

**Наталія Порожнякова**  
(Одеса)

## **ОБРАЗИ ЯЗИЧНИЦЬКИХ ІДОЛІВ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ**

*Стаття присвячена дослідженню образів вищої слов'янської міфології у творчій спадщині М. Реріха, Ю. Михайліва, О. Кульчицької, К. Піскорського і С. Коненкова. Доведено, що звернення до знакових образів давнини вплинуло на умовний характер стилістики модерну.*

*Ключові слова: язичницькі ідоли, модерн, слов'янська міфологія, простір.*

*The article is devoted images of the supreme slavic mythology in N. Roerich, O. Kulchitskaja, K. Piskorsky and S. Konenkov's work. It is revealed, that the image of sign works of an antiquity has affected conditional character of stylistics of a modern style.*

*Keywords: pagan idols, a modern style, slavic mythology, space.*

Тема ідолів досить рідко трапляється в російському й українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Найбільший інтерес для нашого дослідження становлять твори М. Реріха, О. Кульчицької, Ю. Михайліва, С. Коненкова. Не дивно, що кам'яні статуї, так звані «баби», поставлені на вершинах стародавніх курганів і пагорбів, привернули увагу художника-археолога М. Реріха, який прагнув проникнути в глиб століть. Уперше він зобразив їх в ілюстраціях до «Літературного збірника творів студентів Імператорського С.-Петербурзького університету» (С.Пб., 1896, с. 136). Знаменно, що подібну композицію з кам'яною бабою посередині степу художник повторив наприкінці свого творчого шляху – «Страж пустелі» (1941).

Композиція Ю. Михайліва «Кам'яні баби» (1919), близька розглянутим нами творам М. Реріха, що було помічено раніше Гр. Майфетом [6, с. 36]. Подібно до М. Реріха, Ю. Михайлів показав темні силуети «кам'яних баб». Їх фігури неначе злиті з курганом у єдине ціле. На відміну від творів М. Реріха на розглянуту тему, у пастелі українського художника більше динаміки, що виявилось у зміщенні композиційного центру вправо. Схилені одна до одної кам'яні статуї показані на тлі світлого неба. Брижі нерухомих хмар «римується» із хмарами, що рухаються.

Образи богів язичницького пантеону давніх слов'ян часто варіюються художником у композиціях на тему «Ідоли». У ранньому творі «Ідол» (1898) образи чоловічого й жіночого божества показані перед міською стіною-огорожею. Головний персонаж з рогом у руці піднятий на п'єдестал, який споруджено з частоколу й увінчано кінськими черепами. Майже половину простору займає падаюча тінь гострого частоколу. Позбавлена матеріальності, вона сприяє декоративному сплюсненню простору. Для активізації простору й досягнення значущості ідолів художник використовує кілька точок зору: знизу нагору на ідола, і зверху долілиць на пейзаж. (Такий прийом відомий, наприклад, у парадному портреті XVII–XVIII ст.)

Антропоморфні зображення ідолів зустрічаються в багатьох культурах. Р. Забашта в дослідженні генезису скульптури слов'ян-язичників проводить паралелі між слов'янськими й скіфськими пам'ятниками і дає їхню класифікацію. Учений пише, що «ріг – характерна деталь для монументальної скульптури <...> скіфів і слов'ян» [3, с. 9]. У слов'ян з рогом зображувався Святівіт. На думку цього ж автора, зовнішній вигляд монументальних творів наближений до того, що зображено в антропоморфних бронзових амулетах-підвісках XII ст., які походять із південно-східних слов'янських районів і сусідніх фіно-угорських [3, с. 11].

В одному з варіантів картини «Сходяться старці» (1898) М. Реріх повторив реконструйоване ним зображення ідола. У вірші-білінні М. Реріха, в якому описано сюжети його картин «Слов'янської серії», є рядки:

«За далеким Перуновим озером  
Среди леса стоячего древнего  
Стоит над яром высокий дуб –  
Сварожич живет под тем деревом.  
Без Перуна без бога великого  
Не вершится дело славянское» [12, с. 153].

