

традицій будуть використані авангардні рішення, освіта, спрямовані на опрацювання нових творчих ідей, конкурентоспроможних як в Україні, так і за її межами.

1. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. — К., 1986.
2. Денизюк Ж. Національні аспекти мистецької освіти в контексті глобалізаційних процесів та поширення масової культури // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. — К., 2005.
3. Кравченко М. Експериментальні візії // Художня обробка металу в навчальних закладах України. — К., 2006.
4. Косів В. Глобалізація і національні моделі в сучасному графічному дизайні // Пластичне мистецтво. — 2002. — № 1.
5. Костянтин Кравчук. / Авт.-упоряд. І. Міщенко. — Чернівці, 1999.
6. Штефан Пержан. / Авт.-упоряд. І. Міщенко. — Чернівці, 1999.
7. Miller J. *Spor z McLuhanem*. — Warszawa, 1974.

*Наталія Порожнякова
(Одеса)*

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. И. НАРБУТА И Е. С. МИХАЙЛОВА

Историей отмечено, что рубежным эпохам сопутствует кризис, который сопровождается сменой способа мышления, переходом к иной, по сравнению с предшествующей, философской модели мировосприятия, к новому образу человека и мира. Современное искусство стремится обрести утраченную гармонию. Эта проблема стояла и перед мастерами конца XIX — начала XX вв.

Возрождение мифа в искусстве XX в. опиралось на новое отношение к мифу как хранителю первооснов будущей культуры. Миф облакает универсальные представления о мироустройстве в чувственно-конкретную форму, и это свойство наследует от него искусство.

Творчество Г. Нарбута и Е. Михайлова принадлежит интересному и сложному периоду начала XX века, когда искусство переходило от мимесиса реализма к мифологизму модерна (далее — к индивидуальному мифотворчеству авангарда). Многие произведения обоих мастеров выполнены в стиле модерн. Поскольку означенные художники являлись не столько иллюстраторами, сколько интерпретаторами национальной мифологии в изобразительном искусстве, наше исследование посвящено изучению мифологических и связанных с ними символических мотивов. Мифологические и символические мотивы как содержательная основа художественных произведений Г. Нарбута и Е. Михайлова способствовали формированию нового художественного языка стиля модерн. Важно осмыслить то, что было достигнуто предшественниками, создавшими значительные художественные произведения на актуальную для современности тему.

Целью данной статьи является показать влияние содержательной основы мифологических и символических мотивов на стилеобразование модерна.

Мотив Мирового Древа и его алломорфов в произведениях Г. И. Нарбута. Модерн, в соответствии со своим наименованием, стремится к новому, но в то же время он созвучен архаике, черпая в ней и по-своему воплощая устойчивые образы утраченной гармонической картины мира. 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.

Языческая мифологема «Мировое Древо» была востребована мастерами модерна как устойчивая жизнеутверждающая модель мира. Она послужила содержательной и структурной основой произведений Н. Рериха, М. Бойчука, Г. Нарбута. Образ Мирового Древа характерен для мифопоэтического сознания, он воплощает «универсальную концепцию мира» [11, 398]. Древо Жизни является одним «из вариантов образа древа мирового» [11, 396]. Образ Древа Жизни присутствует во многих вариантах оформления журнала «Мистецтво», выполненных Г. Нарбутом.

Мотив Мирового Древа (Древа Жизни) взаимосвязан (часто заменяем) с образами Космической горы, человека-героя, который, по выражению Дж. Кэмпбелла, «сам является центром мира, пуповиной, через которую энергии вечности вливаются во время» [5, 46]. Образ человека и мотив Древа Жизни взаимосвязаны также в композициях художников модерна (а в дальнейшем и авангарда) — например, Н. Рериха, П. Кузнецова, В. Хлебниковой. То же можно наблюдать в графических произведениях Г. Нарбута. В оформлении фронтисписа книги В. Нарбута «Аллилуйя» (1919) композиционной осью является дека кобзы — инструмента, позволяющего певцу соединять времена и пространства. Используя орнаментальный строй, график объединяет виноградную лозу (вариация Древа Жизни) с фигурой казака Мамай. Целостность природы, слитой с человеком в органическое орнаментализированное целое, — важнейшая стилистическая особенность модерна. Построение композиции Г. Нарбута и трактовка им образа родственны панно Н. Рериха «Хозяин дома» из Горловского художественного музея.

