

дня нараджэння А.Ельскага), Мінск, 7 кастрычніка 1999 г. / Бел. ун-т культуры. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — 156 с.

4. *Кісялёва В.* Бібліятэкі імя Ф.Ф.Паўлянкава // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1985. — № 1. — С. 36.

5. *Шічукоў В.* Прагрэсіўны рэдактар // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1985. — № 3. — С. 26—28.

**О.О.Грачева,**  
*доцент*

## **МАДОННА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МАТЕРИНСТВА В ИСКУССТВЕ**

Образ матери — один из главных образов искусства, который во многом определяет эстетические вкусы и пристрастия человека. Архетипический образ материнства формируется в сознании каждого человека в процессе приобщения его к сокровищам мировой художественной культуры.

Появление потомства — важнейшее событие в жизни любого земного существа. Вероятно, акт рождения ребенка был одним из первых событий, осмысленных человеком и закрепленных в его сознании. Формы этого закрепления имели мифологический характер. Образ матери стал таким архетипическим мифологизированным образом.

К.Г.Юнг понимает архетип матери широко и усматривает его в образе собственной матери или бабушки, а также кормилицы или воспитательницы. Она является “в высоком, переносном смысле богиней, особенно Божьей Матерью, девой, Софией... в более широком смысле — церковью, городом, небом, морем; в более узком смысле, как

место зачатия и рождения, — пашней, садом, скалой, как животное — коровой и вообще живогным, готовым к помощи” [1]. Образ матери — один из наиболее древних, устойчивых архетипов человеческого сознания. Этот образ находит воплощение в разнообразных по форме и содержанию явлениях изобразительного искусства. Проанализируем динамику смысловых и эстетических характеристик указанного образа.

В первобытном обществе выделялись две стадии «незрелости»: младенчество и взросление. Главная проблема в стадии младенчества — обеспечение питания и безопасности ребенка. Поэтому примерно до двух лет ребенок безотлучно находился с матерью, а в случае появления в это время нового («лишнего») младенца и возникшей в связи с этим нехватки молока проблема решалась путем инфантицида. Идеал женщины в первобытном обществе — мать-кормилица.

Образ женщины тесно связан с идеей плодородия как продолжения всех форм жизни. Человек эпохи верхнего палеолита воссоздавал в художественном творчестве свои представления об окружающем мире. В тех статуэтках, в которых замысел сводился к воплощению идеи плодородия, художник не уделял внимания лицу, оно оставалось пластически не разработанным. Его усилия сосредоточивались на моделировке тяжелых массивных бедер, большого живота, развитых форм груди (женская статуэтка из Виллендорфа, верхний палеолит) [2].

После палеолитических «венер», в фигурах которых подчеркнуты формы, обеспечивающие успешное продолжение рода, в эпоху неолита появляются изображения женщин, играющих с детьми. Наиболее интересное из них — наскальная роспись в Тассили. Первобытный художник подчеркивает малые размеры, хрупкость детских фигурок рядом с женственно плавными фигурами матерей [3]. К

началу III тыс. до н. э. историки относят фигурку женщины с младенцем на руках, найденную в Центральной Азии (эпоха эль-Обейда) [4]. Несмотря на условность изображения, в этой композиции отчетливо прочитывается хорошо знакомый нам по более поздним вариантам сюжет: счастливая мать и припавший к ее груди младенец.

Женские статуэтки времен палеолита и неолита дают основание полагать, что в ту пору женское божество считалось главенствующим в пантеоне. О высшем положении женского божества свидетельствует также искусство древнего Крита. Письменные данные указывают, что Великая богиня (или Великая мать, *Magna Mater*) считалась главным божеством. Исследователи связывают почитание верховной богини с матриархатом. По древним космогониям большинства народов, небо и земля представляют собой супружескую пару. Однако конкретизация этих образов в разных культурах различна. В раннеземледельческой религии небо считалось сферой женского божества, а земля — мужского (в Древнем Египте все богини олицетворяли небо и ни одна — землю). Но была и иная конструкция: небо связывалось с мужским началом, земля — с женским, причем верховное положение в пантеоне занимал мужской бог, обитающий на небе [5]. Так, по всей вероятности, представляли строение мира предки славян; недаром в сказочных текстах закрепилась идиома «мать сыра земля».

