

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-236-247>

УДК 7.036 + 008

ББК 85.103(2)53 + 71.0



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Н. Г. Меркулова
г. Рязань, Россия

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ГОЛОВЫ И ЛИЦА ЧЕЛОВЕКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Аннотация: На сегодняшний день в гуманитарных исследованиях для постижения сущности конкретной культурной системы все чаще применяется дефиниция культурного кода, рассматриваемого как правило соотношения информации с определенными знаками (символами), позволяющее понять преобразование значения в смысл; т.е. некий набор основных понятий, ценностей и норм, установок, необходимый для прочтения текстов культуры. Соматические концепты «голова» и «лицо» в структуре телесного кода возможно реконструировать на материале произведений изобразительного искусства, воспроизводящих визуально воспринимаемые характеристики реального мира: пространство, цвет, объем, форму; представляющих наглядную репрезентацию социокультурного функционирования человеческого тела. Проанализированные автором живописные и скульптурные работы мастеров Серебряного века позволили выявить и обозначить такие культурные коды общественного сознания российского общества переломной эпохи, как осознание важности и красоты каждого момента человеческой жизни; представление о герое своего времени как о личности с напряженной работой души и мучительным поиском гармонии и идеала в окружающей реальности; стремление к уходу от противоречивой и несовершенной данности бытия в ирреальные хронотопы; восприятие трансцендентного мира как единственно истинной сущности; восприятие временного этапа рубежа XIX–XX вв. как глобального переходного периода, утверждающего обновление мира и человека путем поиска новых подходов, принципов искусства, идеалов, идей и форм их воплощения.

Ключевые слова: культурный код, голова, лицо, изобразительное искусство, живопись, скульптура, Серебряный век.

Информация об авторе: Наталья Геннадьевна Меркулова — кандидат культурологии, доцент, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, ул. Свободы, д. 46, 390000 г. Рязань, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3712-4771>. E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Дата поступления статьи: 12.02.2019

Дата публикации: 28.06.2020

Для цитирования: Меркулова Н. Г. Культурные коды головы и лица человека в изобразительном искусстве Серебряного века // Вестник славянских культур. 2020. Т. 56. С. 236–247. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-236-247>

В общественно-гуманитарном дискурсе термин «культурный код» набирает на сегодняшний день абсолютную популярность в значении некоего ядра, ментальной

сущности каждой конкретной культурной системы. Культурный код — это совокупность понятий, установок, ценностей и норм (элементов психики человека), позволяющая перейти от значения (общепризнанного обозначения какого-либо предмета или явления) к смыслу (элементу языка конкретной культуры). При рассмотрении соматических концептов «голова» и «лицо» человека информативными и достоверными источниками представляются материалы изобразительного искусства — произведения живописи и скульптуры — в силу возможности визуальной, наглядной репрезентации социокультурного функционирования человеческого тела.

В художественной парадигме Серебряного века — рубежной, переломной эпохи русской культуры — наблюдаются ощутимые изменения как во взглядах на предназначение изобразительного искусства (и искусства в целом), так и в осмыслении инструментария реализации авторского замысла: изобразительно-выразительных средств и способов организации художественного строя произведения. Художественно-философские поиски на данном этапе были связаны с осознанием дисгармонии окружающей действительности во всей ее грубой и безобразной представленности, мелочной обыденности; ощущением призрачности происходящего; что, в совокупности, способствовало формированию болезненно-эмоционального мироощущения представителей творческой среды со стремлением к духовному обновлению, нравственному совершенствованию человека и общества. Так как одной из ментальных доминант общественно-го сознания становится превалирование внутренней жизни личности над наличествующими реалиями бытия, в художественно-эстетическом дискурсе это детерминирует отказ от иллюстративности и повествовательности в изобразительном искусстве; определяет попытки создания в ткани художественного произведения особого прекрасного мира, наполненного красотой и гармонией, — либо выдуманного: фантастического, колдовского, сказочного, мифологического; либо реального: с атмосферой очарования минувших эпох, яркости экзотических культур. Кроме того, весь период рубежа XIX–XX вв. отмечен предчувствием и ожиданием перемен, что породило, говоря словами Н. В. Котляровой, «мощный творческий подъем в обстановке всеобщего упадка и катастрофы» [12, с. 1340] и нашло преломление в искусстве посредством возникновения и сосуществования многообразия эстетических концепций, творческих экспериментов и новаций.

