

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/34/2

О.А. Бойко

ПРОЯВЛЕНИЯ АРХЕТИПА ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ В МОДЕРНИСТСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Автор данной статьи применяет архетипический подход швейцарского психолога и мыслителя К.Г. Юнга к рассмотрению модернистского искусства XX в. Целью исследования является выявление в западноевропейской, американской и отечественной культуре прошлого столетия символики архетипа Великой Матери. В ходе работы рассматриваются и систематизируются различные аспекты проявления исследуемого архетипа в культуре и искусстве. Проведённый анализ демонстрирует активизацию матриархального начала в культуре рассматриваемого периода, что является актуальной темой для современных междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: архетип коллективного бессознательного, архетипический символ, архетип Великой Матери, культурная матриархальность.

Матриархальность и патриархальность представляют собой два основополагающих полюса культурного бытия. На наш взгляд, особенности их проявления выявляют специфику определённой культуры, предлагают эвристически ценный методологический ракурс её рассмотрения. Самые очевидные действия патриархального и матриархального аспектов обнаруживаются в таких взаимосвязанных формах культуры, как религия, фольклор и искусство. Поскольку искусство схватывает особенности эпохи в цельных, наглядных образах, анализ материнских и отцовских мотивов именно в художественных произведениях представляется оптимальным. Выбор в качестве объекта исследования искусства XX в. обусловлен, по крайней мере, двумя факторами: во-первых, актуальностью (действительностью) для современного восприятия; во-вторых, завершёностью во всех основных формах, что делает искусство прошлого века открытым для внешнего рассмотрения. Внимание именно к модернистскому искусству данного периода обусловлено его свободным (в том числе от религиозных канонов) характером, что позволяет максимально определить ментальную трансформацию эпохи.

Методологическим приёмом нашей статьи мы избрали достаточно актуальный в настоящее время архетипический подход К.Г. Юнга, основанный на выявлении в культуре наиболее устойчивых, универсальных форм коллективного бессознательного посредством рассмотрения их архетипической символики. В контексте юнгианского исследования особый интерес представляет именно архетип Великой Матери, поскольку в XX в. прослеживается его освобождение от многовекового гнёта патриархальной культуры. И если образы Великого Отца в целом представляются довольно однотипными (чаще всего в виде убелённого сединами, величественного мудрого старца), то образы Великой Матери достаточно многообразны. В данной статье мы и постараемся очертить различные грани воплощения этого архетипа в модернистской культуре и искусстве прошлого века.

Многообразие описаний архетипа Великой Матери в трудах К.Г. Юнга позволяет выделить несколько важнейших аспектов его символики, к числу которых мы отнесли, во-первых, образы богинь различного уровня; во-вторых, широкий спектр символов природного изобилия; в-третьих, защитные функции определённых земель и территорий; в-четвёртых, олицетворения духовной защиты небесных (трансцендентных) сфер; в-пятых, пугающие образы смерти, загробного мира; в-шестых, символы рождения, превращения и воскресения.

Символы этого архетипа наделяются такими качествами, как забота, сочувствие, магическая власть женщины; мудрость и духовное возвышение, доброта, поддержка, плодородие, рождение, превращение, воскрешение. Кроме того, как и любой архетип, образ Великой Матери является этически амбивалентным: он представлен не только качествами добра, но и качествами зла, которые зачастую взаимосвязаны. В негативном плане данный архетип может означать нечто тайное, загадочное, темное, пугающее (смерть, бездну, мир мертвых и т.д.). В этом ключе его символами являются образы ведьмы, дракона, могилы, саркофага, смерти, колдуньи, кошмаров и привидений [1. С. 215–217].

Развивая идею К.Г. Юнга об анализируемом архетипе, современные авторы значительно расширили его объем. Архетип Великой Матери позволяет соотнести психологические проблемы современной западной женщины с образами античных богинь. Это даёт возможность современным юнгианским аналитикам активно применять его паттерны для психологического консультирования [2–4]. Ещё одно важное применение архетипа Великой Матери, заключается в том, что он позволил проложить платформу под критику западного патриархального общества с феминистских позиций. Обосновывая свои идеи, феминисты зачастую обращаются к истории культуры как мировоззренческой системе, в которой на протяжении столетий доминировал архетип Великого Отца, а архетип Великой Матери подавлялся, в чём подобные авторы усматривают одно из следствий современного неравноправного положения полов [5, 6].

Неожиданное применение архетип Великой Матери находит в творчестве известного современного учёного-финансиста бельгийца Бернара Лиэтар, который применяет архетипический подход для анализа денежной системы. Этот автор показывает, что эмоции, испытываемые членами того или иного общества по отношению к деньгам, кроются в коллективном бессознательном. Как полагает Лиэтар, архетип Великой Матери, активно действующий при зарождении денежных отношений, позже был подавлен, и это подспудно привело к капиталистическому культу денег. Одним из механизмов подавления стала пришедшая на место языческого поклонения женским божествам патриархальная религия [7. С. 16].