Широкое распространение в изобразительном искусстве Древнего Египта получил образ Исиды с младенцем Гором на руках. Этот образ в его содержательном и визуальном воплощении можно считать предтечей образа христианской Мадонны. В скульптурной группе «Исида с младенцем Гором на руках» (IV—II вв. до н.э.), хранящейся в Кембридже, древнеегипетская богиня предстает перед нами как величественная мать-кормилица (это символиче-

ски подчеркивают рога, поддерживающие солнечный диск, которыми украшена голова Исиды). Ее лицо в соответствии с египетским художественным каноном бесстрастно. И все же хочется думать, что зрители, хорошо знакомые с одним из центральных сюжетов древнеегипетской мифологии, смотрели на это изображение не только с почтением: Исида — мать, родившая и воспитавшая сына после гибели мужа, именно она добивается свержения узурпатора и убийцы Сета и возводит своего сына на отцовский престол.

Как видим, уже в эпоху древних цивилизаций сформировалось почитание матери и представление о ее социальном предназначении: родить, выкормить, вырастить ребенка (внимание было сосредоточено на необходимости иметь сына-наследника), а затем помочь ему занять соответствующее происхождению место в обществе.

В античной мифологии (Древняя Греция, Древний Рим) культ матери занимал важное, но не центральное положение. Материнству покровительствуют Гера (Юнона), Деметра (Церера), в качестве распространенного визуального образа матери с младенцем встречается изображение Афродиты (Венеры) с Эротом (Амуром). Фетида, стремящаяся предотвратить грядущие угрозы, проводит своеобразное «закаливание» своего сына Ахилла. Страдания матери, потерявшей дитя и мстящей за это, отражены в сюжетах о Деметре и Персефоне, Клитемнестре и Ифигении. Темные колдовские силы, способные толкнуть женщину на детоубийство из мести, отражены в образе чужестранки Мелен. И все-таки для античного мировоззрения ребенок — перст судьбы; им боги не только одаривают, но и насылают беду (Эдип, Парис). Прагматичное отношение к детям реальных почитателей прекрасных античных богов иногда изумляет: самые разные причины — от дурного оракула до финансовых затруднений — могут заставить

античного родителя выбросить новорожденного на улицу [6]. Отсюда, вероятно, мстительная жестокость мифологических матерей к равнодушным отцам (Рея и Крон, Клитемнестра и Агамемнон, Медея и Ясон).

Таким образом, почитание матери, эстетическое осмысление образа матери является одним из древнейших достижений эстетического сознания человечества. Но лишь христианство подняло этот образ на недостижимо высокий духовный пьедестал. Художники-живописцы, графики разных эпох и народов черпали вдохновение на страницах Священного Писания. Это закономерно: Библия — не сухой религиозно-философский трактат, а книга, где в ярких символических образах повествуется о жизненном пути человека и человечества, говорится о вечных, непреходящих духовных ценностях, смысле бытия. Мать Иисуса Христа Мария занимает особое место среди женщин всех времен и народов. В живописи, музыке, литературе она предстает воплощением всего прекрасного и благородного, что заключает в себе женщина. Ни одна женщина за всю историю не удостоилась такого почета и поклонения, как Мария, мать Христа [7].

Образ христианской Мадонны складывается на основе взаимодействия архетипов матери, восходящих к разным эпохам, географическим регионам, мировоззренческим позициям. Неоднородность компонентов постоянно сглаживается, приобретая художественную достоверность и психологическую глубину, образную цельность. Трансформация образа матери в образ Мадонны происходит в направлении универсализации визуальных образов, сокращения их числа и акценте на знаковых деталях. Иконография Богоматери — это практически неисчерпаемая тема, которая, тем не менее, поддается систематизации посредством выявления основных типов изображений.

