

СИМВОЛІЗМ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ (ЖИВОПИС, ГРАФІКА)

У статті автор досліджує трансформацію символізму жіночих образів у західноєвропейському живописі та графіці, починаючи із часів первісності до початку ХХ століття. Здійснено естетичний аналіз творів мистецтва, визначено характер їх символічної наповненості.

Ключові слова: символ, символізм, алегорія, жіночий образ, канон, ритуал, божественне, демонічне.

В статье исследуется трансформация символизма женских образов в западноевропейской живописи и графике, начиная с первобытных времен до начала ХХ века. Проводится эстетический анализ произведений искусства, определяется характер их символической наполненности.

Ключевые слова: символ, символизм, аллегория, женский образ, канон, ритуал, божественное, демоническое.

The author examines the transformation of the symbolism of female images in Western painting and drawing from the time of the primitive to the early twentieth century. Performed aesthetic analysis of art and defines the nature of their symbolic content.

The keywords: symbol, symbolism, allegory, feminine image, canon, ritual, divine, demonic, painting, drawing.

Розгляд трансформаційних процесів у західноєвропейському живописі та графіці, починаючи із часів первісності до початку ХХ ст., у контексті символізму жіночих образів дає можливість визначити як зміну естетичних пріоритетів в образотворчому мистецтві в різні періоди його розвитку, так і дослідити характерні риси символічного наповнення живописних та графічних жіночих зображень.

Естетичний аспект проблематики жіночих образів в західноєвропейському образотворчому мистецтві розробляли В. В. Бичков, В. А. Крючкова, О. Ф. Лосєв, Ж. Пійєман, Н. В. Тішуніна, Н. А. Уайтхед та ін.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні тенденції зміни символічного наповнення жіночих образів у західноєвропейському живописі та графіці в різні періоди їх історичного розвитку.

Образ жінки в образотворчому мистецтві – це без перебільшення вічна тема, до якої знову і знову звертаються митці, сублімуючи свої власні відчуття й бачення стосовно загадкової й неосяжної жіночої сутності. Символізм цих образів – це надзвичайно багатоплановий феномен, про який, як правило, згадують у контексті символізму як сформованого напрому, що виник у ХІХ ст., хоча історія

цього явища починає свій відлік майже із самого народження мистецтва як такого.

По-суті, перші жіночі зображення, які датуються ще періодом верхнього палеоліту, мають безперечно символічне значення і, як зазначають численні дослідники первісного мистецтва, включені в складну ритуально-магічну обрядову систему, яка передбачає їх конкретне та практичне застосування. Наявні в мінімальній кількості стосовно зображень тварин у наскальному живописі, жіночі образи обмежуються лише візуалізацією дітородних жіночих органів, тобто, у кращому випадку, нижньої частини жіночого тіла (як, наприклад, у печері Шове (Франція), вік якої приблизно 30–33 тис. років), а то й просто символів, які дослідники інтерпретують як жіночі. Таким чином, перші жіночі зображення, у першу чергу, стають символами родючості, добробуту (оскільки, наприклад, тучність – наявність жиру – напряду пов'язувалась із ситим життям, яке було запорукою виживання).

Абсолютно інші образи ми бачимо через тисячоліття на острові Крит, де на фресках зображені витончені, тендітні «парижанки» (як їх назвали дослідники за неймовірно тонку красу, стильність та тендітність). «У них тонкі кирпаті носики із горбинкою й маленькі ротики із застиглою посмішкою, на щоках рум'янець, очі й губи нафарбовані, вигадливі зачіски, із локонами, спущеними на лоб, пешені руки оголені, груди підкреслені, талії тонкі» [2, с. 61]. Як ми бачимо, ні про яку «зайву вагу» вже мова не йде – витонченість, тендітність і надзвичайний естетизм стають основними ознаками жіночності, яка також не позбавлена символічного контексту, адже на Криті також існувала своя система релігійних вірувань, у якій значне місце посідала саме жінка. «Дружина правителя була жрицею і представляла богиню у найважливіших ритуалах. Пам'ятки критського мистецтва свідчать про це. Фігура жінки зображувалась із оголеним бюстом, тонкою талією та іншими деталями, що підкреслюють її роль матері» [2, с. 60]. Під час ритуальних процесій богині підносили дари, що робили виключно чоловіки, – можливо, це було вшанування родючості й жіночого, дітородного початку, яке набуває в ці часи більш витончених форм, але не втрачає свого основного смислового наповнення, яке залишається, по-суті, незмінним із часів первісності.