На наш взгляд, XX в. продемонстрировал новое отношение к женскому началу. Культура этого времени дополняет светлый величественный образ Великой Матери в лице Богородицы другими аспектами этого архетипа, что возвращает в культуру его многогранность. В отчуждённом от религиозных традиций западном обществе ярко прослеживается поиск духовной подпитки и заботы, функцию которых раньше выполняла Церковь. Важную роль в это время играет возрождение многих дохристианских или всехристианских

культов, в том числе посвящённых Богине-матери. Безусловно, это нашло наглядное отражение в образах модернистской живописи.

Яркий пример возрождения данного архетипа мы видим в философии и творчестве русского художника, учёного, человека мира, идеолога Культуры, разработчика международного Пакта об охране исторических памятников, художественных и научных учреждений Николая Константиновича Рериха. По его глубокому убеждению, внесение культуры в жизнь современного общества связано с высокой нравственной и воспитательной ролью женщины. Её образ для мыслителя становится олицетворением культуры, мира и духовного начала. Наступающую эпоху Николай Константинович называл эпохой Женщины, активно поддерживая распространение международного женского движения [8. С. 251].

Это находит своё воплощение в художественных произведениях Н.К. Рериха. Так, его известная картина «Мать мира» 1930 г. (рис. 1) наполнена глубоким символизмом. Мать Мира представляет собой образ вечной женственности, всё оживляющий, великое творческое начало жизни, известное всем народам на земле. На картине творческое начало Матери символизирует её плат, богато украшенный изображениями растений и животных. Её лицо частично закрыто от зрителя покрывалом, что олицетворяет великую тайну матери-природы и духа и её некоторую закрытость от помрачённых глаз нравственно отпавших чад. Руки Матери Мира, сложенные у самого сердца в открытом, будто благословляющем жесте, показывают великую любовь ко всему живому.



Рис. 1. Н.К. Рерих. Мать Мира. 1930 г.

Вокруг её головы и сердца расходятся два переливающихся цветовых круга, похожих на нимбы. Представляется не случайным, что круг, имеющий своим центром сердце Матери, намного шире круга над её головой, и оба они включаются в ещё большую окружность. Этим подчёркивается, что любовь объединяет все иные силы мира. Сине-голубая и лиловая цветовая гамма, окутывающая фигуру Матери, подчёркивает её небесно-духовный, философский, космический характер. Жёлтые фигуры на синем фоне напоминают указующие в небо светила, дополняют её высокий, запредельный и удивительно гармоничный образ. Несмотря на множество атрибутов, отсылающих к иконописному облику Богородицы (поза, величественность, алая и голубая цветовая гамма в одежде, наличие известного ещё в римских катакомбах символа рыбы, крест Константина у подножия её невидимого небесного трона, двух молящихся по нижним углам картины), в исполнении знатока индийской культуры образ Матери Мира имеет очень много черт восточной богини, будто явившейся взору во время медитации с мандалой. В частности, это подчёркивается её восседанием на горе (восточном символе медитации и духовности), отделением её фигуры от земного мира рекой (священные реки Индии) и многими другими чертами.

Другой известной картиной художника на эту тему является «Мадонна Орифламма» 1932 г. (рис. 2). Это произведение непосредственно посвящено Пакту Мира. В центре композиции на символическом троне с образами креста Константина восседает прекрасная задумчивая Мадонна. Над её головой мы узнаём ярко светящийся жёлтый нимб, как и в прошлой картине, состоящий из нескольких концентрических цветовых кругов. Но самое главное действие разворачивается в её руках, в которых Мадонна держит известное рериховское знамя мира. Символика этого знамени представлена тремя красными кругами в единой окружности. Толкования знака различны. Одно из значений предполагает объединение всех народов под эгидой Культуры, которая станет духовным красным крестом для всего человечества [8. С. 69–70]. Этот символ сам по себе является архетипическим и встречается в самых разных культурах мира. Николай Константинович часто включает его в свои творения. На картине позади Мадонны мы видим алый прямоугольник, состоящий из причудливых узоров. Это и есть орифламма – боевая хоругвь французских королей. Но у Н. Рериха знамя призывает не к войне, а к охране культурного достояния мира, защите творчества, науки и красоты. Война может быть только с невежеством. Многими чертами, в частности, наличием окон, выходящих в мир, композиция напоминает изображения Мадонны кисти Леонардо да Винчи. И это не случайно, ведь лозунг Н. Рериха – это именно возрождение культуры. Однако если у итальянского титана пейзаж за создающими перспективу окнами был практически неразличим, то здесь мы узнаём очертания города, его дома и храмы. Всё это окутано голубым цветом – цветом небесного покровы Богородицы, цветом мирного неба, о котором мечтал художник. Символично, что образу этой своей картины художник посвятил гимн «Владычица Знамени Мира».