Целый ряд живописных произведений мастеров Серебряного века представляет зрителю своих героев в искренних, светлых, эмоциональных образах. Их лица излучают радость бытия, свежесть чувств и приподнятость настроения. К подобным работам можно отнести полотна К. А. Коровина «Портрет артистки Т. С. Любатович» (1880), «За чайным столом» (1888), «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1911); В. А. Серова «Девочка с персиками. Портрет Веры Мамонтовой» (1887), «Летом» (1895), «Баба с лошастью» (1898); А. Я. Головина «Финская девушка» (1908); Б. М. Кустодиева «Сирень» (1906), «Портрет Ирины Кустодиевой с собакой Шумкой» (1907); З. Е. Серебряковой «За туалетом. Автопортрет» (1909); А. Е. Архипова «В гостях» (1915), «Девушка с кувшином» (1927). Лица персонажей данных картин — их выражения и используемые художником колористические решения в общей системе средств художественной выразительности — раскрывают такой культурный код, как *принятие данности условий и обстоятельств окружающей действительности, позитивное чувство реальности, осознание важности и красоты каждого момента человеческой жизни, мгновения, конкретной минуты, открывающей радость бытия*. Так, с картины В. А. Серова «Девочка с персиками. Портрет Веры Мамонтовой» (1887) на зрителя смотрит юное лицо

девушки-подростка, притягательное природным очарованием ранней молодости, свежестью, живостью и таящимся во взгляде озорством. Спокойное, но живое выражение лица с глубоким взглядом больших темных лучистых глаз, чуть растрепавшаяся прическа и загорелая кожа мастерски передают непоседливый и жизнерадостный характер модели. Данное полотно В. А. Серова, наполненное светом и воздухом, притягивает внимание зрителя своей жизнеутверждающей атмосферой естественности и непринужденности, радости и бодрости, неизъяснимого очарования, гармонии мимолетного и непреходящего. Сам художник, по свидетельству И. Э. Грабаря, так говорил о своей работе: «Все, чего я добивался, — это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, — вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках — поездка в Италию очень тогда сказалась, — но больше всего думал об этой свежести» [6, с. 93]. В работе Б. М. Кустодиева «Портрет Ирины Кустодиевой с собакой Шумкой» (1907) перед зрителем также предстает очаровательный, милый образ совсем еще маленькой девочки. Написанное с большой любовью и нежностью, изображение ребенка привлекает живым, непосредственным выражением лица, озорным задорным взглядом, алым румянцем пухлых щек, что позволяет воспринимать портрет как обобщенный образ радостного, счастливого детства.

Указанный культурный код прочитывается и в ряде скульптурных произведений рассматриваемой эпохи, к которым можно отнести работы С. Т. Коненкова «Нике» (1906), «Портрет Ольги Якунчиковой» (1908), чьи лица демонстрируют обаятельные, светлые, цветущие женские образы, искрящиеся молодостью и жизненной силой. Как отмечает В. И. Гапеева, «“Нике” Коненкова — это не повторение скульптуры античной богини победы <...> Коненков воспользовался лишь символикой мифологического имени. Его “Нике” — это улыбающаяся русская девушка, излучающая радость и торжество. Чуть запрокинув голову, девушка в порыве устремила вперед. Ее лицо озарено таким вдохновением и внутренним светом, что невольно останавливает внимание зрителя; когда смотришь на нее, становится тепло и радостно на душе» [5, с. 182].

Достаточное количество живописных работ обозначенного периода представляет портретный жанр, лица героев которого говорят, преимущественно, об интенсивной интеллектуальной и творческой жизни личности, глубокой, тонко чувствующей, одухотворенной натуре. Примером здесь выступают, например, полотна В. А. Серова «Портрет С. И. Мамонтова» (1887), «Портрет художника И. Е. Репина» (1892); М. В. Нестерова «Христова невеста» (1887), «Философы» (1917); К. А. Сомова «Портрет Андрея Ивановича Сомова (Портрет отца художника)» (1897), «Дама в голубом (Портрет художницы Е. М. Мартыновой)» (1900); А. Я Головина «Портрет певицы Валентины (Ефросиньи) Ивановны Кузы» (1900), «Портрет художника Николая Константиновича Рериха» (1907); Б. М. Кустодиева «Портрет Ивана Билибина» (1901), «Портрет Василия Васильевича Матэ» (1902). В лицах портретируемых особ здесь отчетливо читается культурный код, связанный с представлениями о достойном уважения человеке, герое своего времени как о личности с напряженной работой души, глубокими духовно-нравственными исканиями, выливающимися в сосредоточенный интеллектуальный и творческий труд, мучительный поиск гармонии и идеала в окружающих реалиях бытия. Так, в работе М. В. Нестерова «Философы» (1917) изображены два выдающихся представителя русской религиозно-философской мысли эпохи рубежа веков — С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский. Их головы одинаково слегка наклонены вперед, как одинаковы