На жаль, живопис Давньої Греції практично не дійшов до наших часів, і про мистецтво цього періоду ми дізнаємось у переважній більшості завдяки скульптурі й архітектурі. Живописні жіночі образи, які все ж таки уникли руйнації й дійшли до сьогодення, належать вже до часів Давнього Риму епохи республіки. Це розписи так званої «вілли Містерій», кімнати якої щільно вкриті фресковими розписами із колоритними жіночими образами, найбільш потужний з яких – образ крилатої богині. «Розгорнута на стінах композиція становить сцени таїнств, пов'язаних із культом Діоніса» [2, с. 95]. І хоча жіночі фігури виглядають доволі реалістично, призначення цих зображень має суто символічний характер – це спроба занурити глядача в таємний світ містерій.

Особливе місце в символічному живописі елліністичного періоду посідають

так звані «фаюмські портрети», серед яких є значна кількість унікальних за своїми художніми рисами жіночих зображень. На думку Павла Флоренського, образотворчий символізм єгипетських саркофагів вплинув на портрети елліністичної епохи, а вони, у свою чергу, на іконописне мистецтво. На думку філософа, яка суттєво відрізняється від безлічі інших суджень з приводу античного мистецтва, античний живопис був далеким від натуралістичного наслідування й достатньо символічним за своїм змістом. Як пише Павло Флоренський, «тяжючи до символізму й відмови від неперетвореної плоти, елліністичний портрет не вирішив відразу розірвати з матеріальною поверхнею саркофага й визнав себе змушеним дати якийсь мальовничий її еквівалент, хоча подальшим завданням священного мистецтва було звільнення й від останнього. Тоді й розвився іконопис, спочатку, наскільки відомо, не позбавлений спорідненості з елліністичним портретом» [3].

В іконописі, на його думку, максимально відображені метафізичні, непохитні основи буття, іконопис метафізичний за своєю сутністю. Божественне в іконописному вираженні захищене від фривольності й волюнтаризму художника найсуворішим канонам, який, на думку філософа, не тільки не заважає справжній творчості, а й максимально сприяє їй, акцентуючи нашу увагу на нетлінному, вічному, божественному.

Максимально метафізичними й канонічними стають у середньовічному живописі та іконописі й жіночі образи, стрижневий із яких, звісно, образ Богоматері (який домінує у православній традиції) або Діви Марії (що домінує в католицизмі). Також існує чітка символіка використання кольорів залежно від їхнього значення. Як зазначає Діонісій Ареопагіт у своєму трактаті «Про небесну ієрархію», «білий колір зображує світлість, червоний – полум'яність, жовтий – златовидність, зелений – юність і бадьорість; словом, у кожному виді символічних образів ти знайдеш таємниче пояснення» [1]. Суворі канонічність також регламентувала розміщення сюжетів у храмі, завдяки яким у переважній більшості неписьемний люд міг долучитися до розуміння догматів християнства.

Таким чином, символізм у середньовічному живописі стає основним інструментом зображення образів, у тому числі й жіночих, які набувають надзвичайного аскетизму, суворості й християнської одухотвореності.

Доба Відродження вносить свої корективи у ставлення до принципів людських зображень (у тому числі й жіночих), адже повернення до традицій античності передбачає поступовий відхід від канонічності й символізму в бік більшої реалістичності й психологізму. Жіночі образи Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тиціана та інших хоча й ілюструють у переважній більшості біблійні сцени, проте за своєю суттю надзвичайно земні й тілесні, привабливі та ніжні. Від символічного аскетизму середньовіччя практично не залишається і згадки.

Символ у цей період або зовсім зникає, або (у кращому випадку) практично поступається алегорії, яка наповнює численні міфологічні й релігійні сюжети в

роботах Сандро Ботічеллі та ін. На картині «Весна» «ботічеллівські» жінки зображені вагітними. Це постає алегорією пробудження життя, родючості й жіночності. На картині «Народження Венери» «жіночість і божественність зливаються в образі молодої прекрасної діви» [2, с. 139], яка стає уособленням, алегорією саме цієї жіночності.

Алегорія, на відміну від символу, більш прямолінійна й ілюстративна, вона створюється на основі розумових паралелей між різними образами. Але більш глибокий зміст у ці паралелі не закладається, на відміну від символу, який завжди виходить за межі образу, за допомогою якого він візуалізується. Іноді в роботах митців Відродження дуже важко провести межу між цими поняттями, і тоді доводиться вимушено використовувати поняття символіко-алегоричні, уникаючи таким чином необґрунтованих тверджень і натягнутих суджень.