Продолжая дело своего отца, сын Николая Константиновича Святослав Николаевич Рерих воплощает в своём творчестве анализируемый архетип, что мы видим на его картине 1923 г. «Розы сердца» или по другому названию «Мадонна роз (Княгиня Ольга)» (рис. 3). Несмотря на то, что фактически мо-

делью для картины стала возлюбленная художника Руфи Пейдж, о переносе на её образ божественного архетипа мы можем говорить, ссылаясь на слова самого художника о своем чувстве к девушке, которое он выражает в письме к ней: «Всё моё творчество посвящено тебе. Для меня ты – мой Бог, такой далёкий и в то же время такой близкий» (цит. по: [9. С. 7]). Из этой строки мы видим, что художник наделяет возлюбленную сверхъестественными чертами. Архетипический характер картины подчёркивается её дополнительным названием «Княгиня Ольга» по имени великой русской владычицы и святой. Это свидетельство объединения в композиции величественных (коллективных) культурных образов Богородицы и княгини Ольги. Героиня картины стоит на фоне древней церкви, очевидно символизирующей обращение к самим истокам веры. Её образ на картине прекрасен и задумчив. Взор «Мадонны» обращён куда-то вовнутрь себя и в то же время к букету прекрасных алых роз, которые выступают ярким цветовым акцентом композиции. Красота этих прижатых к сердцу цветов имеет обратную сторону, которая издревле повторяется в образах Богоматери, – величественный символ скорби и страданий. Несомненно, данный образ есть проявление божественной красоты женского любящего сердца.



Рис. 2. Н.К. Рерих. Мадонна Орифламма. 1932 г.



Рис. 3. С.Н. Рерих. Розы сердца (Княгиня Ольга). 1923 г.

Следующим транслятором архетипа Великой Матери в модернистском искусстве XX в. является мексиканский художник и политический деятель Диего Ривера. В его творчестве мы видим соединение темы революции и мотивов культуры и искусства угнетённых коренных мексиканцев – индейцев. Иллюстрацией этих особенностей его искусства является фрагмент росписи Национальной школы сельского хозяйства в Мексике (в здании бывшей

церкви) «Освобожденная Земля» (рис. 4), выполненный в 1926 г. Символично, что данный элемент росписи находится именно на восточной (бывшей алтарной) стене здания и представляет собой смысловой центр всей фресковой композиции. Художественный замысел этой работы – тема природной эволюции и социального прогресса, главным двигателем которых является революция. Благодаря прогрессу, некогда бесконтрольные, хаотические силы природы (Земли) теперь служат человеку. Землю воплощает огромная фигура беременной женщины, которая, подобно скульптуркам «палеолитических венер», олицетворяет плодородие. В правой руке Земля держит росток будущего дерева, поддерживая и питая всю растительность. Фигуру Земли окружают персонифицированные аллегории других стихий, каждая из которых служит делу прогресса. Так, над её поверхностью дует ветер в виде мужской головы с раздутыми щеками. Красная фигура мускулистого мужчины со вздыбленными вверх оранжевыми волосами и с факелом в руке, вырастающая из кратера вулкана, олицетворяет огонь. Огонь на фреске возвышается над железными станками, позволяя развивать металлургию. Пышная женщина рядом с клубящимся синим вихрем воплощает воду. Её ниспадающие шикарные длинные волосы ассоциируются с волнами на водной глади [10. С. 30]. Всё вместе воплощает образ единого, цельного мира, где природа поставлена на службу трудящемуся человечеству. Вот так архетип Великой Матери-Земли со всеми его атрибутами в творчестве художника служит идеалам революции.



Рис. 4. Д. Ривера. Освобожденная Земля, 1926 г. Фрагмент росписи Национальной школы сельского хозяйства в Мексике

Тема материнского архетипа становится одним из важнейших сюжетов жены Диего Риверы, знаменитой мексиканской художницы Фриды Кало, которая воплощала в картинах собственные телесные и душевные страдания из-за тяжелейшей травмы позвоночника вследствие автокатастрофы. Как и Д. Ривера, Ф. Кало в своём искусстве часто обращается к древнемексиканским корням. Пожалуй, главное отличие её творчества от произведений мужа заключается в большей индивидуалистичности. Фриду в большей степени, чем Диего, интересует отражение на полотнах своей личности и судьбы, для неё важен поиск собственных истоков и глубинных корней. Конечно, это связано со сложной судьбой и физической болью, которую постоянно испытывала художница. Однако обращаясь в глубины своего «Я», художница часто сталкивается с архетипическим материалом, что очевидно из её работ.

Такова, например, её картина 1937 г. «Моя кормилица и я» (рис. 5). Биографическая символика этой работы связана с тем фактом, что когда Ф. Кало родилась, её мать не могла вскормить её молоком и для этих целей была приглашена кормилица-индианка. Когда художница выросла, она не помнила лица той женщины, но с благодарностью говорила, что её вскормила сама Мексика [11. С. 40]. На картине мы видим монументальную фигуру кормилицы, лицо которой скрыто за маской. Это придаёт женщине черты древнего идола. В руках кормилицы мы видим младенца с чертами лица взрослой художницы. Тем самым подчёркивается, что представленное кормление происходило не только в далёком прошлом, оно происходит и сейчас. Архетипический характер происходящего акцентируется сверхъестественным плодородием. Мы видим, что грудь мифической женщины переполнена молоком, и этот молочный дождь льётся с самого неба, обильно орошая местную растительность. Очевидно, что именно соединение с энергией архетипа Великой Матери придаёт больной и искалеченной Фриде сил не только для существования, но и для активной социальной и творческой деятельности.