развороты и абрисы фигур, что, в целом, создает в произведении ритм и ощущение движения: словно мы видим героев неспешно шагающими в задумчивой и сосредоточенной беседе на фоне вечернего русского пейзажа. Через динамичную подачу изображений персонажей в целом, художник передает и глубокую, всепоглощающую работу мысли философов, о чем свидетельствуют и эмоционально полярные, но одинаково напряженные выражения их *лиц*. В *лице* П. А. Флоренского читается смирение, кротость, что подчеркивает и, словно направленный вглубь себя, взгляд опущенных в серьезном раздумье глаз. *Лицо* С. Н. Булгакова выражает смятение, упорную решимость и яростный бунт, читающийся в устремленном вперед жестком, непримиримом взгляде исподлобья. Монахиня Елена (Е. Н. Казимирчак-Полонская), духовная дочь С. Н. Булгакова, раскрывает намерения автора картины: «По замыслу художника это был не только портрет двух друзей, но и духовное видение эпохи. Оба лица выражали для художника одно и то же постижение, но по-разному: в лице Сергея Николаевича виден глубокий трагизм и волевое напряжение; облик о. Павла преисполнен мира, радости, победного преодоления» [8, с. 34].

Обозначенная ментальная установка находит подтверждение и в скульптурных произведениях П. П. Трубецкого «Портрет И. И. Левитана» (1899), «Портрет Л. Н. Толстого» (1899), «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1900); Р. Р. Баха «Памятник А. С. Пушкину» (1900); С. Т. Коненкова «Портрет П. П. Кончаловского» (1904); А. С. Голубкиной «Карл Маркс» (1905), «Портрет писателя А. М. Ремизова» (1911); Н. А. Андреева «Памятник Н. В. Гоголю» (1909), где *лица* героев выражают напряженную внутреннюю сосредоточенность, глубокий духовный поиск и сильнейший драматизм переживаний, противоречивость и пронзительность чувствований. Так, в работе «Портрет Л. Н. Толстого» (1899) П. П. Трубецкому удалось воссоздать образ человека огромной духовной силы, творческой энергии и бунтарского темперамента, что раскрывается через общую динамику произведения, создаваемую ритмическим распределением пластических масс одежды и волос; разворотом плеч и *головы*; глубоким твердым взглядом героя, о чем сам Л. Н. Толстой говорил в письме к В. Г. Черткову: «Как умный портретист, скульптор Трубецкой занят только тем, чтобы передать выражение лица — глаз» [13, с. 166].

Другая группа полотен мастеров Серебряного века демонстрирует образы, далекие от реальности как в сюжетно-тематическом измерении, так и в особенностях опредмечивания авторского замысла, выборе способов его реализации, средств художественной выразительности. Герои подобных картин живут в загадочных, сказочных, фантастических, поэтических мирах, являя своим обликом присущую данному периоду тенденцию эстетизации формы, специфику художественных техниках декаданса. Их лица уводят зрителя от грубой, неприглядной действительности в иные, волшебномистические, притягательные совершенством сферы и пространства на полотнах М. А. Врубеля «Гадалка» (1895), «Муза» (1896), «Богатырь» (1898), «Царевна Волхова» (1898); В. М. Васнецова, «Богатырский галоп» (1914), «Кашей Бессмертный» (1926), «Царевна-Несмеяна» (1926); М. В. Нестерова «На горах» (1896), «Два лада» (1905); В. Э. Борисова-Мусатова «Автопортрет с сестрой» (1898), «Гобелен» (1901), «Водоем» (1902); Л. С. Бакста «Ужин» (1902); В. А. Серова «Портрет Иды Рубинштейн» (1910), «Похищение Европы» (1910). Лица персонажей подобных живописных произведений маркируют и иллюстрируют такой культурный код, как *стремление к уходу от противоречивой и несовершенной данности бытия, его объективных реалий, в иные, ирреальные хронотопы в поисках гармонии, красоты, идеала*.

