

Ключева Ирина Васильевна

МОТИВ ПОЦЕЛУЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА С. Д. ЭРЬЗИ (К ПРОБЛЕМЕ ИКОНОГРАФИИ МОДЕРНА И СИМВОЛИЗМА)

В статье представлен обзор произведений изобразительного искусства модерна и символизма, в которых присутствует мотив поцелуя, проанализированы его основные смысловые коннотации. Автор прослеживает последовательное развитие данного мотива в творчестве С. Д. Эрзи (с 1908 по 1954 гг.), выявляя своеобразие его содержательной и формально-стилистической трактовки скульптором. Мотив поцелуя является для мастера сквозным, что свидетельствует о целостности его художественного мира и близости к стилю модерн.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 77-79. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 130.2:929

Культурология

В статье представлен обзор произведений изобразительного искусства модерна и символизма, в которых присутствует мотив поцелуя, проанализированы его основные смысловые коннотации. Автор прослеживает последовательное развитие данного мотива в творчестве С. Д. Эрзи (с 1908 по 1954 гг.), выявляя своеобразие его содержательной и формально-стилистической трактовки скульптором. Мотив поцелуя является для мастера сквозным, что свидетельствует о целостности его художественного мира и близости к стилю модерна.

Ключевые слова и фразы: С. Д. Эрзя; мотив поцелуя в изобразительном искусстве; скульптура XX в.; иконография модерна и символизма.

Клюева Ирина Васильевна, к. филос. н., доцент

Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева

klyueva_irina@mail.ru

МОТИВ ПОЦЕЛУЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА С. Д. ЭРЗИ (К ПРОБЛЕМЕ ИКОНОГРАФИИ МОДЕРНА И СИМВОЛИЗМА)[©]

Общечеловеческий мотив-архетип поцелуя получил распространение в мировом изобразительном искусстве. Стиль модерн актуализировал этот мотив, наполняя его различными смыслами. В творчестве скульптора С. Д. Эрзи (Нефёдова, 1876-1959), в целом, тяготеющем к модерну, встречаются многие характерные для этого стиля образы и мотивы [4].

Как продолжение традиций классического искусства здесь присутствует метафорика евангельских поцелуев: поцелуй Иуды (рисунок О. Бердсли, 1893) и особенно Саломеи, целующей (собирающей поцеловать) отрубленную голову Иоанна Крестителя (иллюстрации О. Бердсли к драме О. Уайльда «Саломея», 1894; «Саломея» Л. Леви-Дюрмэ, 1896) и др.

Это может быть материнский поцелуй, символизирующий различные стадии человеческой жизни: мать, целующая ребенка или взрослого сына, покидающего родительский дом («Капител с поцелуями» Э. Дерре (1898-1906)).

Нередко встречается в иконографии модерна (особенно у художников, тяготеющих к символизму) поцелуй смерти (например, смерть, целующая молодую девушку, как в скульптуре «Au delà» Н. Аронсона (1897); «Поцелуй сфинкса» Ф. фон Штука (1895) или сын, отдающий последний поцелуй умершей матери в «Капител с поцелуями» Э. Дерре).

Однако наиболее важным для модерна как витального стиля является мотив эротически окрашенного поцелуя, слияния пар в объятиях (изображение поцелуя в «Свидании» раннего П. Пикассо, укладывающегося в стилистику модерна (1900); эскиз «Поцелуй» В. Э. Борисова-Мусатова (1897); «Любовь» М. А. Врубеля (1906); «Любовь» М. Сарьяна (1906); «Поцелуй» И. С. Горюшкина-Сорокопудова – иллюстрация к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1910-е) и др.).

В искусстве модерна и символизма нередко изображаются эротические «поцелуи без любви» (К. Бальмонт). Так, своего рода эмблемой модерна стал холодно-отстраненный «Поцелуй» П. Беренса (цветная резьба по дереву, 1898). Существует и талантливый парафраз этого произведения, созданный украинским живописцем Вс. Максимовичем («Поцелуй», 1913).