Рис. 5. Ф. Кало. Моя кормилица и я. 1937 г.

Другой работой художницы, в которой проявляется исследуемый архетип, является картина 1949 г. «Объятия вселенской любви, Земля, я, Диего и Коатль» (рис. 6). Композиция представлена экзотическим сочетанием элементов яркой мексиканской природы и антропоморфных образов. Картина удивительным образом целостна. Это достигается за счёт объединения всех её элементов и персонажей в объятиях Вселенской любви, которая объемлет Землю, саму Фриду с младенцем и бога Коатля. Включение в это произведение мексиканского змееподобного бога с архетипической точки зрения является далеко не случайным. Змея – один из атрибутов Великой Матери. В качестве древних богинь, которые изображаются с этим пресмыкающимся, можно назвать имена индийских Кали и Апараджиты, греческих Афины Гигии и Артемиды (Деметры), месопотамской Кадеш, египтских Уто, Рененутет и Непит, китайской Нуэ, мексиканской Иш-Чель и многих других.



Рис. 6. Ф. Кало. Объятия вселенской любви, Земля, я, Диего и Коатль. 1949 г.

На картине сама Фрида восседает в ярко-красном национальном платье, окруженная объятиями Земли. Алый цвет одеяния художницы, снова отсылающий нас к цвету части одеяния Богородицы, здесь олицетворяет любовь и страдание самой Ф. Кало. Аналогично с образом Богородицы Фрида на картине держит младенца. Интересно, что в образе ребёнка художница видит собственного мужа – Диего. Это находит своё объяснение, с одной стороны, в биографии самой Фриды, в результате инвалидности не имевшей детей и

перенесшей всё материнское чувство на мужа; во-вторых, в легкомысленном поведении Диего, постоянно изменявшего супруге, которая, как известно, прощала все эти измены с поистине материнской любовью. Символично, что на лбу младенца изображён третий глаз – знак пророчества, провидения; а в руках его находится огонь – образ прометеевского просвещения. Очевидно, Ф. Кало особо ценит своего мужа за его высокое революционное предназначение. По сути, она переносит на него черты архетипа божественного младенца, который, несмотря на все свои сложности и испытания, должен изменить мир. На картине мы видим, насколько тяжёл этот младенец, еле помещающийся в хрупких руках художницы. Очевидно, что всю эту тяжесть ей помогают держать национальные корни в лице родной Земли и мексиканского бога. Образ Земли похож на древнего идола богини-матери, тело которой испещрено рельефами дорог, деревьев и пашен. Её питающий образ усилен каплей молока, стекающей из груди, готовой вскормить всё и всех. И конечно, главное, что придаёт силу всем персонажам произведения, в том числе и самой Фриде, – это всепронизывающая сила Вселенской любви. Такая вселенская женская любовь и придаёт единство всему мирозданию, воплощая архетип Великой Матери.

До сих пор мы рассматривали проявление архетипа Великой Матери в аспектах питающего природного начала и вселенской любви и всепрощения. Иной образ этого архетипа мы видим в картине 1908 г. русского художника общества «Мир искусства» Льва Самойловича Бакста «Древний ужас» (рис. 7). Центром композиции является вид на Землю с неба. Реалистически прекрасный рельеф нашей планеты, образуемой горами, городами и океанами, пронзает светящаяся молния. Начало её распространения теряется в верхнем поле картины, это, возможно, символизирует невидимую управляющую ею руку Бога. Диагональ молнии создаёт на картине динамический эффект, который контрастирует с образом спокойно улыбающейся статуи греческой богини Афродиты, смещённой чуть влево от центра и показанной зрителю только частично – по пояс. За счёт такого построения композиция при всей внешней красоте её элементов вызывает у зрителя чувство тревоги. Улыбающаяся греческая статуя (типа «коры») будто является безучастным немым свидетелем множества бед и катастроф, которые доселе видела Земля. И тот факт, что её уже ничем не удивить, вызывает внутреннее напряжение. Символично, что данное произведение, по некоторым ассоциациям воплощающее гибель мифической Атлантиды, было задумано автором во время Первой русской революции 1905 г. Посему возникает интерпрета-



Рис. 7. Л.С. Бакст. Древний ужас. 1908 г.

ция образа картины как неведомой богини, улыбающейся над очередной глупостью своих детей. Катастрофа, которая разворачивается на полотне, для масштаба Земли явление весьма обыденное.

Важно, что древний ужас анализируемого произведения предполагает надежду. Об этом свидетельствует синий голубь в руке статуи, над самой её грудью. Голубь – символ духовного начала и обновления – с точки зрения юнгианской теории является частым атрибутом Великой Матери. Эта птица издревле сопровождает не только греческую Афродиту, но и таких разных богинь, как шумеро-аккадскую Иштар, персидскую Анахиту, этрусскую Туран, тунисскую Таннит и др. На данной картине, подобно тому голубю, которого некогда выпустил из ковчега Ной, чтобы определить время завершения Всемирного потопа, синяя птица ждёт своего часа, чтобы после завершения очередной катастрофы воспарить над новым божьим миром. В данном случае мы охарактеризовали такой аспект архетипа Великой Матери, как *пассивное (спокойное) принятие мировых катастроф, сопряжённое с надеждой на лучшее будущее*.