Так, в работе В. А. Серова «Похищение Европы» (1910) сюжетной основой выступает древнегреческий миф о том, как верховный бог-громовержец Зевс влюбился в дочь финикийского царя Агенора и, обернувшись быком, хитростью увез ее на остров Крит. *Лицо* прекрасной царевны Европы словно переносит зрителя в далекую ожившую эпоху Античности, напоминая своими чертами и выражением — архаических кор с их загадочной полуулыбкой. Работа М. В. Нестерова «Два лада» (1905) своим сюжетом воссоздает чарующую атмосферу Древней Руси, рисуя на берегу лесного озера молодую влюбленную пару, похожую на героев русских волшебных сказок. Лирическое изображение неброской красоты среднерусской природы становится символическим фоном, подчеркивающим искренность и трепетность нежных чувств персонажей, а пара белых лебедей, плавающих у берега, говорит о преданности и верности любящих сердец. Черты и выражения *лиц* юноши и девушки отсылают зрителя к таинственному миру народных сказаний, выражают благородство и чистоту помыслов, чуткость и красоту души. Их *головы*, приподнятые вверх, расположены художником на одной линии, что формирует ритмическую организацию пространства полотна, создает ощущение динамики при общем мажорном настроении произведения.

Данный культурный код подтверждается и целым рядом лирических произведений поэтов Серебряного века: В. Я. Брюсова, погружающего читателя в завораживающий мир древнегреческих мифов в своем сборнике «Венок» (1906):

А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста [4, с. 390].

А. А. Блока, которого с ранней юности привлекал поэтический мир У. Шекспира:

Офелия в цветах, в уборе
Из майских роз и нимф речных
В кудрях, с безумием во взоре,
Внимала звукам дум своих [3, с. 57].

С. А. Есенина, в чьих стихах оживают персонажи древней славянской мифологии, вводящей читателя в таинственный и загадочный мир народных преданий:

Ах, не выйти в жены девушке весной,
Запугал ее приметам лесной...
Бьются кони, грозно машут головой, —
Ой, не любит черны косы домовой [9, с. 13].
Ой, как терем стоит под водою —
Там играют русалочки в жмурки, —
Изо льда он, а окна-конурки
В сизых рамах горят под слюдою [9, с. 416–417].

Обозначенный выше культурный код — *стремление к уходу от противоречивой и несовершенной данности бытия, его объективных реалий, в иные, ирреальные*

хронотопы в поисках гармонии, красоты, идеала — находит воплощение и в работах Б. М. Кустодиева, представляющего на своих холстах самобытную красочную атмосферу праздничной старой России в ее полнокровном жизнелюбии, яркости, свежести, обильности: «Купчихи в Кинешме» (1912), «Красавица» (1915), «Купчиха» (1915). Изображения героев на полотнах мастера, в частности — их *головы и лица*, отсылают к фольклорно-лубочной русской традиции, к формам и палитре народной дымковской игрушки, очаровывая зрителя искусно воссозданным опоэтизированным миром жизненного уклада купечества, сказочным духом русского народного творчества.

В скульптурных работах М. А. Врубеля «Египтянка» (1900), «Лель» (1900), «Мизгирь» (1900), «Морской царь» (1900), «Царь Берендей» (1900); А. С. Голубкиной «Ваза «Туман» (1908); С. Т. Коненкова «Старичок-полевичок» (1910), «Вещая старушка» (1916), «Портрет сказительницы былин М. Д. Кривополеновой» (1916) рассматриваемый культурный код — *стремление к уходу от противоречивой и несовершенной данности бытия, его объективных реалий, в иные, ирреальные хронотопы в поисках гармонии, красоты, идеала* — также находит подтверждение, ведь зрителю здесь представлены притягательные, зачастую мистические, сказочные, волшебные образы; изображение *головы* в целом и выражения *лица* каждого из данных персонажей раскрывают попытку внутренним сосредоточенным созерцанием постичь истинные трансцендентные сущности, найти источник подлинного умиротворения и совершенства в ирреальных пространствах и сферах.

Как отмечает Н. С. Морозова, «изображения С. Т. Коненкова (“Вещая старушка”, (1916), “Портрет сказительницы былин М. Д. Кривополеновой” (1916) <...> относятся к “старорусскому циклу”, находясь на грани между былью и реальностью, их образы приближены к старухе-ведунье, способной читать человеческую жизнь, или доброжелательной бабушке из сказочного мира <...> Изображение М. Д. Кривополеновой словно выступает из дерева. Она серьезна и добродушна, ее глаза наполнены жизнью и озорством <...> Весь акцент на проработанном лице, в отличие от только намеченного платка на голове, спускающегося на плечи и сливающегося с телом. Мастер только резцом намечает в дереве плоть, в портрете его интересует живое и одухотворенное лицо старушки <...> С. Т. Коненков умело использует фактуру дерева для усиления телесности и осязаемости персонажа» [11, с. 78].

