



**ЛИЦО
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**

ОБРАЗ “ВЕЧНОЙ ЖЕНСТВЕННОСТИ” В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

© 2017

В.В. Линькова



**Линькова
Виктория
Валентиновна** — аспирант кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК). В журнале “Человек” публикуется впервые. E-mail: vivali@mail.ru

Конец XIX — начало XX века — хронологически сжатый период. Однако это — время значительных перемен в искусстве, получившее в европейской культуре французское наименование *fin de siècle* (“конец века”). В России этот период назван “Серебряным веком”¹.

Эпоха Серебряного века — неудержимый жизненный прорыв к идее Синтеза, время творческого слияния философии, науки, религии и искусства. Мировоззренческим центром складывающегося компендиума являлись идеи всеединства, Любви как основы бытия (столь близкие платонизму, неоплатонизму), теургии, жизнесозидательного назначения искусства. Огромное влияние на художественную мысль этого периода оказал В.С. Соловьев, который стал идейным отцом символизма — поэтического фундамента эпохи. Одной из сакральных и наиболее волнующих в русской культуре окажется идея Вечной женственности, основы которой уходят к идеям о “Душе мира” — источнике переживания прекрасного как силы, способной совершенствовать образ человеческого мира в целом и уникального внутреннего мира человека. Вяч. Иванов назвал В.С. Соловьева пророком Вечной женственности, подчеркнув, что все искусство Серебряного века, для символистов являющееся сферой метафизического, проходит под этим знаком.

В недрах русской культуры идея Вечной женственности существовала имплицитно: это и Мать-Сыра Земля, и Богородица (культ Богородицы), и София Мудрость (Премудрость Божия). Благодаря В.С. Соловьеву понятие “Вечная женственность” распространяется в русском интеллектуальном сообществе 1890–1910-х годов. Художественные образы Вечной женственности того времени многолики и во многом определяются субъективным опытом ее переживания-понимания. Вместе с тем

¹ Подробнее см. [3, с. 75].

этот идеал становится своеобразным символом Серебряного века. Он воплощается в трех основных ипостасях:

- Вечная женственность как мистическое начало — сила природы, сила всего живого;
- Вечная женственность как вневременная природа женского, раскрывающаяся в тишине, размеренности образа жизни женщины, ее гармонии с миром природы;
- Вечная женственность как сила материнства, вечная Мадонна надъисторической природы, Мать-Россия, дающая жизнь и вскармливающая своих питомцев.

Мы остановимся на трактовках образа Вечной женственности в творчестве трех живописцев: Михаила Александровича Врубеля (1856—1910), Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870—1905) и Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939). Художников объединяет безусловная приверженность символизму как мировоззренческому принципу. Вместе с тем при общности художественной сверхзадачи каждый избирает уникальные, неповторимые способы ее решения, использует только ему присущие стилистику и манеру письма, цветовую палитру, которые убеждают зрителя в непреложной истинности предлагаемого образа.

М.А. Врубель — художник, в творчестве которого было синтезировано все богатство идей философии Серебряного века. Упоминание его имени мгновенно вызывает в памяти образ Демона, который, по словам Надежды Ивановны Забелы-Врубель, жены художника, есть дух, соединяющий в себе мужской и женский облики. В художественном мире Врубеля раскрытие маскулинности возможно лишь при сопоставлении с миром женских образов.

Одна из характерных черт эпохи рубежа веков — стремление постичь таинственное, непостижимое в видимом, явленном. Последнее сочетается с интересом к исконно национальным ценностям, народным основам культуры. Излюбленный мотив творчества Врубеля — мир русских сказок, былинных образов, о чем он пишет в одном из своих писем сестре: “слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека...” [4, с. 57]. Художник создает фантастический мир, населенный таинственными образами: Царевна-Лебедь, мистическая царевна Волхова, Снегурочка, Весна, Купава...

Образ Царевны-Лебедь, заимствованный из оперы Н.А. Римского-Корсакова “Сказка о царе Салтане”, не перестает волновать исследователей творчества художника: он отсылает нас к мистической женщине, сливающейся с образом птицы. Двоемие — центральный мотив живописи Врубеля, одна из основных черт его художественного языка. Фигура Царевны сливается с нежно-голубым, бледно-сиреневым пейзажем и олицетворяет дух самой природы. При этом лик Царевны напоминает о прото-



Михаил
Александрович
Врубель
(1856–1910)

типе — супруге художника, являвшейся его музой-вдохновительницей. Царевна-Лебедь — образ сказочно-символический. Таинственность женской природы передается художественными средствами: потрясает воображение оперение этой дивной птицы — перламутровый цвет тонко переходит от голубоватого оттенка к нежно-розовому. Многообразие живописных приемов сочетается с условностью образа Царевны, в нем чувствуется обобщенный образ женственности как мистической силы, пронизывающей природный мир.