Немаловажным в контексте данного исследования является понимание того, что архетип Великой Матери не обязательно напрямую связан с образом женщины. Начиная с самой далёкой древности, мы видим поклонение матери-природе и различным её олицетворениям. В культуре XX в. вследствие осознания глобальных проблем современности тема матери-природы и её ресурсов встала перед человечеством как никогда остро. На этом фоне возникает множество экологических движений. Естественно, экологическая тема затрагивает умы и чувства художников.

Одним из первых и самых знаменитых в этом числе является представитель немецкого экспрессионизма Франц Марк. В юности художник мечтал стать священником, но на определённом этапе жизни его религией стало искусство, в котором он обожествлял саму природу. Будучи прекрасным анималистом, Ф. Марк постоянно обращается к теме животных. Однако его не столько интересуют их анатомические подробности, сколько природная сущность – душа животного [12. С. 57]. Духовная чистота животных в творчестве экспрессиониста противопоставляется жестокости человеческой цивилизации. Животные на его картинах бьются в предсмертных муках, пытаются вырваться из бессмысленного мира человеческого насилия. Такова его картина «Судьба животных» (рис. 8). Символично, что это произведение было создано в 1913 – последнем предвоенном году. Картина имела такой подзаголовок: «Деревья показывают свои кольца, а животные – свои жилы». Это акцентирует внимание на трагической идее произведения: деревья обнажают кольца, когда они уже срублены, а звери обнажают нутро, когда они убиты. Еле узнаваемый фон лесной чащи, изрубленный в кубистской манере на отдельные лоскутки, на картине символизирует целесообразно устроенный мир природы, который разрушается и гибнет под напором грубой человеческой силы. В динамическом хаосе полотна мы видим агрессивные красные всполохи и жёлтые лучи, свежие срубы деревьев и падающие стволы, мятущихся коней, струдившихся в панике лисиц, прижимающихся друг к другу кабанов. Композиционным центром произведения является бьющаяся в предсмертной агонии голубая лань, поднявшая голову к небу. Очевидно, она олицетворяет очередную невинную жертву цивилизации. Интересно, что животное окра-

шено в голубой цвет – цвет небесного покрыва Богородицы, цвет духовного мира. На картинах Ф. Марка животные воплощают *страдающий аспект архетипа Великой Матери*.



Рис. 8. Ф. Марк. Судьба животных. 1913 г.

Проявление *теневого (негативного)* аспекта анализируемого архетипа мы видим на примере картины немецкого и французского художника-сюрреалиста Макса Эрнста «Мадонна, шлепающая младенца Христа перед тремя свидетелями» (рис. 9). На этой картине, дебютировавшей в 1926 г. на выставке в Кёльне, изображена невиданная ранее агрессивная Мадонна. Жестокость действия подчёркивается фигурами безразличных наблюдателей на заднем плане. Отметим, что негативный аспект архетипа Великой Матери имеет свои глубокие исторические корни. Богини древнего мира (египетская Исида, греческая Гера, индийская Кали, американская Иш-Чель) наряду с созидательными качествами непосредственно олицетворяли силы смерти и разрушения. Образ Богородицы с точки зрения юнгианства является одним из поздних проявлений архетипа богини. Теневая сторона архетипа Великой Матери, долгое время подавляемая культурой, видимо, возникает в искусстве XX в. как психологическая компенсация невротически подавляющей цивилизованности. Подробнее проявления архетипа «тени» в искусстве прошлого века рассматриваются в нашей опубликованной работе [13].



Рис. 9. М. Эрнст. Мадонна, шлепающая младенца Христа перед тремя свидетелями. 1926 г.

Важнейший аспект анализируемого материала, который мы затронем, — это особенности проявления архетипа Великой Матери в советской культуре. И здесь, как ни парадоксально, велика роль модернистского изобразительного искусства, которое становится одним из средств пропаганды социалистических идеалов. Послереволюционное модернистское искусство ещё хранит в себе приёмы и каноны православной иконописи, применяя их к композициям на советскую тему. Ярким примером является картина русского художника К.С. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде» (1920 г.), более известная как «Петроградская Мадонна» (рис. 10). Это произведение часто характеризуют как символ революционного периода. Второе (народное) название картины не случайно, поскольку она, во-первых, демонстрирует вариант композиции, построенной по иконописному принципу (сама поза и смиренный облик женщины аналогичны образам Богородицы на иконах); во-вторых, отражая идеалы и трудности нового времени, она является воплощением нового идеала — вскормить и вырастить в трудных условиях новое общество. Героиня картины олицетворяет не просто мать, это мать всех революционных детей, готовая ради их светлого будущего на любые жертвы и страдания. Красная накидка на плече женщины, похожая на часть алого мафория одеяния Богородицы, теперь олицетворяет революцию. Не случаен и задний план композиции, на котором мы видим просторную улицу с частью голубого строения. Стёкла в этом доме выглядят частично разбитыми и затемнёнными. Это свидетельство того, что богатое здание покинуто своими прежними зажиточными владельцами, но ещё не заселено новыми жильцами — простыми работающими людьми. В целом улица немногочудна, если не считать небольшого скопления людей, похожего на очередь за хлебом в голодное время. Однако ни продавца, ни хлеба зрителю не видно: всё сокрыто фигурой молодой женщины, которая и олицетворяет кормящий аспект архетипа Великой Матери, духовно питающий своих чад надеждой на светлое будущее.