Таким чином, зображений на картині ідол з рогом може персоніфікувати Перуна, що в пантеоні Київської Русі шанувався як вищий бог [4, с. 307]. Горизонталь обраного художником формату дозволяє зосередити увагу на образі землі. Небо показане лише в дзеркалі озера. Світла пляма водойми є геометричним і тональним центром композиції. Як і В. Васнецов, М. Реріх використовує масштабне співвідношення фігур для створення відчуття просторової глибини. Це компенсує відсутність просторових планів пейзажу, показаного з високої точки зору й у зв'язку із цим сплюсненого. Фрагментована фігура старця з ціпком, що співвіднесена з реальним масштабом, вводить глядача в простір картини.

У 1901 р. М. Реріх приступив до створення композиції «Ідоли», для чого була проведена велика підготовча робота. Кілька варіантів композиції були створені в Парижі. У листі до В. Стасова художник зробив «Малюнок пером двох ідолів» (1901) з метою дати уявлення про свою картину, що сподобалася Ф. Кормону [10, с. 21–23]. На невеликій пастелі того ж року «Ідоли» художник багато в чому повертається до композиції 1898 р. (розглянутої нами вище). Але поставлені на п'єдестали кумири вже домінують у просторі, займаючи його з низу до верху. Простір ритмічно організований декоративним півовалом частоколу. Вертикалі фігур контрастують із горизонталями річки й далекого лісу. При створенні образу ідола художник користувався археологічними знахідками. Є. Маточкін відзначив подібність ідола в картині М. Реріха з глиняною статуеткою із Кличевана (Югославія), що зображує богиню родючості [7, с. 737]. Близьким до цієї композиції є однойменний твір «Ідоли» (1901), виконаний аквареллю й гуашшю.

У листі до В. Стасова М. Реріх описує варіант картини «Ідоли» («Ідольське») (1901), у якому показаний слов'янський пантеон: «У лівій частині картини ще ідоли (у середині великої), і старий, що при них, ну там жрець, чи що. Він дивиться на річку, і по ній біжать варязькі дракони з кольоровими вітрилами. Яскраве сонце. На всьому повинна бути яскрава язичницька нота. Назвати можна скоріше “Святиня”» [10, с. 22]. Передбачувана назва («Святиня») характеризує ставлення до теми. На картині зображено п'ять ідолів, оточених частоколом з насадженими на гострі колоди кінськими черепами. Фігура зображеного в центрі жерця нагадує старого, показаного на картині «Сходяться старці».

Картина «Ідоли» («Ідольське») входить до циклу задуманої 1897 р. «Слов'янської сюїти», що її відкрила дипломна робота М. Реріха «Гонець. Повстав рід на рід» (1897). Більшість творів серії пов'язано із сюжетами «Повісті временних літ», де говориться, зокрема, про те, як «став Володимир княжити в Києві один, і поставив кумира на пагорбі за теремним двором: дерев'яного Перуна зі срібною головою й золотими вусами, і Хорса, Дажбога, і Стрибога, і Симаргла, і Мокош» [11, с. 58–59]. Тут згадується шість слов'янських богів. Симаргл, за твердженням Б. Рибаківа, являє собою «божество нижчого порядку; це – священний крилатий пес, що охороняє насіння й посіви» [14, с. 419]. Він зображувався зооморфно, а не антропоморфно. Можливо, тому М. Реріх зобразив п'ять антропоморфних ідолів. Художникові-ученому були притаманні певні археологічні прозріння. Є. Маточкін пише: «Реріх зображує тут п'ять дерев'яних статуй – саме стільки було виявлено київськими археологами в 1975 році» [8, с. 46].

Символічне ставлення до теми шляху людини, звернення до джерел традиційної культури в пошуках гармонії поєднує творчість М. Реріха й П. Гогена. Це виявляється в символічному змісті й умовній формі творів. Думки про життя і смерть передані П. Гогеном у творі «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897), де він показав шлях

людини від народження до смерті. Ідейним центром композиції є антропоморфна фігура ідола. П. Гоген так описав свою картину: «Ідол з таємничо й ритмічно піднятими догори руками немов указує на потойбічний світ. Фігура, що сидить навпочіпки, немов слухає ідола. Нарешті, баба, що очікує смерті, начебто приймає її, примиряється з думкою про неї й цим завершує оповідання» [9, с. 92]. Крім сюжету, художників поєднує відзначена М. Реріхом «яскрава язичницька нота» колірною рішенням.