Следует указать, что в работах мастеров Серебряного века встречаются, как и в предыдущие периоды развития отечественной живописи, изображения персонажей, не показывающих зрителю свое лицо. Однако на данном этапе, исходя из художественно-антропологического и социокультурного контекстов, представление *головы* подобным образом связывается с таким культурным кодом, как *восприятие бытия человека как непознанной и непознаваемой тайны, а мистического, трансцендентного мира — как единственно истинной сущности*. Герои подобных работ будто загадывают зрителю загадку, ответ на которую кроется в личностном духовно-эстетическом опыте каждого, рефлексии метафизических смыслов бытия. Подобным идейным содержанием пронизаны работы К. А. Сомова «Дама у пруда» (1986); А. Н. Бенуа «Версаль. Людовик XIV кормит рыб» (1897), «Версаль. У Курция» (1897), «Прогулка короля» (1906); В. Э. Борисова-Мусатова «Сидящая женщина» (1899), «Весна» (1901), «Отблеск заката» (1904); М. Ф. Ларионова «Осенние сумерки» (1900); М. В. Нестерова «Вечерний звон» (1910), «Женский портрет» (1910-е).

Указанный культурный код прочитывается и в тех живописных произведениях, где портретные черты изображенных не прорисованы, размыты — они словно усколь-

зают от зрителя: И. Э. Грабарь «Дама у пианино» (1899); Н. Н. Сапунов «В парке. Влюбленные» (1900-е), «Балет» (1906), «Маскарад» (1907); В. Э. Борисов-Мусатов «Парк погружается в тень» (1904); С. Ю. Судейкин «Пастораль» (1906).

Важно отметить, что на полотнах мастеров рубежа XIX–XX веков перед зрителем проходит целая вереница героев, лица которых скрывают маски: К. А. Сомов «Арлекин и смерть» (1907), «Итальянская комедия» (1914), «Язычок Коломбины» (1915); Б. Д. Григорьев «Маскарад» (1913); М. С. Сарьян «Женщина в маске (С. И. Дымшиц)» (1913). Поэтическое наследие данного периода также свидетельствует об интересе к теме маски, выступившей одним из основных концептов в культурной традиции Серебряного века:

Маскарад был давно, давно окончен,
Но в темном зале маски бродили,
Только их платья стали тоньше:
Точно из дыма, точно из пыли... [10, с. 78]
(Г. В. Иванов)

В глухих коридорах и в залах пустынных
Сегодня собрались веселые маски,
Сегодня в увитых цветами гостиных
Прошли ураганом безумные пляски... [7, с. 58]
(Н. С. Гумилев)

Так смеется маска маске,
Злая маска, к маске скромной
Обратясь:
— Посмотри, как темный рыцарь
Скажет сказки третьей маске... [2, с. 191]
(А. А. Блок)

В философско-эстетической парадигме Серебряного века мотивы «маски» и «маскарада» являются знаковыми, иллюстрирующими восприятие жизни как театрального действия, мистификации, где участники прячут свои истинные лица под притворными личинами, а сам маскарад становится законодателем и отображением принципов личностной и социальной экзистенции.

В сокрытии лица и подлинного «Я» человека под маской читается такой, уже обозначенный выше, культурный код, как *стремление к уходу от противоречивой и несовершенной данности бытия, его объективных реалий, в иные, ирреальные хронотопы в поисках гармонии, красоты, идеала*, в данном случае — посредством игры, театрализации, череды перевоплощений и сменяемых масок.

Следует указать, что целый ряд живописных произведений Серебряного века в изображении *лица* и, в целом, *головы* человека отличаются: подчеркнутая материальность, утрирование, примитивизация и геометризация формы, обобщенность рисунка, акцентирование цвета и элементы декоративной стилизации. К числу подобных работ относятся полотна А. В. Лентулова «Портрет четырех» (1906), «Портрет Н. А. Соловьева» (1907); Н. С. Гончаровой «Беление холста» (1908), «Дровокол» (1910); М. Ф. Ларионова «Провинциальная франтиха» (1907), «Провинциальный фронт»; К. С. Петрова-

Водкина «Негритянка» (1907), «Берег» (1908); М. С. Сарьяна «У моря. Сфинкс» (1908), «Автопортрет» (1909); П. П. Кончаловского «Портрет Д. П. Кончаловского» (1909), «Портрет Г. Б. Якулова» (1910); И. И. Машкова «Мальчик в расписной рубашке» (1909).