Рис. 10. К.С. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде (Петроградская Мадонна). 1920 г.

Другим ярким воплощением архетипа Великой Матери в советском искусстве стал образ, получивший название «Родина-мать зовёт!». Многократное повторение этого сюжета в картинах, плакатах и скульптуре свидетель-

ствуется о высокой роли этого архетипа. Пожалуй, самым знаменитым вариантом этого образа является агитационный плакат Великой Отечественной войны, который был создан И.М. Тоидзе в конце июня 1941 г. (рис. 11). На плакате показана простая русская женщина с мертвенно-бледным, искажённым от осознания ужаса войны решительным лицом. Её ярко-красное одеяние снова перекликается с цветом мафория Богородицы, символизируя страдание матерей русских воинов и торжественную силу сплочения народа. Само словосочетание «Родина-мать» – проявление архетипического смысла. Родина в советское время почитается как многострадальная, священная питающая героическая земля. Слово «Родина» пишется с заглавной буквы, возвышенная любовь к ней прививается с детства, о ней пишутся сочинения в школах, подрастающее поколение учат трудиться на её ниве.

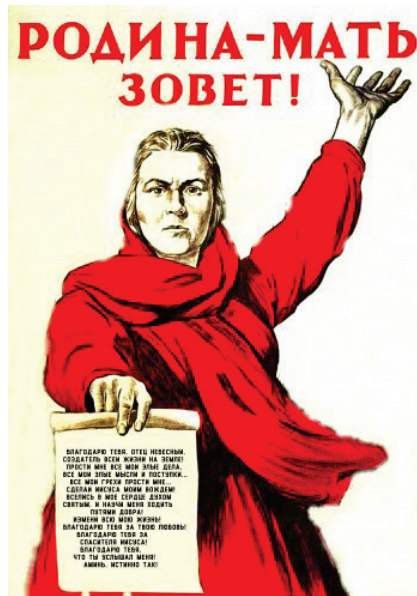


Рис. 11. И.М. Тоидзе. Родина-мать зовёт! 1941 г., литография

Дальнейшее воплощение образа Великой Матери в советском искусстве мы находим в цикле картин на партизанскую тему советского белорусского живописца и педагога Михаила Андреевича Савицкого. Всемирно известной картиной мастера является его «Партизанская мадонна» 1967 г. (рис. 12). Белорусский мастер продолжает заложенную К.С. Петровым-Водкиным традицию соединения принципов древнерусской иконописи с новыми народными идеалами и актуальными проблемами. В частности, он использует излюбленный его старшим коллегой приём подчинения изображения «сферической перспективе». На этой картине Михаил Андреевич будто соединил несколько собирательных образов людей военного времени. Перед нами молодая обеспокоенная мать, чей взгляд на секунду оторвался от младенца, чтобы подумать о будущем. Несмотря на мрачность, в этом взгляде угадываются неотъемлемые качества русской женщины того времени: любовь, ожидание и надежда на мирное время. Рядом держится за голову старуха, видевшая немало горя, возможно, потерявшая родных и сыновей. Женщины и дети – самая без-

защитная часть общества военного времени, но именно на них держится осиротевшая русская земля, именно их защищают мужчины, идущие на смерть. Подтверждение этого мы видим в фигуре конного солдата,двигающегося в противоположную сторону от женщин, но оглянувшегося назад, чтобы, возможно, в последний раз посмотреть на своих самых близких людей: жену, ребёнка и мать. В этой картине художник сумел соединить нечто невозможное для середины 60-х гг. прошлого века: религиозную традицию с идеологией атеистического государства. Он связывает советскую «партизанскую тему» с христианским образом Мадонны, получая общечеловеческий архетипический образ.



Рис. 12. М.А. Савицкий. Партизанская мадонна. 1967 г.

Другая его картина «Партизанская Мадонна (Минская)» (рис. 13) написана в 1978 г. Композиция данного произведения повторяет знаменитую «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля с тем отличием, что на ней Михаил Андреевич изображает не библейских героев, а простых работающих советских людей. Так, вместо папы римского Сикста II и Святой Вероники, предстоящих Богородице на картине великого итальянца, М.А. Савицкий изображает героев нового светлого будущего – простых крестьян. Смыслом этого произведения является стойкость простого народа перед лицом военных испытаний, угнетения и разрухи. Простая женщина, держащая своего малыша, олицетворяет силу и торжество жизни вопреки силам смерти и разрушения. Именно эту силу нам показывает художник, своими глазами видевший войну и время разрухи после неё. Не случайно в это время он переносит на советскую почву воспринятый и русской иконописной традицией возвышенный образ ренессансной Богородицы, синтезируя его с простой русской женщиной. Такие мотивы были нужны травмированному ужасами войны советскому народу, не имеющему прямой духовной подпитки в лице Церкви, но бессознательно продуцирующему спасительный и утешительный образ Богоматери в своем искусстве.



