м. 96×158, 1920

49 — Роспись гробницы Сеннеджема в Фивах (фрагмент)

XIII в. до н.э.

тому, как это свойственно древнеегипетскому и древнерусскому искусству, указывают на их иерархическую значимость. Величина фигуры Матери Мира намного превышает размеры человеческих фигур. Человек, таким образом, соотносится с Высшим и предстает перед ним. Он выходит за обыденные пространственно-временные пределы. Как в древнерусской



45



42



43



44

иконе, в этом произведении пространство — бесконечно, а время — вечно.

Сознание человека, олицетворением которого является фигурирующий во всех трёх рассмотренных нами произведениях персонаж, проходит путь от воссоединения с коллективным бессознательным через архаическую мифологию (рис. 12, 13, 14). Затем следует момент расширения горизонтов сознания и осознания своей космичности. Наконец — кульминация этого пути — включение преобразенной личности в цепь Космических Сил, обретение своего места и гармонии в Космосе.

Тема иллюстраций Е.Кульчицкой к книге В.Гнатюка «Нарис української міфології» (1918–21) также связана с образами духов леса. Иллюстрации имеют жанровый характер, соответствующий тексту. В «Фантазии» художница изобразила сидящего под деревом лешего (рис. 16), который похож на греческого силена в росписи кратера «Силена и менады» (Фрагмент росписи кратера V–IV вв. до н. э.; рис. 15). В иллюстрации «Лесовик и эхо» (рис. 17) художница показала

рис. 20). Их характер более романтичен, нежели в предыдущих иллюстрациях. Они свободны от непосредственного влияния греческой вазописи и глубже раскрывают поэтику народной мифологии.

Образ русалки

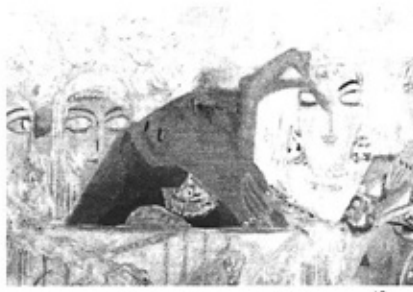
Особое место в живописи конца XIX – начала XX в. занимает изображение русалки, а также омутницы, водяницы, шутовки, болотницы, бериги — это сохранившиеся в народных поверьях персонажи низшей мифологии. Одним из первых к образам «фантастических жилищ всех вод и источников Земли»²¹ обратился И.Крамской. Картину «Русалки» он начал писать в Петербурге. Ю.Ступак отмечает, что «в изображении пейзажа, в колорите, в настроении картины ему очень помогли хотинские впечатления и наблюдения»²². На создание композиции И.Крамского вдохновила повесть Н.Гоголя «Майская ночь». Первоначальный эскиз иллюстрировал сон героя повести Левко, изображённого в правом углу композиции (рис. 22). В дальнейшем И.Крам-



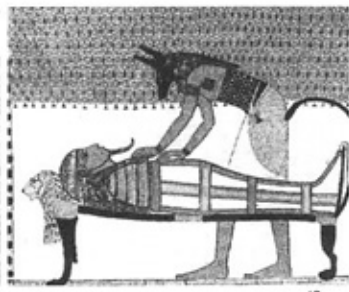
46



47



48



49

лесовика в виде чёрта, как он описывается у В.Гнатюка: «Лесной чёрт тот, который сидит в лесу»²⁰. Этот образ также имеет греческий аналог. В частности, «Силена» (фрагмент аттической амфоры. 2-я половина VI в. до н. э.; рис. 18). Серия линогравюр под названием «Легенда гор и лесов» (1936) продолжает тему раннего периода творчества. В ней показаны персонифицированные образы природы: «Мелодия гор» (1936; рис. 19) и «Лесовик» (1936;

скакой отказался от фигуры казака. Главным стало создание соответствующего литературному тексту изображения волшебного ночного пейзажа с русалками²³. Образы русалок, над которыми долго работал И.Крамской, используя многочисленные наброски с натуры (рис. 23, 24, 25), также близки описанию Н.Гоголя: «в тонком серебряном тумане мелькали лёгкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках»²⁴. Мно-



50



51



52



53



54

гие искусствоведы отмечали, что образы русалок получили «более реалистическое, чем фантастическое воплощение»²⁵. Не показывая источник света, И.Крамской стремился передать впечатление рассеянного лунного освещения. Эффект волшебного сна Левко не был достигнут, поскольку произведение осталось в рамках бытового жанра. Сам художник не был до конца удовлетворен результатом²⁶.