Данные живописные произведения позволяют говорить о культурном коде, связанном с *восприятием временного этапа рубежа XIX–XX вв. как глобального переходного периода, путем поиска новых подходов, принципов искусства, идеалов, идей и форм их воплощения утверждающего обновление мира и человека*. Важно отметить, что построение новой реальности мыслилось через разрушение культурных традиций прошлого посредством эпатажной эстетизации абсурда и хаосоморфности, культа иррационализма, нигилизма, эклектизма. Для актуальных сущностей новой модальности общественного бытия нужно было найти и нового человека, образ которого художники пытались сконструировать, бросая вызов эстетическим идеалам предыдущих эпох и воссоздавая его через обобщенность форм, лапидарность и простоту рисунка, интерес к изначальной, глубинной, даже — первобытной человеческой сущности. Так, в работе «Дровокол» Н. С. Гончарова (1910) изображает крепкого, приземистого крестьянина, огромными сильными руками занесшего топор перед ударом. В его образе читается глубинная природная сила, напряженная в мощном замахе тяжелого орудия. В *лице* персонажа акцентированы народные, крестьянские, грубоватые черты, отсылающие зрителя к исконной, корневой, первобытной человеческой мощи. Как отмечает Я. Белошапкина, «этому способствуют и сознательное огрубление форм, искажение пропорций, что добавляет еще больше экспрессии. Фигура крестьянина, обведенная жирным резким контуром, как бы составлена из овалов, прямоугольников и треугольников; но, если приглядеться, уже можно заметить некоторые признаки распада формы на «лучи» — зачатки ларионовского лучизма. И цвета Гончарова использует яркие, локальные, взгляд зрителя сразу же притягивает пламенеющая красная рубаха дровокола — эту картину просто невозможно не заметить!» [1].

Свидетельством рассматриваемого культурного кода являются и скульптурные работы А. С. Голубкиной «Кариатида. Мужская фигура» (1911), «Кариатида. Женская фигура» (1911); С. Т. Коненкова «Бах» (1910), «Стрибог» (1910), «Голова греческой богини» (1912); А. Т. Матвеева «Юноша» (1911), «Мальчик» (1912), «Лежащий мальчик» (1915); Н. И. Альтмана «Портрет молодого еврея (автопортрет)» (1916). Так, например, созданная А. С. Голубкиной каминная пара кариатид [«Кариатида. Мужская фигура» (1911) и «Кариатида. Женская фигура» (1911)] выполнена из грубовато обработанного дерева, способствующего раскрытию образной специфики персонажей, так как именно дерево — древнейший материал, использовавшийся для скульптурных изображений еще в то время, когда люди чувствовали себя единым целым с окружающим миром; и поэтому подчеркивающий изначальную, исконную связь человека с природной средой. Посредством нарочито грубоватой работы с материалом мастер уводит зрителя от семантики античного мотива к праисторическому контексту художественного образа, что подчеркивается и первобытно-животными, сурово-дикими формами данных скульптурных изображений.

Следует указать, что на некоторых картинах, иллюстрирующих рассматриваемый культурный код, отрицание канонов классической эстетики обнаруживается в упрощенном, наивном, примитивном (порой вплоть до уродства) изображении *голов* и *лиц* персонажей: М. Ф. Ларионов «Деревенские купальщицы» (1909), «Весна» (1912), «Зима» (1912), «Лето» (1912), «Осень» (1912), «Осень желтая («Осень счастливая»); Н. Н. Сапунов «Шарф Коломбины» (1910); Н. С. Гончарова «Дева на звере»

(1911), «Жатва» (1911); К. С. Малевич «Крестьянки в церкви» (1912), «Крестьянка с ведрами и ребенком» (1912); П. Н. Филонов «За столом» (1913); В. Н. Чекрыгин «Адам и Ева» (1913), «Портрет В. Е. Татлина (Посвящается Сезанну и Эль Греко)» (1913); Д. Д. Бурлюк «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского» (1916). Так, цикл работ М. Ф. Ларионова «Времена года» («Весна» (1912), «Зима» (1912), «Лето» (1912), «Осень» (1912) демонстрирует зрителю интерес художника к детскому рисунку, формы, линии и цвета которого произрастают из глубин сознания и подсознания ребенка, схватывая и передавая сущностные основы и характеристики бытия человека. Кроме того, здесь видна опора автора на изобразительное народное творчество — лубок и уличные вывески, которые зачастую относят к «низкому жанру», не отвечающему потребностям тонкого эстетического вкуса. Расширяя сферу художественного видения через утверждение глубины примитивного и красоты некрасивого, М. Ф. Ларионов словно выражает новый взгляд на мир, ценностные ориентиры и культурные смыслы, связанные с поиском образа и идеала нового человека, пониманием его природы и внутренних исканий и устремлений.