Рис. 13. М.А. Савицкий. Партизанская Мадонна (Минская). 1978 г.

Итак, подводя итог работе, подчеркнём многоаспектность проявления архетипа Великой Матери в культуре и искусстве XX в. Приведённые в рамках этой ограниченной в своём объёме статьи примеры анализа символов модернистского изобразительного искусства выявляют активацию матриархального начала в культуре прошлого столетия. Актуализация рассматриваемого архетипа, на наш взгляд, обусловлена прежде всего кризисом и переоценкой многовековых христианских ценностей, следствием чего стала религиозная дезориентация человечества, объявившего относительность и условность традиционных устоев. Такая установка под лозунгами прогресса и веротерпимости вызвала бессознательное пробуждение в цивилизованном обществе XX в. некоторых древнейших религиозных форм и практик, в числе которых можно назвать спиритизм, визионерство и элементы долгое время подавляемого матриархального культа.

Интересной тенденцией анализируемого материала является следующее: если искусство западного европейского мира в это время акцентирует внимание на негативных сторонах анализируемого архетипа, то отечественное (как и революционное мексиканское) – на питающем и духовном его характере. Думается, это отражает компенсационную функцию архетипов: культура благополучного Запада через модернистское искусство обнаруживает свою нелицеприятную (дикую, агрессивную) изнанку психологии цивилизованного человека. Советская культура, вытесняющая божественный архетип в ре-

лигиозном плане, переносит его высокий образ на новых героев своего времени: вождей, военных и простых страдающих трудящихся людей, одухотворяя подвиг последних.

Перспективным ракурсом рассмотрения предложенной темы является понимание связи актуализации архетипа Великой Матери с проблемами современной гендерной идентичности. На наш взгляд, парадоксальным представляется тот факт, что пробуждение материнского архетипа в западной и отечественной культуре прошлого столетия и современности не означает его подлинной активизации в обществе на примере увеличения рождаемости народонаселения. Осуществляемая начиная с XX в. феминизация культуры скорее приводит западный мир к стиранию мускулильных и фемининных различий, чем к утверждению материнской самоидентификации женщины. Думается, пробуждение материнского архетипа с точки зрения юнгианской теории – это ещё один пример компенсаторной функции коллективного бессознательного, которое на уровне своих символов пытается вернуть человечеству вытесняемые цивилизацией природные установки человеческого бытия.

Литература

1. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск : Харвест, 2004. 400 с.
2. Бедненко Г.Б. Греческие богини: Архетипы женственности. М. : Независимая фирма «Класс», 2005. 320 с.
3. Биркхойзер-Оэри С. Мать. Архетипический образ в волшебных сказках. М. : Когито-Центр, 2006. 255 с.
4. Болен Д.Ш. Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь. М. : ИД «София», 2005. 272 с.
5. Янг-Айзендрат П. Ведьмы и герои: Феминистский подход к юнгианской психотерапии семейных пар : пер. с англ. М. : Когито-центр, 2005. 268 с.
6. Young-Eisendrath P. Wiedemann Florence L. Female authority / The Guilford Press New York, London, 1978. 243 p.
7. Лиэтар Б.А. Душа денег. М. : Олимп ; АСТ : Астрель, 2007. 368 с.
8. Рерих Н.К. Держава Свет. Рига : Виеда, 1992. 285 с.
9. Великие художники : Альбом 88. Рерих Святослав. М. : Комсомольская правда, 2011. 50 с.
10. Лучшие современные художники. Т. 20 : Диего Ривера. М. : Комсомольская правда, Директ-Медиа, 2016. 70 с.
11. Лучшие современные художники. Т. 2 : Фрида Кало. М. : Комсомольская правда, Директ-Медиа, 2015. 72 с.
12. Великие музеи мира. Т. 80 : Музей Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк). М. : Комсомольская правда, Директ-Медиа, 2013. 96 с.
13. Бойко О.А. Архетип «тени» в искусстве XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3 (23). С. 15–23.

Olga A. Boiko, Orel State University named after I.S. Turgenev (Orel, Russian Federation).

E-mail: boiko_olga@yahoo.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 34, pp. 19–35.

DOI: 10.17223/2220836/34/2

XXTH CENTURY VISUAL ARTS: THE GREAT MOTHER ARCHETYPE

Keywords: Archetype of the collective unconscious; archetypal symbol; archetype of the Great Mother; cultural matriarchy.

The article starts with delineating the boundaries and subject matter of research, with the Great Mother in the XXth century art being titscentral idea. K.G. Jung suggested archetypal analysis is used, including archetypal symbolism.