В композиции «Русалки» (1875) М.Микешина показано стремительное движение хора обнажённых русалок вокруг витязя (рис. 26). Одна из них обнимает его, стремясь очаровать. По В.Войтовичу, «русалки особенно охотятся <...> за красивыми парнями, заманивают их чудесными песнями, а поймав, щекочут под руками, зашекотав до смерти, тянут в воду»²⁷. Трактовка композиции напоминает вакханалии в живописи европейского барокко.

Картина В.Серова «Русалка» (1896) не связана с литературным сюжетом (рис. 27). Живописная убедительность образа основана на непосредственном впечатлении от купающейся в реке девушки. Из глубины водоёма видно только лицо водяной деви, не выделенной из окружающей среды. Художника увлекает пленэрная задача. На присутствие таящейся в воде русалки указывает упавший с дерева ярко-желтый лист. Персонаж имеет портретные черты вдохновившей художника П.Мамонтовой²⁸. В.Дервиз писала о том, что В.Серов «задумал картину "по поводу" глаз одной своей знакомой, которые находил похожими на глаза русалки, и потому ещё, что

часто любовался игрой света на водорослях в чёрной воде глубокого пруда, окружённого густыми ольхами»²⁹. Для достижения жизненной убедительности изображения лица под водой и передачи всех происходящих от преломления света в воде изменений В.Серов опустил в воду гипсовую маску. Художник написал с неё этюд, а для того, чтобы верно передать цвет тела в воде, написал этюд с посаженного туда мальчика³⁰. В течение лета 1896 года художник выполнил около десятка подготовительных работ для этой картины. И.Грабарь отмечал, что он остался недоволен произведением: «Серов знал, что картина не удалась и сказки, фантастики не получилось»³¹. Как и И.Крамской, В.Серов не смог найти убедительную художественную форму для воплощения мифологического образа, поскольку работал непосредственно с натуры, которая диктовала свои способы выражения. Иной метод присущ творчеству М.Врубеля.

М.Врубелю было присуще мифопоэтическое мышление, которое давало возможность



57



58

- 50 — В. Хлебникова. Русалки (фрагмент). Х, м. 96×158, 1920
 51 — Парвати. Борельеф. XI в. Парашванатх [Кхаджурахо] (фрагмент)
 52 — Дипалакшми (фрагмент). Западная Индия. Бронза, литьё, XVII–XX вв.
 53 — В. Хлебникова. Русалки (фрагмент). Х, м. 96×158, 1920
 54 — Скульптура “коронованного” Будды (фрагмент). Мрамор, резьба, ростись. Бирма [г. Паган], XII–XIII вв.
 55 — В. Хлебникова. Русалки (фрагмент). Х, м. 96×158, 1920
 56 — В. Хлебникова. Автопортрет. Х, м. 31×23, 1910-е



55

56

избегать изображения конкретной реальности в фантастических сюжетах. Исследователь творчества мастера П. Суздаев пишет, что образы русалок или морских царевен “жили в нем постоянно”³². Импульсом к созданию «Жемчужины» (1904) для живописца послужила игра света и цвета на прекрасной раковине (рис. 28). (Её вариантом являются «Тени лагуна», 1905; рис. 29). Художник говорил: “Ведь я совсем не собирался писать “морских царевен” в своей «Жемчужине»... Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины,

и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками”³³. Отмечая эту эстетическую доминанту, Н. Рерих писал, что М. Врубель “отвернулся от обихода и увидел красоту жизни; возлюбил её и дал «Жемчужину», ценнейшую. Незначительный другим обломок природы рассказывает ему чудесную сказку красок и линий, за пределами “что” и “как””³⁴. В композиции и расположении фигур царевен можно заметить аналогию с древним изображением «Афродита на морской раковине» (I в. до н. э.; рис. 30).



59



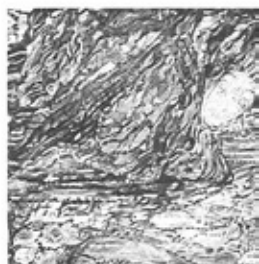
60



61



62



63

- 57 — В. Васнецов. Дедушка Водяной. Начало XX ст.
 58 — Е. Кульчицкая. Водяной. Тушь, перо, акварель. 1918–1921
 59 — Е. Кульчицкая. Болотный. Тушь, перо, акварель. 1918–1921
 60 — И. Билибин. Водяной. 1934
 61 — Б. Анисфельд. Морское чудовище
 62 — Б. Анисфельд. Ручейк. Эскиз костюма к балету “Подводное царство” на музыку оперы Н. Римского-Корсакова “Садко”. Акварель, гуашь. 1911
 63 — М. Милиоти. Водяной принц [Ангел печали]. Х, м. 71×75,5, 1907