Культ Богородицы, зародившись в странах христианского Востока, стал быстро распространяться, приобретая общечеловеческий характер. До середины V в. иконография Богородицы ограничивалась повествовательными сюжетами, так как еще отсутствовала потребность в иконах. После решений Халкидонского и Эфесского соборов (V в.) культ Богородицы утвердился в Константинополе, куда в 458 г. из Иерусалима был перенесен мафорий Богородицы и положен во Влахернском храме.

Церковная традиция считает древнейшим изображением образа Богородицы с младенцем Христом на руках так называемую Одигитрию, что в переводе с греческого означает «путеводительница». Согласно преданию этот образ был написан евангелистом Лукой во время земной жизни Богородицы [8]. Иконописный образ каноничен: мы видим не столько изображения, сколько идеи изображенного. Тем не менее страстное почитание на Руси образа Владимирской Божьей Матери, многочисленные повторения его (в том числе знаменитыми иконописцами) можно объяснить не только религиозно-мистическим чувством, но и выдающимися эстетическими достоинствами этого памятника византийского и древнерусского искусства [9].

В искусстве эпохи Возрождения, которое в соответствии с мировоззрением гуманизма исходит из идеи естественной связи добродетели и красоты, изображения девы Марии достигают своего апогея. В произведениях того времени дева Мария предстает как идеальный образ грациозно-нравственной женственности. Это сидящая на троне Мадонна с младенцем на руках; Мадонна, кормящая грудью младенца Иисуса; играющая с Иисусом. В эту эпоху на смену иконописи приходит живопись. Образ Мадонны из иконописного приобретает светский характер. Выдающиеся творения гениев Высокого Возрождения Ле-

онардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля поэтизируют все этапы судьбы Богоматери. Даже оплакивание Иисуса под резцом Микеланджело оказывается окутанным светлой печалью.

Совсем иначе трактуют образы Мадонны мастера раннего и Северного Возрождения. Горе Марии в работах Грюневальда, Рогира ван дер Вейдена, Джотто, А.Мантенья потрясает даже сильнее, нежели страдания распятого Христа. Поневолле вспоминаются строчки В.Набокова:

*Смеркается. Казнен. С Голгофы, отвалив,  
спускается толпа, вьась между олив,  
подобно медленному змию;  
и матери глядят, как под гору, в туман,  
увещевающий уводит Иоанн  
седую, страшную Марию.*

Как видим, архетипическое понятие образа Мадонны-Матери является одним из наиболее древних элементов человеческого сознания. На разных этапах развития искусства этот образ получал разное знаковое оформление. Постепенно из числа наиболее устойчивых форм воплощения образа матери выделялась парная композиция *мать и дитя*. В христианской иконописной традиции эта форма обретает характер канона. Разрушение канона начинается с появления ренессансных явлений в искусстве Западной Европы. Образ христианской Мадонны возвращается к архетипическому понятию матери вообще — воплощению лучшего и самого высокого предназначения женщины. Вероятно, с наибольшей силой этот образ воплотился в полотне Рембрандта «Святое семейство». Здесь сплелись воедино лиризм христианского образа, личная трагедия мастера и тихий подвиг Хендрикс, заменившей младенцу мать, мастеру — хозяйку, возлюбленную, модель. Глубину и содержательность образа Богома-

тери подчеркивает книга (разумеется, это Книга книг), которую женщина держит на коленях, не переставая качать колыбель.

Западноевропейская светская живопись нового времени пользуется парной композицией в жанре портрета, но крайне редко настаивает на его взаимосвязи с традиционной композицией Мадонны. Пожалуй, чаще других эту ассоциацию стремятся вызвать у зрителя импрессионисты (О.Ренуар. Портрет жены с ребенком).