Митці Північного Відродження, а саме І. Босх, П. Брейгель старший та А. Дюрер, усе ж таки активно звертаються і використовують у своїх роботах саме принципи символізму, що надає їх картинам надзвичайно глибокого змісту й багатоплановості. Жіночі образи в роботах І. Босха набувають фантазмагорично-символічних рис, візуалізуючи таким чином або людські пороки («Сад земних насолод»), або дурість («Корабель дурнів»), або інші риси, які розкривають далеко не ідеальну сутність людини. Одна із улюблених гравюр А. Дюрера «Меланхолія» «так само символічна й важка для прочитання, як і твори Босха і Брейгеля. Крилата жінка із циркулем у руці занурена в глибокі роздуми, зовнішня стриманість контрастує із внутрішнім хвилюванням. Алегорична фігура в центрі оточена атрибутами середньовічної науки й алхімії: багатогранником, сферою, важелями, дзвоном, рубанком, мечем, пісочним годинником» [2, с. 159].

Представник іспанського Відродження – Ель Греко – також є далеким від домінуючих реалістичних тенденцій. Його образи містичні, загадкові й глибоко символічні. Витягнуті, ніби спрямовані до небес людські фігури (у тому числі й жіночі) символічно вказують на те, до чого повинна прагнути людина у своєму земному житті.

Періоди домінування бароко і рококо знаменуються ще більшим відходом від символічних традицій. Домінує світська алегоричність жіночих зображень, які ілюструють міфологічні або біблійні сюжети на полотнах П. П. Рубенса, Хусепе де Рібери, Ватто та ін.

У XVII–XVIII ст. посилюються реалістичні тенденції, а іноді й сувора раціоналізація живопису (починаючи із творчості Н. Пуссена). Академічні традиції (особливо англійські) широко позиціонують жанр жіночого портрету, який стає надзвичайно поширеним і затребуваним.

На початку XIX ст. починає посилюватися зневіра у всесильні можливості людського розуму, яка філософськи легітимізується ірраціоналістичними теоріями А. Шопенгауера та Ф. Ніцше – апологетами філософії життя, що призводить до кардинальної зміни тенденцій в образотворчому мистецтві загалом і живописі

зокрема. Жіночі образи знову починають набувати символічного змісту, як божественного, так і демонічно-фантазмагоричного – надзвичайно потужно представленого в живописі пізнього періоду романтика Ф. Гойя (розписи «Будинку глухого»). Жахливі, викривлені, темні жіночі обличчя постають символами диявольського потойбіччя й людської гріховності на картинах «Шабаш відьом», «Паломництво до Сан Ісідро» та ін. Сублімація страхітливих образів позасвідомого (за З. Фрейдом) народжує символічні зображення монстрів, від яких у такий спосіб звільняється хворобливий майстер.

Символізм іншого характеру виявляється в містико-символічному живописі романтика Вільяма Блейка. Він «намагається знайти певну художню форму існування світу. Він мислить символами, намагається пояснити та виразити світ у цілісній єдності» [2, с. 208]. Його містичні жіночі образи постають божественними видіннями, у яких відсутній як реалістичний спосіб передачі, так і канонічні принципи зображення іншої реальності. Власні одкровення постають у вигляді «Червоного дракона і жінки, одягненої у сонце», темної «Гекати» або чуйного жіночого образу на картині «Співстраждання», що проноситься над землею на небесному коні, зупиняючись над помираючою й тримаючи в руках маленьку фігуру – символ її душі.

Передвістям народження символізму як самостійного напрямку стає творчість прерафаелітів, у якій жіночі постаті набувають особливого, символічного значення. Наприклад, на картинах Данте Габріеля Россетті жінки займають провідне місце. Художник із надзвичайною глибиною, чуйністю й символізмом зображує своїх героїнь, створюючи на картинах ідеалізований образ своїх мрій. «Се раба Господня», «Благовіщення», «Благословенна Дама», «Бета Беатрікс», «Астрата Сирійська», «Прозерпіна» та інші стають гімном жіночості та краси, занурюючи глядача у таємничий світ цього загадкового і до кінця не розгаданого створіння. Картина «Бета Беатрікс» стала втіленням бурхливих переживань художника з приводу трагічної смерті його дружини, яка була для нього і натурницею, – Елізабет Сіддел. На картині замість благої звістки про вічне життя (сюжет «Благовіщення») червоний птах із квіткою маку в дзьобі постає символом її передчасної смерті. Червоний колір замість білого, як кров, небезпека, попереджає її про загибель. Мак стає символом вічного забуття. На задньому плані її душу чекають Данте – автор «Божественної комедії» і Беатріче, які стоять перед відчиненими дверима іншої реальності, а в окремій вставці внизу зображена сцена щасливої зустрічі з коханим, яка вже навечно відділена від неї непереборною межею смерті. «Астрата Сирійська» стає однією із перших спроб візуалізації амбівалентної жіночої сутності, адже сирійська богиня любові одночасно поєднувала в собі абсолютно полярні, протилежні риси – доброту та жорстокість, демонізм та божественність, які в подальшій творчості символістів стають одним із найулюбленіших сюжетів.