Форма раковины определила спиральную композицию «Жемчужины» (рис. 31). Мерцающие одежды морских царевен решены в одном ключе с её внутренним пространством. Это способствует передаче ощущения их дематериализации и переходу в бесконечное, таинственное пространство. Для художника фон не менее важен, чем фигуры персонажей. Аналогии спиралевидной композиции М. Врубеля можно видеть в символических произведениях

ях художников разных времён: в композиции Иеронимуса Босха «Вознесение блаженных в рай» (фрагмент, 1500–1504; рис. 32); в иллюстрациях У.Блейка к «Божественной комедии» Данте (без даты); в картине Ф.Рунге «Рождение души человека» (1808–10; рис. 33); в движении водной стихии, показанной И.Айвазовским в полотне «Сотворение мира» (1864; рис. 34). Для создания «Жемчужины» М.Врубель выбирает материалы, с помощью которых возможно было передать фантастическое содержание (пастель, гуашь, уголь, акварель, карандаш). Не случайно П.Суздаев пишет, что «Жемчужина» — «это изящное утончённое произведение, похожее на шедевр ювелирно-декоративного мастерства»³⁵.

В картине «Жемчужина» М.Врубель обесплотил обнажённые тела царевен, покрыв их мерцающими складками прозрачных одеяний (рис. 35). Складки одежда персонажей М.Врубеля не связаны непосредственно с формой тел. Аналогю можно видеть в дематериализации, свойственной средневековому искусству. М.Врубель изменяет языческой полнокровности античных статуй Греции, где складки являются своеобразным «эхом тела». (Например, статуи с восточного фронтона Парфенона, 438–432 г. до н. э.). Изысканные складки одежда морских нимф в рельефе фонтана Невинных в Париже маньериста Жана Гужона «Нимфы» (1548–49) более близки утончённой манере М.Врубеля (рис. 36). Обращение к стихии воды свойственно модерну в целом. Сродство с ней, как и уподобление женского тела струящимся потокам, сближает произведение М.Врубеля с картиной «Движение воды» (1898) Г.Климта (рис. 37).

С 1896 по 1899 гг. М.Врубель создал несколько эскизов композиции панно «Игра наяда и тритонов» (рис. 38, 39, 40). Наяды, согласно греческой мифологии, — это нимфы источников, ручьёв и родников³⁶. Образы русалок привлекали также европейских писателей и художников. Например, по сродству со стихией, врубелевскому образу близок образ «Наяды», созданный А.Фантен-Латуром (ок. 1896; рис. 41).

Образ русалки присутствует в графических иллюстрациях Е.Кульчицкой к «Нарисам української міфології». В иллюстрации «Русалки качаются на ветках» (1918–21; рис. 42) художница следовала книжному тексту: «русалки в лесу качаются на деревьях, ухватившись за ветви руками. Ходят обычно голые, с длинными распущенными косами»³⁷. В композиции «Песня русалок» (1918–21) она изобразила их в виде полудев-полурыб, что соответствует характеру мифологического мышления (рис. 43). Аналогичные образы русалок можно видеть, например, в деревянной резьбе, украшающей наличники изб («Русалка. Резной наличник окна городецкого дома», 1880; рис. 44).

В трактовке мифологических образов картины В.Хлебниковой «Русалки» (1920; рис. 45) чувствуется влияние её брата Велимира Хлебникова, стремящегося к созданию «новой мифологии» — языка «грядущего человечества»³⁸. «Русалки» В.Хлебниковой — вне рамок какой-либо одной национальной мифологии. Их призрачные образы напоминают древнеегипетские изображения. Например, трактовка запрокинутой головы одной из русалок (рис. 46) вызывает в памяти скульптурное изображение Нефертити (XVIII династия. Нач. 14 в. до н. э.; рис. 47), а также роспись гробницы Сеннеджема в Фивах (13 в. до н. э.; рис. 49). Трактовка русалок (рис. 50, 53) напоминает также индийскую и бирманскую пластику (рис. 51, 52, 54). В лицах водяных дев можно узнать черты самой художницы (рис. 56). Картина В.Хлебниковой выполнена в духе символизма.