Соединение мотива Древа Жизни с образом женщины-матери либо вообще с женским началом прослеживается в заставках журнала «Мистецтво» (1919) Г. Нарбута. В варианте заставки к тому же журналу (1919) изображена сидящая под деревом девушка. Её фигура и дерево объединены в декоративный орнамент.

В оформлении обложки «Мистецтва» (1919) художник использовал три образа, связанные с так называемым «пупом земли»: дерево, гору и человека. В центре композиции показан огромный треугольник (мотив Космической горы), сотканный из мелких черных и белых треугольничков. Его изображение и композиционно, и символически «держит» остальные детали рисунка. Тема «белого и черного» («света и тьмы», «добра и зла», «смерти и воскресения») важна для Г. Нарбута не только как для художника-графика, но и как для символиста. Слева от вершины треугольника-горы мастер изобразил солнце, на фоне которого показана голова человека. Но это солнце черного цвета, что неслучайно. Черное солнце связано с хтоническими силами или темной стороной человеческой души [4, 312]. В правой руке человека — серп (он изображён под черным солнцем). Серп символизирует смертность, а также закат или истощение силы солнца [4, 299]. Справа от черно-белого треугольника-горы симметрично солнцу нарисованы летящие по кругу ласточки. Ласточка олицетворяет надежду, приход весны, а в христианстве — это символ воскрешения. Круг из ласточек изображён над Древом Жизни. Фигура человека движется в левую сторону треугольника-горы, т. е. в сторону смерти (создаётся впечатление, что человек уходит), но лицо и поднятая левая рука развёрнуты в сторону возрождения и света. Что же в целом могут означать все эти символы? Предчувствие художником близкой смерти или размышление о путях искусства?..

Во фронтисписе журнала «Мистецтво» (1919) из собрания ХХМ в центре композиции вместо треугольника-горы показана колонна (соединяющая верх и низ), состоящая из чёрно-белых ромбов. На фоне чёрно-белой колонны изображён летящий крылатый белый конь, который в мифологии символизирует Солнце, космическую творящую силу, жизнь, свет [4, 187–188]. Слева от колонны показан Казак Мамай в традиционной позе, но на его лице нет глаз. Фигуру Казака визуальное уравнивает странное и несуразное изображение какой-то фабрики. Над её крышей возвышается несоразмерно большая труба, напоминающая гору. Таким образом, народ (который олицетворяет Казак Мамай [1, 21]) — слеп и не видит подмены понятий: величественные космические символы (например, Космическая гора) заменяются грубыми конструкциями (труба фабрики), которые, хоть и отдалённо, напоминают древние образы, но в них нет гармонии. В этом графическом произведении заключён своеобразный протест художника против окружающей обстановки как в государстве в целом, так и в искусстве.

Г. Нарбут, как и другие мастера конца XIX — начала XX вв., используя древние символы, создают свой индивидуальный миф, корни которого уходят в глубинные пласты человеческой культуры. Тем самым через искусство осуществляется гармонизация человека и Природы.

Мифологические и символические мотивы в творчестве Е. Михайлова (*в сравнении с произведениями Н. Рериха*). Имя Е. Михайлова только сейчас вновь открывается, и его творчество мало изучено. На символический характер его произведений указывали современники художника: Гр. Майфет [6], Е. Кузьмин [3]. Немногочисленные публикации частично освещают его жизненный и творческий путь (Т. Болт [2], Ю. Пьядик [7]).