Проводником Вечной женственности становится поклонение женщине реальной, которая воплощает в глазах влюбленных в нее художников мистическую Душу мира. Супруга оставалась для Врубеля загадкой, тайной, ко-

торая являлась ему и в природе, и в музыке, и в душевных переживаниях. С 1896 года в его творчестве господствует одна фигура, в лице которой угадываются черты лица жены. Именно в ней он видел и Морскую Царевну, и Маргариту, и Музу, и Офелию...

Художник и Муза — архетипы, часто встречающиеся у Врубеля: Гамлет и Офелия, Фауст и Маргарита, Принцесса Греза. В картине “Гамлет и Офелия” (1888) Офелия предстает как образ девичьей красоты. Она — символ Весны, контрастирующий с темно-синеватым колоритом Гамлета, олицетворяющим душевную тоску, утрату веры в идеал.

Грандиозное панно “Принцесса Греза” (1896) — выражение мистической мечты о прекрасной и недостижимой принцессе, образе недосыгаемости Прекрасного. Сергей Мамонтов сравнивал главного героя — рыцаря, умирающего с мечтой о невозможном, — с самим художником, стремящимся за мечтой — перламутровой женщиной-грезой с лилией в руках². Врубель возвысил свое чувство к супруге до поэтической мечты о вечном стремлении художника к Прекрасному, что напоминает блоковский образ Прекрасной Дамы. Лиловые и фиолетовые тона — одни из любимых у Врубеля, мы встречаемся с ними и в поэтическом мире А.А. Блока.

Природа в художественном мире Врубеля представлена в ее первозданности, одухотворенности. По тонкому замечанию Беньуа, современника Врубеля, искусственного знатока искусства, художественный образ сирени (“Сирень”, 1900) точно передает

² Подробнее см. [7, с. 280].

“сладострастный, опьяняющий запах этих волшебных весенних цветов” [1, с. 392]. Девушка как будто рождается из щедро цветущих кустов сирени, подобно фее цветов. И вновь перед нами символ мистического женского царства природы — всеобъемлющая воодушевленность, душа мира. В панно “Маргарита” женский образ зарождается в мире лилий и лиловых ирисов. Героиня подобна цветку — одной из любимых метафор символизма.

Цветы, как и раковина, для Врубеля — уникальный мир: одухотворенный, наделенный своей внутренней жизнью. Из коллекции графических произведений художника особенно интересна акварельная работа “Роза” (1904), пастель “Жемчужина” (1905) и ее вариант “Тени лагун” (1905). Жене Врубеля казалось, что в музыке Римского-Корсакова художник нашел свои перламутровые краски, так полно отраженные в “Жемчужине”. Созданная морем-природой, насыщенная переливами перламутра раковина представлена женскими ликами, расположенными в ее волнообразных изгибах.

Одна из ключевых особенностей эпохи Серебряного века — поэтизация стихийных сил в самом человеке. Вдумчивые и сложные автопортреты Врубеля дополняют портреты его супруги: это и портрет Н.И. Забелы-Врубель в летнем туалете “EMPIRE” (1898), и ее портрет на фоне березок (1904) и уникальный пастельный портрет Н.И. Забелы-Врубель “После концерта” (1905), Надежда Ивановна Забела-Врубель у рояля (1906) и многие другие. Муза художника представлена настолько многолико, что каждый из портретов — особый эмоциональный мир: это и лик Забелы, поданный крупным планом (портрет Н.И. Забелы-Врубель на фоне березок, 1898) с проникновенно-грустным, мечтательным взглядом, одухотворяющим лесное пространство, и абсолютно не прорисованный, однако полный динамики, стихийности образ героини в пышном платье (“После концерта”).

Уникальный образ женственности предстает в творчестве другого мастера Серебряного века — В.Э. Борисова-Мусатова. “Если стихия Врубеля — трагедия, то Мусатов — создатель своеобразных, не имеющих аналогий в русском искусстве живописных элегий” [6, с. 84]. Его художественный язык литературно-живописен, лирико-романтичен. Именно в этот период лиризм достигает высшей степени выражения как следствие выходящей на первый план ценности эмоциональной стороны живописи. На фоне протеста против буржуазного общественного устройства одной из тенденций живописи Серебряного века является зарождение мечты о возможном прекрасном бытии, об удивительном мире, воплощающем идеал высокой культуры.