В работах К. С. Малевича рассматриваемый культурный код — *восприятие временного этапа рубежа XIX–XX вв. как глобального переходного периода, путем поиска новых подходов, принципов искусства, идеалов, идей и форм их воплощения утверждающего обновление мира и человека* — воплотился в отвлеченных художественных построениях *головы и лица* человека: «Портрет И. В. Матюшина» (1913), «Точильщик» (1913), «Женщина с граблями» (1915), что указывает на стремление художника выявить и воплотить внутренние закономерности и интуитивно постигаемые сущности, являющиеся основой человеческой экзистенции и скрывающиеся за проходящими явлениями видимого предметно-пространственного мира.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, следует отметить, что проанализированный отечественной живописный и скульптурный материал эпохи Серебряного века позволяет с высокой степенью достоверности и обоснованности определить *содержание культурных кодов* соматических концептов *головы и лица* человека, ведь для исследования *телесности* как материализованной категории, связанной с социокультурным функционированием человеческого тела, объективными и первостепенными представляются визуальные, наглядные источники. *Изобразительное искусство* в структуре *художественного творчества* является «зеркалом жизни» любого человеческого сообщества; аккумулирует в себе знания об окружающей действительности, представления о культурных ценностях и нормах; эволюция искусства позволяет выявить и проследить реальные изменения в общественном сознании, что, в целом, детерминирует высокий эвристический потенциал и репрезентативность источника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Белошанкина Я. Дровокол // Искусство. 2008. № 2. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200800205> (дата обращения: 30.01.2019).
- 2 Блок А. А. Бледные сказанья // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 2: Стихотворения. С. 191–192.
- 3 Блок А. А. Офелия в цветах, в уборе // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. / сост. и примеч. Вл. Орлова. Л.: Худож. лит., 1980. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1898–1906. С. 57–58.
- 4 Брюсов В. Я. Тезей Ариадне // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. П. Г. Антакольского и др. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. С. 389–390.

- 5 Гапеева В. И., Кузнецова Э. В. Беседы о советских художниках. М.; Л.: Просвещение, 1964. 198 с.
- 6 Грабарь И. Э. В. А. Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. М.: Искусство, 1965. 492 с.
- 7 Гумилев Н. С. Маскарад // Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1990. С. 58–59.
- 8 Елена (Казимирчак-Полонская), монахиня. Профессор протоиерей Сергей Булгаков (1871–1944). Личность, жизнь, творческое служение, осияние фаворским светом. М.: Изд-во ОПУ им. о. Александра Меня, 2003. 407 с.
- 9 Есенин С. А. Зашумели над затоном тростники // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 1 т. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2010. 719 с.
- 10 Иванов Г. В. Маскарад был давно, давно окончен // Иванов Г. В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1993. Т. 1: Стихотворения. 656 с.
- 11 Котлярова Н. В. Художественное мироощущение культуры Серебряного века // Научный альманах. 2015. № 9 (11). С. 1337–1343. URL: <http://ucom.ru/doc/na.2015.09.1337.pdf> (дата обращения: 11.02.2019).
- 12 Морозова Н. С. Женские образы в русской деревянной скульптуре первой четверти XX в. // Молодежный вестник СПбГИК. 2015. № 1 (4). С. 78–81.
- 13 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 88: Письма к В. Г. Черткову 1897–1904. 388 с.

© 2020. Natalia G. Merkulova
Ryazan, Russia

CULTURAL CODES OF *HEAD* AND *FACE* OF MAN IN FINE ARTS OF THE SILVER AGE

Abstract: To date, in humanitarian studies, to understand the essence of a specific cultural system, the definition of a cultural code is increasingly applied, being interpreted as a rule of correlation of information with certain signs (symbols), allowing for understanding the transformation of values into meaning. In other words it is a certain set of basic concepts, values and norms, attitudes, necessary for reading the texts of culture. Somatic concepts "head" and "face" within the structure of the body code may be reconstructed on the example of works of fine art, reproducing visually perceived characteristics of the real world: space, color, volume, shape; demonstrating a visual representation of the socio-cultural functioning of the human body. The paintings and sculptural works of the masters of the Silver Age under review helped to identify and designate such cultural codes of public consciousness of the Russian society during watershed period as awareness of the importance and beauty of every single moment of human life; perceptions of a hero of his time as a person with intense mental work and a painful search for harmony and ideal in the surrounding reality; desire to escape from contradictory and imperfect reality in unreal chronotopes; perception of the transcendental world as the only true essence; vision of the time phase of the turn of the 20th century as a global transition, confirming renewal of the world and man by searching for new approaches, principles of art, ideals, ideas and forms of their embodiment.