Мотив камня (горы). Модерн как органический стиль стремился создать образы одухотворенной природы. Мифологическое восприятие мира как единого живого целого свойственно

как Н. Рериху, так и Е. Михайлову. Величественный образ одухотворённой природы представлен в картине Н. Рериха «Дом духа» (1915). В центре композиции изображён огромный цельный скалистый массив, напоминающий остров. Сюжет произведения глубоко символичен, в отличие от мифологического в «Великанше Кримгерд» (1915). С композициями Н. Рериха тематически и ритмически взаимосвязана пастель «Душа камня» (1916) украинского художника Е. Михайлова. По утверждению современника художника Гр. Майфета, Е. Михайлов на выставке «Мир искусства» «знакомится с духовно близкими ему и сейчас Рерихом и Борисовым-Мусатовым» [6, 33]. И это духовное родство, которое художник ощущал по отношению к Н. Рериху, отображено в близких мотивах и формах. Смещение вправо композиционного центра произведения Е. Михайлова аналогично «Великанше Кримгерд» Н. Рериха. По отношению к «Дому духа» композиция украинского мастера — зеркальна, но не создаёт ощущения стойкости. Напротив, по выражению исследователя его творчества Е. Кузьмина в изображении камней Е. Михайлова «нет камня, нет твёрдости, нет веса» [3, 148]. Такое различие обусловлено отображением художниками различных планов бытия «духовного» и «душевного» (на что указывают сами названия картин «Дом духа» и «Душа камня»). Единство одухотворённой природы выражено в волнообразных ритмах прибрежных камней, перекликающихся с движением легких облаков и рябью на воде.

Образ «каменных баб». Отмеченное родство художников проявляется в их отношении к памятникам старины. Каменные изваяния, так называемые «бабы», поставленные на вершинах древних курганов и холмов, привлекали внимание художника-археолога Н. Рериха, стремящегося проникнуть вглубь веков. Впервые он изобразил их в иллюстрациях к «Литературному сборнику произведений студентов Императорского С.-Петербургского университета» (СПб, 1896, 136). Знаменательно, что подобную композицию с каменной бабой посреди степи художник повторил в конце своего творческого пути — в работе «Страж пустыни» (1941).

Композиция Е. Михайлова «Каменные бабы» (1919) близка указанным произведениям Н. Рериха, что было замечено ранее Гр. Майфетом [6, 36]. Подобно Н. Рериху, Е. Михайлов показал тёмные силуэты «каменных баб» на фоне светлого неба. Их фигуры как бы слиты с курганом в единое целое. В отличие от произведений Н. Рериха на рассматриваемую тему, в пастели украинского художника больше динамики, что выражено в смещении композиционного центра вправо.

Образ Леля-Орфея. Объединяет художников обращение к образу Леля-Орфея — древнему образу гармонизации человека и природы посредством музыки. Он прочитывается в произведениях Н. Рериха «Человечьи праотцы» (1911) и Е. Михайлова — «Музыка водопадов» (1916). В картине Н. Рериха играющий на рожке человек и фигуры медведей выстроены в форме созвездия Большой Медведицы. Фигура музыканта входит в рисунок созвездия. «Человечьи праотцы», как и вариант этого произведения — «Наши предки» (1919), являют зримое воплощение идеи пантеистического и мифологического мировосприятия древних.

Тот же образ Леля-Орфея запечатлён в произведении Е. Михайлова «Музыка водопадов». Фигура играющего на дудочке обнажённого юноши изображена в нижнем правом углу композиции. Человек не доминирует в пейзаже, а вписан в него. Построенное на ритмах плавнотекущих линий одухотворённое пространство приобретает значимость. Посредством обращения художников к образу Леля-Орфея было выражено общее чаяние — обрести утраченную гармонию и целостность человека и природы.

Образ Книги Мудрости. Размышляя на тему Высшей Мудрости, художники шли в одном направлении. Об этом свидетельствуют картины с одинаковым названием — «Книга мудрости» Е. Михайлова (1918) и Н. Рериха (1924). Но есть кардинальное различие в понимании мастерами этой темы. Е. Михайлов изобразил книгу на вершине дикой безлюдной скалы. В произведениях Н. Рериха «Книга мудрости», как и «Книга жизни» (1939), находится в руках человека, который открыл её перед ликом величественных гор. Гора, её вершина символизирует «центр мира», «ось мира», точку соединения неба и земли [10, 311]. Именно на вершине горы Моисей получил скрижали Завета, преобразование Иисуса Христа происходило также на горе; в запечатлённых житиях многих подвижников явления Высшего Духовного плана происходили в горах. Поместив книгу мудрости на самую высокую, недоступную людям вершину, Е. Михайлов, таким образом, считает высшее духовное знание непостижимым для человека. Так понимал это произведение искусствовед В. Светлицкий. Он писал, что изображённые мастером горы, которые «не имеют подножия, поют гимн, гимн недостижимой вечной мудрости «абсолютного бытия»» [9, 55]. В художественных