Сложность происходящих на рубеже веков событий способствовала развитию у многих чувства неприятия современной действительности: “у русских интеллигентов углублялось ощущение непрочности всех казавшихся ранее вечными установле-



ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



ний и моральных норм” [там же, с. 15]. В художественном мире Борисова-Мусатова прошлое является прибежищем, где можно найти спасение и успокоение. Ретроспектизм у художника выступает как особый метод, благодаря которому он находит свою личную тему: поэзию угасания, томительной грусти о прошлом.

Борисов-Мусатов обращается к женскому образу как к силе гармонизирующей, уравнивающей, как к верной опоре в неустойчивом мире, потерявшем целостность, находящемся в преддверии мировых катаклизмов. Женщины на полотнах художника пребывают в удобных, спокойных позах, их движения предполагают внешнюю размеренность и душевную гармонию, элегичность настроения. Художника волнуют идеалы прошлого, напоминающие черты тургеневской дворянской жизни: главная героиня его работ — девушка в старинном платье, которая позднее будет названа “мусатовской”. Она грустна, похожа на призрак давно ушедшей эпохи. Фоном на картинах Мусатова служат уснувшие дома, колонны, деревья, которые, как правило, написаны условно и обобщенно.

В “Автопортрете с сестрой” (1898—1901) художник изобразил свою младшую сестру в платье по моде 1840-х годов. Портрет самого художника дан фрагментарно, как будто мужчина случайно попадает в поле зрения и уже собирается исчезнуть. Девушка с отрешенным взглядом пребывает в своем внутреннем мире: ее образ полон недосказанности, жесты сдержанны, эмоциональность скрыта. В этой работе господствует цветовое равновесие: зелено-голубые тона сочетаются с перламутрово-розовыми.

Природа в художественном мире Мусатова пребывает в гармонии с его таинственными женщинами. В картине “Весна” (1890) мы не видим лица изображенной девушки, но пейзаж представлен ее глазами: деревья несут на себе печать нежности женского мира, ласковости девичьего взгляда. Воздушная атмосфера создается и благодаря бледным одуванчикам, стремящимся воспарить вверх. Художник наполняет свои полотна атмосферой, передающей ощущение тихой, светлой грусти (“Осенний мотив”, 1890; “Дама в кресле”, 1897; “За вышиваньем”, 1901; “У туалета”, 1901; “На диване”, 1901; “Гобелен”, 1902; “Дама в голубом”, 1902; “Дама у гобелена”, 1903). Главная героиня его картин — мусатовская Муза — тихая женщина из далекого прошлого.

Действующие лица “Гобелена”, “Призраков”, “Реквиема” — почти бесплотные тени. Все изображенное в произведениях представлено как будто сквозь дымку воспоминаний. Настроение картин меланхолично. Мусатов пользуется смешанной техникой: темпера, гуашь, пастель³, что придает его полотнам ощущение матовой живописи, свободного обобщенного впечатления.

Одна из самых известных картин Мусатова — “Водоем” (1902—1903). Ее героини застыли в принятых ими позах, возникает иллюзия остановившегося мгновения. Девушки как будто растворены в природе: синее платье сидящей дамы является

³ Подробнее см. [там же, с. 72].

продолжением берега, в то время как вертикальная фигура гармонично сочетается с отраженными в воде стволами деревьев. Стройность, ладность мгновения создает картину насыщенной внутренней жизни. Дамы Мусатова не открывают своих чувств: полунаклон головы, профильное изображение создают впечатление, что мы стали случайными свидетелями молчаливого мгновения, в котором вершится внутренняя жизнь женского существа. Сдвигаются временные и пространственные планы: в глубине водоема мы видим лишь отражение окружающей природы, а реальные женщины (сестра и супруга художника) предстают в изысканных платьях 1830–1840-х годов.

В картине “Изумрудное ожерелье” (1904) изображены девушки, как будто объединенные одной тайной, единым загадочным древним обрядом. В одном из своих писем художник называет эту картину языческой: органичное слияние природы и девушек, их тандем. В его художественный мир проникает солнечный свет, создающий цвето-световую плоскость. Картина удивительно гармонична по цветовой гамме: насыщена контрастами, множеством зелено-синих оттенков.