Символізм та алегорія присутні й у зверненні до жіночих образів у творчості

Едварда Берн Джонса. «Колесо Фортуни» символіко-алегорично представляє нам богиню випадковості та вдачі, яка відсторонено спостерігає, як, незважаючи на соціальний стан та положення, колесо або підіймає вгору, або опускає донизу навіть королів, які волею долі стають нижчими за поетів й навіть рабів. На картині «Голова Горгони» ніби візуалізується юнгіанський архетип «тіні», адже віддзеркалення обличчя Андромеди, яка схилилася над колодязем, щоб побачити смертельно-небезпечну голову Медузи, надзвичайно схоже на обличчя самої Горгони, що стає приводом для припущення про звернення художника до теми подвійності жіночої сутності, амбівалентності її природи.

Ця тематика максимально широко розгортається вже у творчості символістів, на яких надзвичайно вплинули ідеї Шарля Бодлера – передвісника цього напрямку, який у своїй збірці «Квіти зла» надзвичайно яскраво демонструє непереборну розірваність людської сутності, що її розхитують постійні суперечності й вагання між добром і злом. «У першій і найбільш довгій главі „Сплін та Ідеал” поета роздирають суперечні сили: він возносить молитву Богу (духовне начало) й Сатані (тваринне начало) у марному прагненні отримати внутрішню єдність» [4].

Символісти надзвичайно потужно візуалізують ці складні проблеми у своїй різноплановій творчості, яка виходить на зовсім інше розуміння символу, який, з одного боку, стає провідником до розуміння іншої (божественної чи демонічної) реальності, а з іншого – набуває максимальної багатозначності й багатоплановості, не обмеженої канонічною інтерпретацією образів. Сама картина в цілому стає символом, що виводить глядача на інший, більш глибинний рівень сприйняття.

Особливого значення в цьому контексті набувають і жіночі зображення, які досить часто стають саме візуалізацією амбівалентності, оманливості жіночої природи, у якій за надзвичайною, божественною красою може приховуватися небезпечна й демонічна сутність. На картинах Фернана Кнопфа – одного із найяскравіших представників бельгійського символізму – краса та демонізм жіночих образів стає без перебільшення одним із головних лейтмотивів його творчості. В роботі «Тваринне почуття» абсолютно оголена, надзвичайно приваблива жінка, що сидить на ліжку, ніби спокушає, заманює нас своєю красою, але прохід до неї обрамлений містичними колонами, увінчаними черепами, які стають символом смерті й гріховності тваринних потягів, що призводять лише до загибелі, символом чого стає чорне тло картини. Потужним жіночим демонізмом проникнуті роботи «Чорне волосся або Янгол Зла», «Спляча Медуза», «Голуба шпага», де крізь яскраву, вражаючу красу проступають диявольські оскали. Найбільш відома картина художника – «Едіп і Сфінкс» - також ілюструє амбівалентність жіночої сутності. Сфінкс із пристрасним жіночим обличчям ніжно обіймає торс Едіпа, але в той же час кожної миті може хижо знищити предмет свого уподобання.

Не менш потужними постають варіації на цю тему, створені німецьким символістом Францем фон Штуком. Він також звертається до теми Едіпа та

Сфінкса у тій же інтерпретації, що і у Фернана Кнопфа, реалізуючи тему хижої жіночності в картині «Поцілунок Сфінкса». Але найбільш вражаючими роботами в контексті жіночої гріховності та демонізму стають роботи художника під назвою «Гріх», «Чуттєвість» і «Саломея». На картинах «Гріх» і «Чуттєвість» зображені вражаюче красиві й спокусливі оголені чорняві жінки, оповиті величезними страхітливими зміями, які постають символами первородного гріха, що спрямовує нас до пекла. Біблійний образ Саломеї завжди був дуже популярний серед художників, але, на наш погляд, саме Штук зобразив цей диявольський танець максимально вражаюче й потужно. Краса і демонізм зливаються в цьому образі воедино. Мертвенний відтінок шкіри Саломеї, що вигинається у своєму роковому танці, лише підкреслює її темну природу. Обличчя притягує й одночасно відлякує своєю диявольською красою, а сяюча голова Іоанна Хрестителя на блюді лише підкреслює підступність її внутрішньої сутності.