Найвиразнішим є відомий ескіз «Ідоли» (1901–1910). Тут художник відмовляється від фрагментарності, створюючи своєрідну художню реконструкцію слов'янського капища. Як точно відзначає Л. Короткіна, декоративність колірною рішенням, узагальненість форм цього твору створюють враження монументальності [5, с. 14]. Картина написана як закінчене ціле, певною мірою – як модель світу.

Варіант картини «Ідоли» (1902) має витягнутий у висоту формат (131 x 52), у який «упи-сані» чотири дерев'яних ідоли з умовно намальованими обличчями. Їхніми атрибутами є орнаментально трактовані гривні (святинні знаки сонця). Головні убори слов'янських божеств нагадують шапку Збруцького ідола. У картині «Слов'яни на Дніпрі» (1905) художник використовує вже напрацьовані ним стійкі художні образи: капище з ідолами, човни, містечко. Для художнього методу М. Реріха характерна робота серіями. Художник накопичував археологічний і художній матеріал, що в результаті допомагав йому створювати виразний твір, який ніби завершував багаторічні пошуки.

Малюнок тушшю «Пейзаж для “Рогнеди”» (1912) був відгуком художника на пропозицію власника приватної опери С. Зиміна оформити оперу О. Серова «Рогнеда». (Як пише О. Яковлева, М. Реріх передоручив це О. Щекатихиній-Потоцькій) [16, с. 77]. Завдання театральної декорації визначили своєрідність просторового рішення ескізу, побудованого за чіткими планами. Фактура малюнка різноманітна.

Від перерахованих вище творів М. Реріха відрізняється його картина «Язичницьке» (кінець 1910-х – початок 1920-х). На вершині високого пагорба зображено великого ідола, що нагадує кличеванську богиню. Його голова, що впирається у верхню частину формату, свідчить, що божеству тісно навіть у панорамному просторі. Немов реконструюючи магічне дійство, М. Реріх показав танок шаманів з бубнами навколо ідола. Оскільки один із персонажів одягнений у шкуру ведмедя, можна припустити, що показано ритуал поширеного в давніх народів культу ведмедя. Як стверджує Б. Рибаків, він пов'язаний з богом Волосом-Велесем: «Волос – найдавніший із усіх слов'янських божеств, корені уявлень про яке сходять до ведмежого культу мустьєрських неандертальців» [14, с. 103].

В ілюстрації О. Кульчицької «Стрибог – бог вітрів» (1918–1921) до книги В. Гнатюка «Нарис української міфології» божество представлено як «згубник добра» у вигляді кам'яної антропоморфної стели [1, с. 71]. Зображення є творчою фантазією художниці. Ідол схожий на стародавнього озброєного мечем богатиря в шоломі. Стрибог ніби виростає з вершини пагорба. Його зображення значне місце в просторі. Головою він упирається в небо. У лаконічній композиції точно знайдені відношення чорного й білого.

У наступній ілюстрації О. Кульчицької до «Нарису української міфології» показаний «Ладо – бог весни» (1918–1921). Із приводу того, яке Ладо божество – чоловіче чи жіноче – висувалися різні гіпотези. Наприклад, А. Фамінцин ще 1884 року висловив припущення, що разом з Ладом – богинею шлюбу й веселощів, існував ще й бог Лад (або Ладо), що був близький слов'янському Ярилі й Аполлонові Соранському [14, с. 376]. Б. Рибаків схиляється до версії жіночого божества весни й шлюбу Лади [14, с. 376]. О. Кульчицька дає свою інтерпретацію Ладо, зближуючи його з образами кам'яних «баб», що збереглися на території України. Художниця показала жанрову сцену, у якій дівчата прикрашають статую гірляндами квітів. Вона включила зображення ідола в реалістично трактований простір.

В ілюстрації «Перун – бог блискавки й вогню» (1918–1921) О. Кульчицька показала антропоморфну кам'яну стелу, що нагадує, але не копіює Збруцького ідола. Риси особи Перуна позбавлені архаїчності. У його руках зображені блискавки, унизу реалістично показане полум'я. Помістивши Перуна в центр аркуша, О. Кульчицька симетрично врівноважує бічні частини зображенням дерева й палаючого вогню. Майстерне володіння

тоном дозволяє їй передати точні відношення великих плям чорного, білого й сірого. Художниця знайшла виразний декоративний хід у рішенні стовбура й крони дерева, трави й полум'я. Геометризоване зображення кумира контрастує з органікою пейзажу.