Многочисленные примеры «поцелуя без любви» находим в творчестве членов объединения «Мир искусства» – К. Сомова и А. Бенуа, где поцелуй изображается подчеркнуто манерно, нередко иронично – как элемент «галантной» любовной игры в духе французской живописи XVIII в. «Если он и остается главным мотивом..., то все же утопает в кринолинах, переплетениях рук и готов затеряться в орнаментальном рисунке форм. В большинстве же случаев он включен в сложносочиненную мизансцену», – писал о мотиве поцелуя у «мирискусников» Д. В. Сарабьянов [7, с. 204].

Изображения поцелуя двух влюбленных в модерне и особенно символизме нередко «отягощены» трагическими коннотациями («Поцелуй» Э. Мунка (1897)). В трагическом ключе тему влюбленных, соединенных поцелуем, трактовал мастер австрийского модерна Г. Климт («Этот поцелуй всего мира» (1902); «Любовь» («Влюбленные») и «Поцелуй» с их многочисленными вариантами (1895, 1905-1907, 1907-1908, 1910, 1917)). В его художественном мире любовь не может быть безмятежной и счастливой – ей всегда угрожают старость, злоба, ревность, смерть. В знаменитом «Поцелуе» 1907-1908 гг. пара влюбленных изображена на цветущем лугу, на самом краю пропасти.

В скульптуре гимном любви стали композиции О. Родена. Начиная с вдохновенного поэзией Данте рисунка фигур Паоло и Франчески (1880), мастер многократно варьировал мотивы «поцелуев» и «объятий» влюбленных пар в скульптурах, созданных в 1880-1890-х гг. («Паоло и Франческа», «Ромео и Джульетта», «Вечная весна», «Вечный кумир», «Купидон и Психея» и др.). Знаковой стала группа «Поцелуй», выполненная в мраморе в 1886 г., затем многократно повторенная самим Роденом и другими скульпторами в различных материалах и масштабах. В отличие от большинства других художников (живописцев и скульпторов), Роден, обращаясь к мотиву поцелуя, изображает не только лица влюбленных, но и фигуры (чаще обнаженные) полностью. Р. М. Рильке

увидел в роденовском «Поцелуе» «мудрое и справедливое распределение жизни»: «кажется, будто видишь блаженство этого поцелуя в каждой точке этих тел; он как восходящее солнце с его вездесущим светом» [6, с. 107]. Согласно Р. М. Рильке, роденовские «поцелуи» – это утверждение жизни как высшей ценности.

Младшие современники Родена продолжили варьировать данный мотив. Значительны работы под названием «Поцелуй» мастеров, представляющих национальные европейские варианты модерна и символизма: польских скульпторов-символистов К. Дуниковского (1909) и Ф. Флетчума (ок. 1905). Интересна скульптура под таким же названием грузинского скульптора Я. Николадзе (этот мастер, работавший больше года «практически» у Родена, и Эрзья относились к творчеству друг друга с большим уважением). Выполненная в камне (1923) скульптура Николадзе отличается свойственным модерну подчеркнутым эротизмом: скульптор изображает женщину с обнаженной грудью, которую целует в шею находящийся сзади мужчина.

Символом нового, авангардного искусства стала знаменитая скульптура «Поцелуй» (камень) К. Бранкузи, известная в нескольких вариантах (1907-1912). Один из них был установлен на Монпарнасском кладбище на могиле русской студентки Татьяны Рашевской, покончившей собой в декабре 1910 г. (Эрзья находился в это время в Париже, жил недалеко от Монпарнаса и не мог не знать об этой истории, и, разумеется, знал скульптуру Бранкузи).