В России дохристианская языческая традиция была очень сильно угнетена и ушла в сферу узора (так называемые «рожаницы»). Иконописная традиция стала замещаться светской позже, и слом произошел более резко, нежели в Западной Европе. Образ Мадонны мало привлекает наиболее известных русских художников XVIII—XIX вв. Лишь в переходный период “серебряного века” внимание к этому образу вновь усиливается, чему способствует и процесс расчистки древнерусских икон.

Итак, если динамика образа в зарубежном искусстве происходит по схеме *мать* → *Мадонна* → *мать*; то в отечественном искусстве эти линии развивались самостоятельно, почти не взаимодействуя вплоть до конца XIX в.

Меняется время, уходит гармоническое восприятие мира, и XX век ошеломляет своими мадоннами — голодными, несчастными, мучающимися не от предвиденья будущего, а от страданий сегодняшнего дня.

В картине К.Петрова-Водкина “1918 год в Петрограде” (1920) изображена молодая петроградская работница с ребенком у груди. За ее плечами — революционный город с группами рабочих на мостовой, с декретами, наклеенными на стенах. Этому обновленному миру принадлежит и сама худощавая строгая мать, и ему же она отдает, словно посвящает, своего сына. Облик “Петроградской мадонны” (так позднее стали называть и героиню, и картину



К.Петрова-Водкина) перекликается с многочисленными изображениями Богоматери на древнерусских иконах и картинах староитальянских живописцев.

Тема материнства, воплощающая лучшее в личности женщины, становится одной из тем творчества А.А.Дейнеки. Хочется отметить своеобразие композиционного решения картины “Мать”. С одной стороны, это традиционно двухфигурная композиция, восходящая к иконописному типу “Богоматерь. Умиление”. С другой стороны, композиция подчеркнута парадоксальна: фигура женщины дана со спины в повороте головы, с лицом, обращенным к ребенку. Здесь можно увидеть и творческую полемику с Петровым-Водкиным, и стремление апеллировать не к прямым, а к более сложным ассоциациям, и попытку уйти от обвинений в пропаганде религиозных образов, что весьма актуально для советского искусства 30-х гг.

Новый поворот в разработке темы матери приносят тяжкие испытания в годы Великой Отечественной войны, выпавшие на долю советского народа.

Образы гневной и скорбящей матери-Родины появляются на плакатах И.Тоидзе “Родина—мать зовет!” (1941) и В.Г. Корецкого “Воин Красной Армии, спаси!” (1942), в картинах С. Герасимова “Мать партизана” (1943) и Б. Неменского “Мать” (1945).

В послевоенные годы образ матери входит в композицию большинства мемориальных комплексов: на Пискаревском мемориальном кладбище, на Мамаевом кургане (скульптор Е.Вучетич), “Борцам за Советскую власть в Могилеве” (1982 г., авторы Л.Гумилевский, К.Алексеев, А.Иванов), “Мать Пирчюписа” (скульптор Г.Иокубонис). Особо необходимо отметить “Монумент в честь советской матери” (скульпторы А.Засницкий, И.Миско, Н.Рыженков, архитектор А.Трофимчук), открытый в 1975 г. в Жодино. В памятнике воплощена драматическая судьба жительницы

цы Жодио Н.Куприяновой, пять сыновей которой отдали жизни в Великой Отечественной войне. Бронзовая фигура матери стоит на постаменте-крыльце, от которого по символической, засаженной цветами дороге уходят пять ее сыновей. Скульптурная композиция на низком постаменте органично вписывается в окружающий ландшафт. На основе трагедии реальной семьи создан образ высокого уровня художественного обобщения и эмоционального воздействия.

Интересный поворот трактовки традиционной композиции можно увидеть в знаменитом памятнике Е.Вучетича советскому воину-освободителю в Третьяков-парке. Характерно, что композиция памятника идентична иконографическому образу “Богоматерь. Умиление”. Сооружение подчеркивает гуманизм русского солдата, победившего фашизм и спасшего человечество от угнетения и порабощения. Таким образом, памятник Е.Вучетича мысленно отсылает нас к архетипам воина и матери.