За основу графічного образу «Дажьбог – бог сонця й життя» (1918–1921) О. Кульчицька взяла статую Збруцького ідола, на якій, на думку Б. Рибаківа, зображено Перуна «з мечем і конем» [14, с. 446]. Голову Дажьбога вона прикрасила пелюстками, що символізують сонце. Ідол показаний на високому пагорбі, він немовби панує над полями й людьми. У побудованому відповідно до законів прямої перспективи пейзажі передана значна глибина. Образ Збруцького ідола показаний також в офорті О. Кульчицької «Лучник (Захищаючи богів)» (1924). Виразність композиції заснована на контрастному зіставленні академічно точно, у складному ракурсі показаного тіла лучника й лінійно-площинного трактування ідола. Динаміка схилених вітром дерев і птахів, що летять, допомагає передати драматизм ситуації.

Сюжет першої частини триптиха Ю. Михайліва «Творець Бога» (1916) «Різьбяр» (1916) пов'язаний, за словами біографа художника Гр. Майфета, з міфологізованою історією створення далеким предком слов'ян першого «ідола» [6, с. 39]. Різьбяр звільняє замкнену в стовбурі потужного дерева фігуру ідола. У другій частині триптиха «Злякався» (1916) зображено майстра, що біжить від створеного ним величного, ніби оживого, божества. У третій частині показано народ, що поклоняється кумирові. На відміну від М. Реріха, Ю. Михайлів спирається більше не на археологічні, а на фольклорні джерела. Оскільки змістом триптиха є послідовне оповідання про взаємини стародавнього майстра й створеного ним кумира, малюнки (на відміну від інших символічних композицій Ю. Михайліва) мають жанровий характер.

С. Коненков прагнув відродити скульптурні зображення божеств слов'янського пантеону. Він дотримувався розуміння ідола як носія вищої природної сили. У створеній з дерева (подібно стародавнім ідолам) статуї «Стрибога» (1910) божество неначе виступає («проявляється») з потужного стовбура. Він застосовує інкрустацію й наділяє Стрибога реальними рогами тварини, як це було в деяких язичницьких статуях. Але, на відміну від умовного характеру стародавніх ідолів, Стрибог С. Коненкова представлений у вигляді доброго довгобородого старця. Дотримуючись традицій народних майстрів, скульптор використовує умовні пропорції тіла й кінцівок. У скульптурі з дерева «Космос» (1926) С. Коненков, наслідуючи уявлення давніх язичників, антропоморфно (у вигляді старця) показав природні й космічні сили.

Графічний твір К. Піскорського «Ідол» (1919) має символічний характер. М. Гуска розглядає цей образ як архетипічний [2, с. 21]. У геометричному схематизованому зображенні К. Піскорський створив свою символічну інтерпретацію язичницького образу. На відміну від графічних творів О. Кульчицької його персонаж уписаний в умовний простір.

Знакові твори давнини вплинули на художню мову модерну, що завдяки символічній наповненості стала більш умовною. Розглянуті твори відповідають поняттю «мальовничий символізм», що його ввів Д. Сараб'янов [15, с. 42].

Художники поєднували мистецтво з науковими пошуками. Археологічні знахідки М. Реріха, предмети народного мистецтва допомагали йому усвідомити моделі світосприймання язичництва та на їхній основі створювати стилізовані художні образи із глибоким символічним змістом.

Лінійно-площинний стиль творів М. Реріха відповідає геометричному характеру зображуваних ним ідолів. Енергія відкритих локальних кольорів, на думку художників, також повинна була передавати язичницьке сприйняття світу. О. Кульчицька зображує стародавніх богів у вигляді пам'ятників давнини в композиціях, побудованих за академічними законами.

На відміну від М. Реріха й О. Кульчицької, К. Піскорський вільно інтерпретує прадавній образ, наділяючи його багатоплановою символікою. С. Коненков використовує характерну для язичеської скульптури композицію й матеріал (дерево, техніка інкрустації).