Мотив поцелуя впервые появляется в творчестве Эрзьи в Италии. Нам известны две скульптурные группы под названием «Поцелуй», выполненные им в Милане в 1908 г. (в этот период мастер работал в мягком материале, в манере, близкой к импрессионистической, находясь под влиянием П. Трубецкого). В обеих работах представлены обнимающиеся мужская и женская фигуры, одетые в современное платье. На первом изображении (фоторепродукция, хранящаяся в Отделе рукописей Государственного Русского музея, не опубликована [5, д. 49, фото № 38]) фигуры обращены друг к другу, на втором (фоторепродукция, находящаяся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, впервые опубликована нами [2]) – фигуры развернуты фронтально, друг к другу обращены только лица. Совершенно очевидно, что мужские изображения в обеих работах – это автопортреты скульптора; женские модели в двух скульптурах разные, одну из них мы идентифицируем как портрет скульптора М. Д. Рынзюнской [Там же]. А. В. Амфитеатров в статье 1909 г. упоминает, возможно, одно из этих произведений, определяя его наряду с некоторыми другими эрзьянскими скульптурами того времени как «типическую роденовщину» [1]. В ранних произведениях Эрзьи еще присутствуют черты жанризма – особого, лирического, в духе П. Трубецкого. Одежда персонажей обуславливает временную «привязанность» образов. Несмотря на то, что скульптурные группы выполнены почти в натуральную величину, они имеют сугубо камерный характер. Портретные фигуры, связанные мотивом поцелуя, характеризуют отношения между людьми – здесь нет патетики, страстности, характерной для многих произведений Эрзьи (в том числе и созданных в рассматриваемый период), поцелуй здесь является выражением любви-дружбы.

Друг и биограф Эрзьи Г. О. Сутеев свидетельствует, что в Карраре, где скульптор находился весной 1913 – в первой половине 1914 г., им была высечена в мраморе «кiziaшная группа “Поцелуй”» [8, с. 41]. О каком произведении идет речь, нам пока не удалось установить.

Вариацией мотива поцелуя можно считать скульптуру «Шепот», выполненную в Батуме (1922, орех) – погрудное изображение девушки и юноши: повернув голову к лицу девушки, он что-то шепчет ей на ухо, почти касаясь губами ее щеки. Их переплетающиеся волосы окружают композицию своеобразным фоном-ореолом. Как мы установили, моделью женского изображения является машинистка Амфитеатрова Евгения Петровна Бураго, с которой Эрзья познакомился в Италии, в доме писателя. Модель мужского изображения пока не установлена. Несмотря на явную портретность образов и некоторый налет жанровости, в этой работе очевидна ориентация скульптора на обобщенность и монументальность, выражающаяся и в размерах скульптуры, и в манере ваяния – крупными «мазками», и в классической красоте женской модели, и в условности фона.

Непосредственное обращение Эрзьи к теме встречаем в «Первом поцелуе» («Поцелуй»), созданном в Аргентине (1940, кебрачо). Вытянутый по горизонтали горельеф композиционно повторяет верхнюю часть одного из «Поцелуев» 1908 г., однако здесь изображены другие лица, и мотив полностью переводится из жанрового в символический план. Обращенные друг к другу профили юноши и девушки заставляют вспомнить упоминавшееся произведение Беренса. Здесь также запечатлено легкое соприкосновение губ, однако если у Беренса это является знаком холодности, то у Эрзьи передает трепетность первого поцелуя. Основательная проработка поверхности лиц контрастирует с сохраненной мастером природной фактурой древесных волокон в прическах влюбленных – их длинные волосы вновь создают условный фон для лиц, соединяя их в единое целое. Этот же пластический мотив присутствует в «Поцелуе» Беренса и в «Поцелуе» Климта. Работа отличается подчеркнутой декоративностью.

Своеобразной инверсией мотива поцелуя является скульптура Эрзьи «Любовь» (кебрачо, 1954), представляющая собой две маски – мужскую и женскую, ориентированные в противоположные стороны. Извив древесного нароста, окружающий лица ореолом, одновременно и соединяет, и разделяет их. В лице мужчины узнаваемы черты самого скульптора (это автопортрет), в женском лице – черты его ученицы и бывшей гражданской жены Елены Мроз [3], с которой он расстался незадолго до своего отъезда за рубеж в 1926 г. После возвращения скульптора в 1950 г. из Аргентины они встретились, сохранив добрые отношения, однако уже не могли быть вместе: слишком многое их разделяло. Несмотря на портретный характер лиц-масок, в целом произведение символично и рождает множество ассоциаций.