Гюстав Моро - геніальний представник й апологет символізму – у своїй творчості також торкається цих складних тем. Він також не оминає образу Саломеї, який постає перед нами на однойменній картині в оголеному, спокусливому вигляді. Її тіло вкрито ніби татуажем, який складається із різноманітних символів та візерунків, що лише підсилюють гріховну привабливість героїні. На картині «Єлена у стін Трої» образ прекрасної жінки стає символом загибелі численної кількості воїнів, що були втягнуті у кровопролитну боротьбу через спокусливу жіночу красу й тіла яких лежать у ніг безтурботної красуні.

Але Гюстав Моро суворо дотримується літературно-міфологічної сюжетності, що визначила чітку спрямованість символічного тлумачення його творів у межах давніх міфологічних оповідей. Символи Гюстава Моро регламентують нас наявністю конкретно виписаної історії та міфологічно-традиційним тлумаченням символів. Наше сприйняття зображених символів опиняється замкненим у коло авторського бачення, воно передбачає наявність у глядача певного знання, ерудиції, якнайменше – знання давньої міфології й релігійних сюжетів, що дозволяє розшифрувати закладений у картині зміст. Процес сприйняття подібних робіт є більш раціоналізованим, роль вільних асоціацій відсувається на другий план, відбувається свідоме осмислення, прочитання побачених символів. Можна навіть сказати, що в деяких випадках Моро більше схиляється до алегоричності, яка передбачає чітко визначене значення і своєю однозначністю поступається символу.

Надзвичайно потужно демонізує жінок у своїй віртуозній графіці Обрі Бьордслей. Пюві де Шаванн досить часто тяжіє до міфологічного алегоризму, настирливо підводячи глядача до бажаного тлумачення картин та наявних на них жіночих образів, які, на відміну від інших авторів, позбавлені демонізму й проникнуті надзвичайними романтизмом і тендітністю («Сон», «Надія», «Співстраждання»). Оділон Редон досягає таємничої символізації жіночих

зображень за допомогою кольору, який також визначає певну спрямованість нашого сприйняття, хоча й не настільки вимушено й настирливо, як це відбувається у випадку алегоризації («Жанна Д'Арк», «Чаша таємниці», «Благословіння» та ін.).

Абсолютно унікальними за своїм неординарним символічним підходом постають перед нами жіночі образи швейцарського художника Фердинанда Ходлера – автора теорії паралелізму, який наділяє представниць слабкої статі містичними, таємничими рисами, що занурюють нас у загадковий, нескінченний світ вселенських ритмів. На картині «Спілкування із безкінечним» оголена жінка, яка застигла, простягаючи в молитовному жесті руки, ніби звертаючись до безкінечного космосу, стає символом єднання із всесвітом, символом чистоти та гармонійного розчинення людини в божественному. У роботі «Істина II» оголена жінка в оточенні відвернутих чоловіків, обличчя й очі яких закриті чорними простирадлами, символізує відверту, неприховану правду, істину, від якої відвертаються ті, хто не хоче її визнавати й бачити. Колоподібний принцип розташування фігур та прорахована динаміка рухів, відповідно до авторської теорії паралелізму, лише посилює сприйняття символічних образів й надає їм неповторної виразності. Не менш містико-символічними постають перед нами жіночі образи на картинах «Почуття», «День», «Сон», «Жінка в екстазі» та ін.

Таким чином, починаючи із творчості прерафаелітів, у західноєвропейському образотворчому мистецтві спостерігається дві тенденції зображення жіночих образів: це ілюстрація амбівалентності їхньої природи, наявності в них як божественної, так і демонічної сутності, а також містична символізація вічної жіночості, яка згодом буде домінувати й у творчості російських символістів, значно завдячуючи містичній софійології Володимира Соловйова.

Образотворче мистецтво ХХ ст. майже із самого початку починає рухатися у бік дегуманізації та десимволізації, що врешті-решт приводить до виродження символу в симулякр й кардинальної зміни орієнтирів сучасного мистецтва.

Література:

1. *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии [Электронный ресурс] / Дионисий Ареопагит. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/areopagit_dionisiy/o_nebesnoy_ierarhii.html#0 – Загл. с экрана.
2. *Сокольникова Н. М.* История изобразительного искусства : в 2 т. Т.1 / Н. М. Сокольникова. – М. : Академия, 2007. – 304 с.
3. *Флоренский П. А.* Иконостас [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/21_f/flo/rensk_01.htm – Загл. с экрана.
4. Шарль Бодлер – биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://to-name.ru/biography/sharl-bodler.htm> – Загл. с экрана.