Keywords: cultural code, head, face, fine art, painting, sculpture, the Silver age.

Information about author: Natalia G. Merkulova — PhD in Culturology, Associate Professor, S. A. Yesenin Ryazan State University, Svobody St. 46, 390000 Ryazan, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3712-4771>. E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Received: February 12, 2019

Date of publication: June 28, 2020

For citation: Merkulova N. G. Cultural codes of *head* and *face* of man in fine arts of the Silver age. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 56, pp. 236–247. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-236-247>

REFERENCES

- 1 Beloshapkina Ia. Drovokol [Log Splitter]. *Iskusstvo*, 2008, no 2. Available at: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200800205> (accessed 30 January 2019). (In Russian)
- 2 Blok A. A. Blednye skazan'ia [Pale tales]. In: Blok A. A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.] Moscow, Pravda Publ., 1971, vol. 2: Stikhotvoreniia [Poems], pp. 191–192. (In Russian)
- 3 Blok A. A. Ofeliia v tsvetakh, v ubore [Ophelia in flowers, in a headdress]. In: Blok A. A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.], collected and note by Vl. Orlova. Leningrad, Khudozhestvennaia literature Publ., 1980, vol. 1: Stikhotvoreniia i poemy, 1898–1906 [Poems and poems, 1898–1906], pp. 57–58. (In Russian)
- 4 Briusov V. Ia. Tezei Ariadne [Theseus Ariadne]. In: Briusov V. Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.], chef edited by P. G. Antakol'skii and other. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973, vol. 1: Stikhotvoreniia. Poemy, 1892–1909 [Verses. Poems. 1892–1909], pp. 389–390. (In Russian)
- 5 Gapeeva V. I., Kuznetsova E. V. *Besedy o sovetskikh khudozhnikakh* [Conversations about Soviet artists]. Moscow, Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1964. 198 p. (In Russian)
- 6 Grabar' I. E. V. A. Serov. *Zhizn' i tvorchestvo. 1865–1911* [V. A. Serov. Life and creativity. 1865–1911]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 492 p. (In Russian)
- 7 Gumilev N. S. Maskarad [Masquerade]. In: Gumilev N. S. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems and poems]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990, pp. 58–59. (In Russian)
- 8 Elena (Kazimirchak-Polonskaia), monakhinia. *Professor protoierei Sergii Bulgakov (1871–1944). Lichnost', zhizn', tvorcheskoe sluzhenie, osiianie favorskim svetom* [Professor Archpriest Sergiy Bulgakov (1871–1944). Personality, life, creative service, shining with Tabor light]. Moscow, Izdatel'stvo OPU im. o. Aleksandra Menia Publ., 2003. 407 p. (In Russian)
- 9 Esenin S. A. Zashumeli nad zatonom trostniki [Rushes rustled over backwaters]. In: Esenin S. A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 1 t.* [Complete works: in 1 vol.] Moscow, AL"FA-KNIGA Publ., 2010. 719 p. (In Russian)
- 10 Ivanov G. V. Maskarad byl davno, davno okonchen [Masquerade was long, long over]. In: Ivanov G. V. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.] Moscow, Soglasie Publ., 1993. Vol. 1: Stikhotvoreniia [Poems]. 656 p. (In Russian)
- 11 Kotliarova N. V. Khudozhestvennoe mirooshchushchenie kul'tury Serebrianoogo veka [The artistic view of life of the Silver age culture]. *Nauchnyi al'manakh*, 2015, no 9 (11), pp. 1337–1343. Available at: <http://ucom.ru/doc/na.2015.09.1337.pdf> (accessed 11 February 2019). (In Russian)

- 12 Morozova N. S. Zhenskie obrazy v russkoi dereviannoi skul'pture pervoi chetverti XX v. [Female images in Russian wooden sculpture of the first quarter of the 20th century]. *Molodezhnyi vestnik SPbGIK*, 2015, no 1 (4), pp. 78–81. (In Russian)
- 13 Tolstoi L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [Complete works: in 90 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe IKHL Publ., 1957. Vol. 88: Pis'ma k V. G. Chertkovu 1897–1904 [Letters to V. G. Chertkov 1897–1904]. 388 p. (In Russian)