В творчестве Эрзьи сквозным является еще один аспект мотива поцелуя – изображение матери и ребенка, прильнувших друг к другу лицами, трактованный им – бывшим иконописцем – в соответствии с иконографической схемой «Умиление» (в греческом варианте «Гликофилуса» – «Сладкое лобзание»). Этот тип

изображения встречаем в его работах разных периодов («Мать и дочь» (кебрачо, 1928); «Мать и ребенок» (кебрачо, 1940-1950-е гг.)), а также с разновидностью типа «Умиление» – «Взыграние», в котором младенец рукой касается лица (у Эрзи – волос) матери («Материнство» (кебрачо, 1929); «Юная мать» (кебрачо, 1939)).

Итак, мотив поцелуя является в творчестве Эрзи одним из ключевых (в этом проявляется близость его искусства к стилю модерн) и сквозных (что свидетельствует о единстве его художественного мира). Поцелуй у Эрзи не осложнен трагическими коннотациями, не несет в себе опасности и угрозы, являясь выражением близости, дружбы, любви, доверия (между двумя влюбленными или матерью и ребенком). В трактовке данного мотива, как и в целом в творчестве мастера очевидна эволюция от лепки к валянию, от свежести непосредственного жизненного впечатления – к обобщению, символизации образа (как правило, при сохранении портретности, узнаваемости моделей).

Список литературы

1. Амфитеатров А. Ерзя // Речь. 1909. № 79. 22 марта (4 апреля).
2. Ключева И. В. «Дорогой друг Матильда Давидовна...»: письма С. Д. Эрзи к М. Д. Рындрюнской как источник изучения его биографии и творчества // Центр и периферия. 2014. № 4. С. 36-42.
3. Ключева И. В. Художественно-педагогическая деятельность Степана Эрзи // Интеграция образования. 2005. № 3. С. 144-151.
4. Ключева И. В. Художник как центрообраз творчества С. Эрзи (к проблеме иконографии раннего модернизма) // Творческая личность: субъект и объект культуросообразной деятельности: коллективная монография. СПб.: Эйдос, 2013. С. 217-230.
5. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 102. Оп. 1.
6. Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
7. Сарабьянов Д. В. Русская живопись: пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.
8. Сутеев Г. Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. 176 с.

MOTIVE OF KISS IN CREATIVE WORK OF SCULPTOR S. ERZIA (ON THE ISSUE OF ICONOGRAPHY OF ART NOUVEAU AND SYMBOLISM)

Klyueva Irina Vasil'evna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
N. P. Ogarev Mordovia State University
klyueva_irina@mail.ru

The article presents an overview of fine art works of art nouveau and symbolism, in which there is a motive of kiss, and analyzes its basic semantic connotations. The author traces the gradual development of this motive in the creative work of S. D. Erzia (from 1908 to 1954) revealing the originality of its content and formal-stylistic interpretation by the sculptor. The motive of kiss is transparent to the master, and it is the evidence of the integrity of his artistic world and proximity to art nouveau style.

Key words and phrases: S. D. Erzia; motive of kiss in fine art; sculpture of the XX century; iconography of art nouveau and symbolism.

УДК 008:1-027.21

Культурология

В статье показывается, что в современную эпоху массовая культура трансформируется в аспекте возрастания ее духовного потенциала. Авторы акцентируют внимание на утверждении системы образования с присущей ей интенцией укрепления социальной и культурной идентичности субъекта; на конституировании человека как творца собственного мира смыслов и ценностей под влиянием постструктуралистских идей смерти автора; на тематизациях пространства Интернет, ведущих к формированию собственной экзистенции, и других механизмах возрастания духовности в массовой культуре.

Ключевые слова и фразы: духовность; ценность; массовая культура; ментальность культуры; постмодернистская культура.

Кокаревич Мария Николаевна, д. филос. н., профессор
Борзых Станислав Владимирович, к. филос. н., доцент
Томский государственный архитектурно-строительный университет
kokarevich@mail.ru; c_tac@mail.ru

ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ[©]

Философская традиция, начиная с Ф. Ницше с его утверждением о наступлении эпохи господства человека-массы, усредненного европейца, актуализировала философские интенции на исследование массового человека, массовой культуры. Была обозначена ситуация угрозы растворения личности и, соответственно,