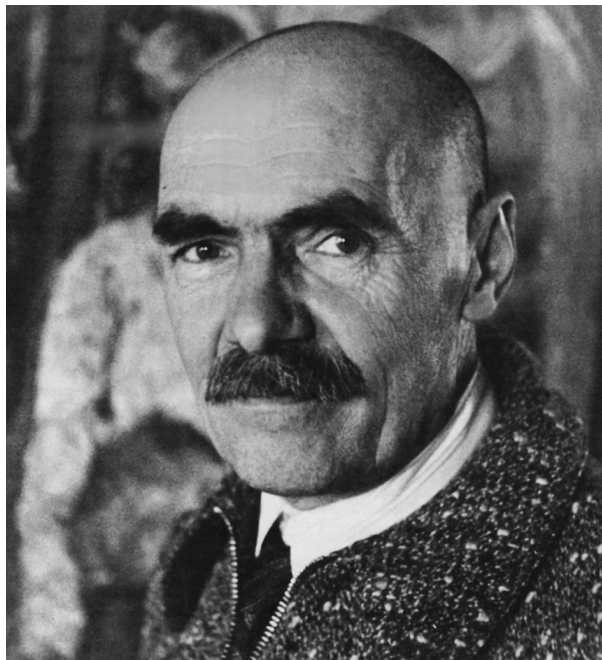
Женские образы Борисова-Мусатова наивны и непосредственны, как сама природа. Потому они так естественны в ее общей гармонии. Ритмы его картин спокойны и в то же время глубоко эмоциональны. В художественном мире Мусатова нет прошлого, настоящего, будущего — это вневременная жизнь вне условностей. Любимые тона — белый, синий, серовато-голубой, зеленый. Картинам Борисова-Мусатова присуща особая интонация, грустно-светлая, прозрачная. Художник не стремится к правдоподобию, психологической достоверности образов, и тем самым достигает удивительной тонкости в передаче таинственного мира Вечной женственности.

К.С. Петров-Водкин — художник, мировоззрение которого складывалось не под воздействием общественных реалий, а скорее в результате пренебрежения ими.

В 1910–1912 годах начались расчистка и собирание древних русских икон, и это стало определяющим этапом в творчестве художника. Петров-Водкин осуществляет “новаторство на рус-



**Виктор
Эльпидифорович
Борисов-
Мусатов
(1870–1905)**



Кузьма Сергеевич
Петров-Водкин
(1878–1939)

ской почве” [5, с. 96]. Основная особенность его художественного языка заимствована из иконописного искусства. Это принцип трехцветия: сочетание красного, желтого и синего (или зеленого). Красный оказывается предельно сильным, открыто звучащим центром образно-колористического строя его картин. В этом сказывается влияние древних русских фресок с их гармоничным сочетанием киноварно-красных, голубых, синих, желтых, пурпурных и золотистых цветов. Важным аспектом творчества художника является усиленное внимание к решению монументально-декоративных задач.

В его картинах передано стремление к воспроизведению духовной чистоты иконы. Как

отмечал сам Петров-Водкин, источник развития образа — внутренний мир художника. Его творчество представляет обобщенно-философское мышление: космичность мировосприятия реализуется во взгляде на человека как на часть универсума, что выражается в особенностях художественной системы Петрова-Водкина. Посредством уникальной организации символического пространства в его картинах миг изображенного события являет судьбу человека, его предназначение и суть. И особенно покоряет созданный художником мир женственности.

Петрова-Водкина увлекало изображение русской женщины-матери. Именно в ее образе художник нашел свой тип русской женщины, которому остался верен. “Девушки на Волге” (1915) — картина, занимающая в творчестве художника особое место. В этом творении передана религия материнства: картина подобна фресковой живописи и одновременно она передает дух русской песни — мелодичность, ясность и глубину красок. В полотне “Утро. Купальщицы” (1917) художник создал поэтический образ русской женщины-крестьянки, матери.

В произведении “Мать” (1913) изображена молодая крестьянка, кормящая грудью ребенка на фоне щедро раскинувшегося зеленого поля и реки. В картине ощущается бесконечная любовь к русской природе, способность и желание учиться у нее, стремление вписать образ матери в гармоничную систему мироздания. Обстановка предельно аскетична: бедная изба и окно, цветущие деревья и деревенский простор. Произведения разных лет объединены колористическим решением: яркий цвет эмоци-

онально-образно воздействует на зрителей, в нем заключены ростки художественной идеи и смысла произведений. В образе женщины-матери художника восхищает красота, рождаемая чувством материнства. Эти полотна проникнуты ощущением величия жизни.