и философских произведениях Н. Рериха, напротив, выражена идея открытой человеку книги духовной мудрости, но нужно суметь прочесть её письменна.

Образ духовного Пути. Глубоко символичен триптих Е. Михайлова «Соната Украины» (1916). Современник художника Гр. Майфет считает, что мастер отобразил здесь идею пробуждения и поиска национального духа Украины [6, 37–38]. Другие исследователи полагают, что «Соната Украины» отражает поиски творческого духа самого художника [9, 56]. На наш взгляд, этот триптих можно считать своеобразным духовным автопортретом Е. Михайлова. Первые две картины «Старое кладбище» (1916) и «Нарушенный покой» (1916) по стилистике близки М. Чурленису. (На влияние литовского символиста на творчество Е. Михайлова указывали современники.)

Особый интерес для нас представляет композиция «Блуждающий дух» (1916). Стилистически она близка как М. Чурленису, так и произведениям художников группы «Амаравелла». Некоторое сходство в композиционном построении и пластике линий можно видеть в произведении Н. Рериха «Сила» (1922) из серии «Океан». Композиция Е. Михайлова по художественным средствам выражения близка «Силе» Н. Рериха и является как бы отражением, но в кривом зеркале (выражение «в кривом зеркале» не несёт в себе негативный оттенок). Е. Михайлов также использует единый ритм плавнотекущих «силовых линий». Материя в фантастическом пейзаже украинского художника — мягкая, податливая (одна её форма перетекает в другую), в ней нет ясности форм. Одним из главных аспектов содержательной основы произведения, как было указано выше, является духовный поиск автора.

Если рассматривать пастель Е. Михайлова как его духовный автопортрет, то можно сравнить её с картиной Н. Рериха «Путь» (1936), являющейся выраженным в красках философским понятием «духовного пути». Можно отметить также некоторое «родство» в цветовом и композиционном решении обоих произведений. Но, если у Е. Михайлова доминирует «текучесть», «мягкость» форм, то композиция Н. Рериха основана на модуле чётко очерченных островерхих гор. Такая разница в форме выражения продиктована различием содержательной основы произведений (что показано даже в их названиях). «Блуждающий дух» не имеет цели, отсюда — размытость очертаний предметов. Путь Н. Рериха определён ясно, и кажущаяся бесплотной фигурка идущего человека показана целеустремлённой.

Мифологические и символические мотивы дали содержательную основу для формирования условного символического языка модерна. С их помощью в изобразительном искусстве преодолеваются рамки конкретного исторического времени, осуществляется многомерность пространства. Таким образом, идея (содержание) диктовала художникам соответствующую форму выражения.

1. Білецький П. Георгій Нарбут. Альбом. — К., 1983.

2. Болт Томас. Символічні праці Юхима Спиридоновича Михайлова // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 13–23.

3. Кузьмин Євген. Юхим Михайлів // Життя й революція, 1928. — Кн. XI. Листопад. — С. 145–152.

4. Купер Дж. Энциклопедия символов. — М., 1995.

5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. А. Хомика. — М., 1997.

6. Майфет Гр. Творчість Ю. Михайлова — спроба нарису // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 31–46.

7. П'ядик Ю. Згадаймо це ім'я: Юхим Михайлів // Вітчизна. — 1988. — № 5. — С. 200–208.

8. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. — Харьков, 2003.

9. Світлицький В. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 53–60.

10. Топоров В. Гора // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 311–315.

11. Топоров В. Дерево мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 398–406.