Зображення язичницьких мотивів припускало освоєння художньої мови давнини, для якої притаманний високий ступінь узагальнення, знаковості. На основі відшліфо-

ваної століттями умовно-декоративної мови археологічних знахідок і традиційного народного мистецтва художники творчо виробляли нову естетичну форму, що відповідає міфологічному змісту. Зображення знакових прадавніх творів вплинуло на умовний характер стилістики модерну.

1. Гнатюк В. Нарис української міфології / Упоряд., авт. вступ. ст. та прим. Р. Кирчів. – Л. : Інститут народознавства Національної Академії наук України, 2000. – 263 с.
2. Гуска М. «Світ як дім» в живописі Д. Бурлюка, К. Малевича і К. Піскорського в контексті архетипів К. Юнга // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : Зб. наук. праць Харків. художньо-промисл. ін-ту. – 1999. – Вип. 4–5. – С. 17–22.
3. Забашта Р. В. До питання генези монументальної скульптури слов'ян-язичників // Українське мистецтвознавство. – К. : Наук. думка, 1993. – Вип. 1. – С. 6–18.
4. Иванов В. В., Топоров В. Н. Перун // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 306–307.
5. Короткина Л. В. Николай Константинович Рерих. – СПб. : Художник России, Золотой век, 1996. – 192 с.
6. Майфет Гр. Творчість Ю. С. Михайлова – спроба нарису // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. – Нью-Джерсі : Видавн. фонд Владики Мстислава, Митрополита Української автокеф. правосл. церкви в діаспорі, 1988. – С. 31–46.
7. Маточкин Е. П. Археологические мотивы в искусстве Н. К. Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Самара : Агни, 1999. – Вып. 2–3. – С. 729–744.
8. Маточкин Е. П. Рерих. Язычество и современность // Мир огненный. – 1998. – № 2. – С. 42–51.
9. Письмо Поля Гогена Даниэлю де Монфреду. Февраль 1898 // Гоген Поль. Письма. Ноа Ноа из книги «Прежде и потом». – Ленинград : Искусство, 1972. – С. 91–93
10. Письмо Н. К. Рериха – В. В. Стасову. Январь 1901 // Рерих Н. К. Письма к В. В. Стасову. Письма В. В. Стасова Н. К. Рериху / Ред.-сост. В. А. Росов. – С.Пб., 1993. – С. 21–23.
11. Повесть временных лет. – С.Пб. : Азбука, Терра, 1997. – 224 с.
12. Рерих Н. К. Дремлет земля Святोरусская // Рерих Н. К. Цветы Мории. – Минск : Изд-во Беларус. фонда Рерихов, 1997. – С. 151–153.
13. Рерих Н. К. Одевание духа. Чикаго. 1921 // Рерих Н. К. Пути Благословения. – М. : Сфера, 1999. – С. 286–295.
14. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – 2-е изд., испр. – М. : София, Гелнос, 2002. – 592 с.
15. Сарабьянов Д. В. К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX – начала XX в. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. – 1982. – № 3. – С. 34–46.
16. Яковлева Е. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. – Самара: Агни, 1996. – 272 с.

**Ірина Марголіна**  
(Київ)

### **МОДЕРН, СИМВОЛІЧНЕ ТА ІСТОРИЧНЕ В КОМПОЗИЦІЇ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ «ЗІШЕСТЯ СВЯТОГО ДУХА НА АПОСТОЛІВ» У КИЄВО-КИРИЛІВСЬКІЙ ЦЕРКВІ**

*Художній синтез стилю модерн, християнської, історичної та символічної проблематики композиції проявляється в передачі простору, пластиці фігур, засобах передачі емоційного світу персонажів цього чудового твору; показує глибоке пізнання автора в християнській іконографії, символіці, відкриває таємничий, до кінця не розгаданий духовний світ Михайла Врубеля – художника символіста, художника стилю модерн.*

*Ключові слова:* Кирилівська церква, Михайло Врубель, Зішестя Святого Духа на апостолів.

*Art synthesis of Christian, historical and symbolic problematics of composition is manifested by space rendering, plastic figure, the style of personage's emotional world of this outstanding composition, demonstrates author's deep knowledge of Christian iconography, symbolics and reveals a mysterious completely unguessed spiritual world of Vrubel, symbolist painter and modernist artist.*

*Keywords:* Cyril's Church, M. Vrubel, Descent of Holy Ghost to apostles.