В произведении “1918 год в Петрограде” изображена мать-пролетарка с ребенком на фоне городского пейзажа. Образ матери сохраняет черты Мадонны предреволюционного периода. Это — с одной стороны, образ опоры и силы страны — материнства, с другой — образ самой России, волнующий философов Серебряного века, ее женской природы и сущности. В философии эти идеи развивал Н.А. Бердяев, представлявший Россию как организм, обладающий абсолютно человеческими, индивидуальными качествами — душой, национальным разумом, самосознанием, волей и даже телом культуры: “*Всякая народная индивидуальность, как и индивидуальность человека, есть микрокосм*” [2, с. 30]. Иконописность образа матери, хранительницы судьбы и счастья своих детей, на полотнах Петрова-Водкина символизирует обобщенный живописный образ России. Это произведение, как и многие другие, построено по принципу двойной экспозиции, что дает возможность сопоставлять художественный язык Петрова-Водкина с языком кинематографа, только набирающего силу в этот исторический период.

Портретам Петрова-Водкина свойственен обобщенно-монументальный характер, сочетание индивидуального и типического. Одной из любимых моделей художника была его супруга — Мария Федоровна (“*Портрет жены художника*”, 1906; “*Портрет М.Ф. Петровой-Водкиной*”, 1907; “*Портрет М.Ф. Петровой-Водкиной, жены художника*”, 1922); трогателен портрет матери художника (“*Портрет А.П. Петровой-Водкиной, матери художника*”, 1909).

“*Портрет Анны Ахматовой*” (1922) является одним из шедевров изобразительного искусства. Как и в других картинах художника, здесь возникает “*глубинная новизна монументальности, лаконизма, предельной внутренней собранности образа*” [8, с. 109]. Это не только вдумчивый взгляд в глубину внутреннего мира поэтессы, но и символический образ Поэзии: из синевы голубоватого фона проявляется образ поэтической музы со склоненной головой.

* * *

Подведем итоги. Художественные образы женственности, созданные Врубелем, обращены к теме двумирности бытия: сказочные героини овеяны мистическим ореолом сил природы, в лике человеческой красоты сокрыта стихия, движение и энергия внутренних переживаний. Их главная непохожесть на образы, созданные Борисовым-Мусатовым, заключается в том, что они подобны динамическим силам, активно участвующим в беско-



нечно изменчивом мирозидательном процессе. Каждая из героинь Врубеля, в отличие от типологических образов, созданных Петровым-Водкиным, выражает принцип единичности, уникальности. Все они подобны мечтательной грезе художника: их отличает воздушность и бестелесность, о чем свидетельствует любимая цветовая гамма творца.

Образы женской красоты Борисова-Мусатова особенны прежде всего своей цветовой палитрой: художник использует зелено-голубые, перламутрово-розовые тона. “Мусатовские девушки” по контрасту с женскими ликами Врубеля условны. Модели подобны застывшим статуям, воплощающим идеал красоты давно ушедших эпох. В противовес Петрову-Водкину Борисова-Мусатова волнует тема хрупкости и уязвимости женского существа, что отражено в размеренности, нежности женских образов, созданных художником.

Женский идеал Петрова-Водкина в противоположность Врубелю и Борисову-Мусатову — это материнство: образы подобны иконописным символам. Художник использует колоритные краски: киноварно-красный, зелёный, голубой и золотистые цвета. Все женские лики, созданные художником, обращены к одному типу матери-прародительницы, оберегающей свое дитя. В этом типе легко угадывается образ Родины художника — России.

В творчестве русских художников Серебряного века с необыкновенным разнообразием выразилась одна из доминант русской культуры — непреходящее значение женственности как в повседневной жизни, так и в качестве высочайшего идеала. Созданные отечественными живописцами образы сравнимы разве что с женщинами на картинах импрессионистов. Эти образы разительно контрастируют с идеологемами, предлагаемыми выходящим на историческую арену феминизмом. Но это, как говорится, уже другая история.

Литература

1. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.
2. *Бердяев Н.А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008.
3. *Воскресенская М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков. М.: Логос, 2005.
4. Врубель: (Переписка. Воспоминания о художнике). Л.: Искусство, 1976.
5. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX в. М.: Искусство, 1991.
6. *Русакова А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. Л.–М.: Искусство, 1966.
7. *Суздаев П.К.* Врубель. М.: Советский художник, 1991.
8. *Чайковская В.* Три лика русского искусства XX века: Роберт Фальк, Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов. М.: Искусство — XXI век, 2006.