К персонажам низшей славянской мифологии принадлежат также водяные духи мужского рода. По словам А.Афанасьева, «народ представляет водяного голым стариком с большим одутловатым брюхом и опухшим лицом, что вполне соответствует его стихийному характеру»³⁹. Убедительный образ, как бы иллюстрирующий это описание, представлен в графике В.Васнецова «Дедушка водяной» (начало XX в.; рис. 57). Водяной изображен выходящим из омута лунной ночью (время ак-

тивности мифических существ). По описанию А.Афанасьева, водяной в лунные ночи хлопает по воде ладонью, и “звучные удары его далеко слышны по плесу, или ныряет с неуловимой для глаз быстротой: среди совершенной тишины вдруг где-нибудь закружится, запенится вода, из неё выскочит водяное чудо и в тот же миг скроется”⁴⁰. В иллюстрациях к «Нарису української міфології» Е.Кульчицкая изобразила «Водяного» (1918–21; рис. 58) в виде большой рыбы с человеческими руками, отобразив его свойство “показываться людям в разных видах: мужчины, ребёнка, козла, пса, кота, селезня, рыбы”⁴¹. Близкого водяному “болотника” художница показала в виде жабы (рис. 59). Е.Кульчицкая проиллюстрировала один из сюжетов, приведённых Владимиром Гнатюком: “Один человек ехал возом и видел издали, как болотник сидел в яме на дороге, мял кожу и пел, а после начал шить башмаки. Когда человек приблизился, он прыгнул в болото и запретил человеку подходить к себе ближе”⁴². Подобный образ водяного с лягушачьей головой есть и у И.Билибина — «Водяной» (1934; рис. 60), где также отражено его свойство “менять свой облик, принимая вид водных животных”⁴³. Рассмотренные выше изображения водных духов иллюстративно-конкретны.

Эскизу Б.Анисфельда «Морское чудище» (без даты), где показан зелёный фантастический персонаж с заросшим тинной лицом, присутствующий условный язык изображения (рис. 61). В эскизе костюма «Ручеёк» к балету «Подводное царство» (1911) художник изобразил ду-

ха воды, тело которого составлено как бы из камушков (рис. 62). В деформации фигуры наблюдается отход от принятой академической нормы. Живописная ткань декоративного панно Н.Милиоти «Водяной принц (Ангел печали)» (нач. 1900-х) слагается из плавнотекущих линий и мерцающих цветковых пятен, вызывающих ассоциации с водной стихией (рис. 63). Более конкретную форму имеет лицо принца, напоминающего персонажей М.Врубеля огромными глазами и выражением глубокой тоски. Панно Н.Милиоти уподоблено гобелену. Ему свойственна линейно-плоскостная трактовка формы, выразительность ритма, преобладание синих, голубых, сиреневых тонов, что соответствует духу объединения “Голубая роза”, в состав которого входил автор, и стилистике модерна⁴⁴.

Можно утверждать, что мифологизм, со свойственным ему синкретизмом, явился типом художественного мышления модерна. Интерес к мифологии был вызван острой потребностью в национальном самосознании. Обращение к национальной мифологии расширило временные и пространственные границы искусства и во многом определило высокую степень обобщения изобразительного языка модерна. Профессиональное искусство восстанавливало связи с народной культурой. Это касалось как содержания, так и формы выражения. Обращение к древним мифологическим образам для художников явилось импульсом к созданию индивидуального мифа.

¹ *Флоренский Павел. Общечеловеческие корни идеализма// Флоренский Павел. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи.*— М.: АСТ, 2003.— С.13.

² *Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология// Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт.*— М.: Сов. энциклопедия, 1992.— Т.2. К—Я.— С.451.

³ *Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 3-х тт.*— М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002.— Т.2.— С.312.