The author, firstly, looks into the polysemy of the Great Mother archetype, in K.G. Jung interpretation, and the images of goddesses of different levels; secondly, a wide range of symbols of plenty are

considered; thirdly, the Great Mother is viewed as protector of local lands; fourthly, the article touches upon spiritual protection; fifth, it covers the images of death and the afterlife; sixthly, the symbols of birth, transformation and resurrection are reviewed. The article highlights the ethical and aesthetic ambivalence of the analyzed archetype. Certain attention is paid to the disclosure of various features of the interpretation of the Great Mother archetype in the works of the followers of the Swiss thinker.

The main body of the article is an analysis of the archetypal symbolism of the works of modernist visual art, in which images of the Great Mother are revealed. In the course of the study, such aspects are revealed: first, an elevated spiritual image impersonifying peace, love and culture (from N. Roerich); secondly, the embodiment of female beauty (mother's heart, S.N. Roerich); thirdly, the anthropomorphic image of nature (Mother Earth), successfully put to the service of man (D. Rivera); fourthly, the image of the feeding, protecting and supporting in its bosom earthly origin (in F. Kahlo); fifth, the Great Mother calmly accepting catastrophes caused by human imperfection and awaiting spiritual renewal of her children (L.S. Bakst); sixthly, the suffering aspect of the Great Mother archetype, personified with spiritualized images of the animal world, as opposed to the immorality of human civilization (by F. Marc); Seventh, the shadow negative-aggressive aspect of the analyzed archetype (in Max Ernst); Eighth, image of the Virgin with the features and hard fate of the Soviet woman, which gives spiritual strength to the struggle and embodies the new national ideal (in K.S. Petrov-Vodkin and M.A. Savitsky); ninth, the identification of the archetype of the Great Mother with the Motherland, calling for its defense (I.M. Toidze and others).

In conclusion, the author proceeds to the Great Mother archetype in the culture of the 20th century and reviews its many manifestations in modern art. The archetype and its appearing increasingly often the author attributes to the crisis of Christian values and the unconscious search for new spiritual landmarks. Comparison of the manifestations of the Great Mother archetype in domestic and foreign art is given. It is underlined that searching for an art of the West European world puts forward the negative aspects of the analyzed archetype, while the domestic (and revolutionary Mexican) art focuses on the feeding and spiritual nature of it. The author believes that the Great Mother archetype in different cultures is rather compensatorial, if we come back to the collective unconscious. It is required that the subject be further researched into in relation to the sexual revolution and gender issues of the 20th and 21st centuries.

References

1. Jung, K.G. (2004) *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Soul and Myth. Six Archetypes]. Translated from English. Minsk: Kharvest.
2. Bednenko, G.B. (2005) *Grecheskie bogini: Arkhetipy zhenstvennosti* [Greek Goddess: The Archetypes of Femininity]. Moscow: Nezavisimaya firma "Klass".
3. Birkhäuser-Oeri, S. (2006) *Mat'. Arkhetipicheskiy obraz v volshebnykh skazkakh* [The Mother: Archetypal Image in Fairy Tales]. Translated from German by V. Mershavka. Moscow: Kogito-Tsentr.
4. Bolen, J.S. (2005) *Bogini v kazhdoy zhenshchine. Novaya Psikhologiya Zhenshchiny. Arkhetipy Bogin'* [Goddesses in Every woman: A New Psychology of Women]. Translated from English. Moscow: Sofiya.
5. Young-Eisendrath, P. (2005) *Ved'my i geroi: Feministskiy pokhod k yungianskoy psikhoterapii semeynykh par* [Hags and Heroes. A Feminist Approach to Jungian Psychotherapy]. Translated from English by V. Mershavka. Moscow: Kogito-tsentr.
6. Young-Eisendrath, P. & Wiedemann, F.L. (1978) *Female Authority*. New York; London: The Guilford Press.
7. Lietar, B.A. (2007) *Dusha deneg* [The Soul of Money]. Moscow: Olimp: AST: Astrel'.
8. Roerich, N.K. (1992) *Derzhava Sveta* [Ralm of Light]. Riga: Vieda.
9. Baragamyan, A. (ed.) (2011) *Velikie khudozhniki. Al'bom 88. Rerikh Svyatoslav* [Great artists. Album 88. Svyatoslav Roerich]. Moscow: Komsomol'skaya Pravda.
10. Komsomol'skaya Pravda. (2016) *Luchshie sovremennye khudozhniki. Tom 20. Diego Rivera* [The Best Contemporary Artists. Vol. 20. Diego Rivera]. Moscow: Komsomol'skaya pravda, Direkt-Media.
11. Komsomol'skaya Pravda. (2015) *Luchshie sovremennye khudozhniki. Tom 2. Frida Kalo* [The Best Contemporary Artists. Vol. 2. Frida Kahlo]. Moscow: Komsomol'skaya pravda, Direkt-Media.
12. Komsomol'skaya Pravda. (2013) *Velikie muzei mira. Tom 80. Muzei Solomona Guggenkhayma (N'yu-York)* [Great Museums of the World. Vol. 80. The Solomon Guggenheim Museum (New York)]. Moscow: Komsomol'skaya pravda, Direkt-Media.
13. Boyko, O.A. (2016) Archetype of "shadow" in the art of the 20th century. *Tomsk State University Journal. Kul'turologiya i iskusstvovedenie — Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3(23) pp. 15–23. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/23/2