Как видим, советские мастера изобразительного искусства обращаются к образу Мадонны (матери) в тех случаях, когда им необходимо выразить наиболее яркие, глубокие чувства, обращенные не к разуму, а к сердцу зрителя. Однако для реализации своих замыслов художникам советского периода порой приходится прибегать к визуальным иносказаниям, своего рода “эзопову языку”, для того чтобы за архетипическим образом не слишком ярко просвечивала его иконописная основа.

Две картины с одним и тем же названием “Партизанская мадонна” создал М.Савицкий. Первую — в 1967 г. В 1978 г., когда одна за другой с промежутком не более чем в два месяца появлялись в мастерской М.Савицкого картины антифашистской серии, художник создал вторую “Партизанскую мадонну”. В названии ее лишь отмечено “Минская”.

В перестроечную эпоху, когда запреты на религию были сняты, вырос спрос на явления изобразительного искусства, вдохновленные религиозными образами, в том числе образом Богоматери. Среди произведений, появившихся в последние годы, есть талантливые работы, отмеченные оригинальностью трактовки, подлинным вдохновением. Наряду с этим некоторые художники просто эксплуатируют модную тему, ориентируясь на неразвитые, невзыскательные вкусы массового потребителя. Интерес представляют работы скульпторов В.Слабодчикова, Г.Горовой и других, которые в своем творчестве обращаются к теме женщины-матери (Мадонны). Примечательно, что к этой теме обращаются не только представители изобразительного искусства, но и современные фотомастера.

В дореволюционном белорусском искусстве практически отсутствует вариант светской картины с образом Мадонны. Не случайно в белорусской живописи второй половины XX в. доминирующей является трактовка образа Мадонны, опирающаяся на иконописную традицию. Однако и в русле иконописного образа в 90-х гг. наблюдаются две тенденции.

Первая — глубокая философская, позволяющая сопрягать христианские и дохристианские символы и выводить их на новый мировоззренческий уровень.

Вторая — использование конъюнктуры спроса и невзыскательных художественных потребностей для создания серий, тиражирующих одну незамысловатую идею.

Тем не менее даже факт популярности работ, воплощающих образ Мадонны, независимо от их художественных достоинств свидетельствует о том, что этот образ отвечает глубинным потребностям большинства зрителей. Жизнеутверждающее начало, обращение к самым тонким и нежным душевным струнам делают образ Мадонны поистине вечным спутником человечества.

1. Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Искусство, 1991. — С. 79.
2. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство древнего мира. — М.: Дет. лит., 1986. — С. 14.
3. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Указ. соч. — С. 16.
4. Древние цивилизации / С.С.Аверинцев, В.П.Алексеев и др.; Под общ.ред. Г.М.Бонгард-Левина. — М.: Мысль, 1989. — С.27.
5. Уманцев Ф.С. Искусство древнего мира. — Киев: Спалах, 1996. — С. 29—30.
6. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Пер. с польск. — М.: Высш. шк., 1988. — С.155—158.
7. Дни Эдит. Знаменитые женщины Библии. — М.: Крон-Пресс, 1995. — С. 152—153.
8. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. — СПб.: Р.Голике и А.Вильборг, 1910. — С. 81.
9. Райгородский Л.Д. Беседы о русских иконах. — СПб.: ГЛАГОЛЬ, 1996. — С.40—43.

**Т.В.Карнажницкая,**  
*преподаватель*

## **ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

В XXI в. мы вошли с рядом новшеств, возникших в XX в., но ставших определяющими в настоящем веке. К ним можно отнести возникновение и распространение компьютерных технологий и новых форм интернет-коммуникаций, активное освоение космического пространства, ряд научных открытий в области физики, био-