- ⁴ Там же.— С. 329.
- ⁵ *Мироллобов Ю. П.* Сакральное Руси. Собрание сочинений: В 2-х тт.— М.: АДЕ Золотой век, 1996.— Т. 1.— С. 217.
- ⁶ *Прахов Н. А.* Михаил Александрович Врубель//Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике/Вступит. ст. Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой.— 2-е изд., испр. и доп.— Л.: Искусство, 1976.— С. 191.
- ⁷ *Афанасьев А. Н.* Указ. соч.— С. 312.
- ⁸ *Герман М. Ю.* Михаил Врубель.— Л.: Аврора, 1989.— С. 42.
- ⁹ *Тамручи Н. О.* Проблема мифологизма в творчестве М. А. Врубеля: авторские мифы//Советское искусство-знание 82: Сб. ст.— М.: Советский художник, 1983.— Вып. 1(16)— С. 94.
- ¹⁰ *Герман М. Ю.* Указ. соч.
- ¹¹ *Ерёмина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики.— Л.: Наука, 1978.— С. 26.
- ¹² *Флоренский Павел.* Указ. соч.— С. 13.
- ¹³ *Тарасенко О.* Интерпретация архетипа модели мира в живописи авангарда. Пит Мондриан//Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту.— 1999.— Вип. 4—5.— С. 59—66.
- ¹⁴ *Иванов В. В.* Лес//Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт.— М.: Сов. энциклопедия, 1992.— Т. 2. К—Я.— С. 49—50.
- ¹⁵ *Иванов Всеволод.* Рерих — художник-мыслитель//Держава Рериха/Сост. Д. Н. Попов.— М.: Изобраз. искусство, 1994.— С. 226.
- ¹⁶ *Афанасьев А. Н.* Указ. соч.— С. 330.
- ¹⁷ *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии).— М.: Книга, 1991.— С. 11.
- ¹⁸ *Рерих Н. К.* Властитель ночи//Беликов П. Ф. Рерих (Опыт духовной биографии).— Новосибирск: ИЧП "Лазарев В. В. и О.", 1994.— 336 с.— С. 135.
- ¹⁹ *Купер Дж.* Энциклопедия символов.— М.: АДЕ "Золотой век", 1995.— С. 178.
- ²⁰ *Гнатюк Володимир.* Нарис української міфології/Упоряд., авт. вступ. ст. та прим. Кирчів Р.— Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.— С. 110
- ²¹ *Грушко Е. А., Медведев Ю. М.* Словарь славянской мифологии.— Н. Новгород: Русский купец, Братья славяне, 1995.— С. 265.
- ²² *Ступак Юрій.* Крамської і Україна.— К.: Мистецтво, 1971.— С. 14.
- ²³ *Гоголь Н. В.* Майская ночь, или Утопленница//Гоголь Н. В. Избранные произведения в двух томах. Повести/Вступ. ст. П. А. Николаева/Примеч. Н. А. Степанова и др.— Кишинев: Лит. артистикэ, 1985.— Т. 1.— С. 84.

- ²⁴ Там же.— С. 104.
- ²⁵ *Розенбассер В. Б.* Иван Николаевич Крамской. (К 150-летию со дня рождения).— М.: Знание, 1987.— С. 17–18;
Куфочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской: Монография.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— С. 50.
- ²⁶ Письмо И. Н. Крамского П. М. Третьякову. 10 апреля 1872//Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887.— М.: Искусство, 1953.— С. 49.
- ²⁷ *Войтович Валерій.* Українська міфологія.— К.: Либідь, 2002.— С. 449.
- ²⁸ *Зильберштейн И. С., Самков В. А.* Комментарии// Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников/Ред.-сост., авторы вступ. статьи, очерков о мемуарах и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков.— Л.: Художник РСФСР, 1971.— Т. 1.— С. 215.
- ²⁹ *Дервиз В. Д.* Воспоминания о В. А. Серове//Там же.— Т. 1.— С. 84.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Грабарь Игорь.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911.— М.: Искусство, 1965.— С. 229.
- ³² *Суздаев П. К.* Врубель. Музыка. Театр.— М.: Изобразительное искусство, 1983.— С. 275.
- ³³ *Прахов Н. А.* Указ. соч.— С. 171.
- ³⁴ *Рерих Н. К.* Врубель//Рерих Н. К. Художники жизни.— М.: Международный центр Рерихов, 1993.— С. 31.
- ³⁵ *Суздаев П. К.* Врубель.— М.: Советский художник, 1991.— С. 243.
- ³⁶ *Тахо-Годи А. А.* Наяды//Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт.— М.: Сов. энциклопедия, 1992.— Т. 2. К–Я.— С. 205.
- ³⁷ *Гнатюк Володимир.* Указ. соч.— С. 131.
- ³⁸ Советский энциклопедический словарь/Научно-редакционный совет: Прохоров А. М., Гиляров М. С., Жуков Е. М., Иноземцев Н. Н., Кнунянц И. Л., Ковалев С. М., Федосеев П. Н., Храпченко М. Б.— М.: Сов. энциклопедия, 1979.— С. 1464.
- ³⁹ *Афанасьев А. Н.* Указ. соч.— С. 229.
- ⁴⁰ Там само.— С. 234.
- ⁴¹ *Гнатюк Володимир.* Указ. соч.— С. 116.
- ⁴² Там же.— С. 119.
- ⁴³ *Смельченко В. Н., Петров М. Б.* В мире мифов и легенд.— СПб.: ТОО «Диамант», 1995.— С. 375.
- ⁴⁴ *Дятлева Г. В., Биркина Е. Н.* Энциклопедия символизма.— М.: Олма-пресс, 2001.— С. 91–92.