

ОЛЬГА ЛАГУТЕНКО

Национальная академия изобразительного искусства
и архитектуры (Киев)

ИСТИНА И ВЫМЫСЕЛ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ КИЕВСКОГО ПЕРИОДА

Truth and fiction in the creativity of Mikhail Vrubel at Kievan period

The statement of Vrubel "Truth is in the beauty" has become a key in his creativity. The interweaving of canonicity and subjectivity, religiosity and individualism, ancient and modern, reality and fiction is indicative in the works of the artist and in the memoirs of contemporaries about him.

Keywords: tradition, reality, truth, creativity, individualism

Творчество Михаила Врубеля, впервые в отечественном изобразительном искусстве «прорвавшее» ткань привычного мимезиса, отвергшее язык реалистической живописи, понятный и принятый обществом, – этот феномен по сегодняшний день будоражит зрителей, влечёт их и к эмоциям, и к размышлениям. Каким образом мастеру довелось удержать нерв новаторства на протяжении более чем векового отрезка времени? Сквозь бесконечность экспериментов в искусстве XX века наш взор вновь и вновь возвращается к истокам смелых исканий в русской и украинской живописи последнего столетия – к творчеству Михаила Александровича Врубеля.

Михаил Врубель первым среди художников конца XIX века взял ориентир на большие традиции, на диалог с культурами прошлого. Великие образцы, его волновавшие, были далеки от ставших классическими канонов, они не совпадали с привычными формами живописных произведений, создаваемых на протяжении столетий европейскими художниками, от эпохи Возрождения и до конца XIX века. Врубель открыл для себя и для всего последующего развития живописи наследие Древней Руси, Византии, Востока. Трудно переоценить важность этих открытий, их влияние, которое

ощутимо и по сегодня, в современном церковном и светском искусстве.

Поиск традиций, на которые можно духовно и творчески опереться, восходит к периоду учёбы Михаила Врубеля в Петербургской академии художеств. Об этом свидетельствует акварель «Натурщица в обстановке Ренессанса». Увлечённость великими мастерами Итальянского Возрождения была столь сильной, что уводила молодого художника в тотальную погружённость в эту эпоху. Когда Михаил Врубель приехал по приглашению Адриана Прахова в Киев, он, по воспоминанию художника Льва Ковальского, поразил своим видом:

За моей спиной стоял белокурый, почти белый блондин, молодой, с очень характерной головой... Невысокого роста, очень пропорционального сложения, одет... вот это-то в то время и могло меня более всего поразить... весь в чёрный бархатный костюм, в чулках, коротких панталонах и штиблетах (...) В общем, это был молодой венецианец с картины Тинторетто или Тициана (Врубель 1976, 238).

Знакомство с мозаиками и фресками Софийского собора и Михайловского золотоверхого собора, с росписями Кирилловской церкви вывело художника в пространство искусства Византии и Древней Руси. Интерес к малоизученному искусству византийской традиции подогревали беседы в доме Праховых, где, по воспоминаниям Николая, сына Адриана Прахова, долгими вечерами рассматривались хромолитографии с мозаик римских храмов и фотографии древних памятников Византии, Древней Руси, Кавказа.

В восстановлении утраченных росписей Кирилловской церкви, Врубель «не выдумывал ничего от себя, а изучал постановку фигур и складки одежды по материалам, сохранившимся в других местах» (Врубель 1976, 173). Сугубо пластическое решение, в действительности, открыло художнику квинтэссенцию византийского стиля: построение фигуры, передача складок одежд являются основой увязки с плоскостью, сутью условного языка, опирающегося на умозрительность символов. Таким образом, Михаил Врубель первым поставил проблему стилизации, без игры, иронии, театрализации,

а в стремлении совершенно серьёзного перехода на пластический язык определённой культуры.



М. Врубель. Автопортрет. 1885.
Бумага, карандаш. Киевский музей русского искусства. Ил.1

Однако от самых первых работ возникло глубинное расхождение с искусством Византии. Религиозное искусство не терпит субъективизма. Соотношение же субъективного и объективного очень сложно и интересно во всём творчестве мастера. Так в образе «Богородицы с младенцем» для иконостаса киевской Кирилловской церкви Михаил Врубель соединяет канон с конкретностью живого лица, личностного преходящего чувства. Религиозный идеал переплавляется в горниле индивидуального переживания. Образ Эмилии Праховой, запечатлённый в рисунках углём, претерпевает стилизацию в иконе, но не теряет узнаваемости черт. От универсальности канона художник идёт в направлении единичности, земной неповторимости образа. Что же здесь является истиной? Отточенный веками канон изображения божественного или любовь сердечная, земная? Вопрос риторический, вероятно, и то, и другое.

«Сошествие Святого духа на апостолов» на сводах второго яруса Кирилловской церкви не менее поражало современников необычным решением, нежели иконостас. Из известных композиций этого сюжета наиболее близко врубелевскому решению мозаичное оформление купола собора монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. В этой композиции апостолы получают световые потоки, идущие к центру нимба и головы, к той точке, что именуется в Индии теменной чакрой или короной. У Врубеля мощные световые потоки льются в позвоночный ствол каждой фигуры апостолов. Но, в отличие от произведения XI века, образы апостолов подчёркнуто индивидуализированы, весомо-объёмны, трагичны. Не лики, а лица, с той характерной конкретностью переживаний, которые, близким образом, запечатлелись в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи в росписи трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле грацие в Милане.

В работах Михаила Врубеля религиозный идеал замыкается в рамках личного чувства, индивидуального переживания, единичного. Если в ликах византийских изображений разлито спокойствие, просветлённое приятие мира, то у Врубеля в лицах апостолов прорывается напряжённая болезненность, неукрощённая спонтанная сила чувств, мыслей. Бытует утверждение, что образы своих героев мастер нашёл в лицах душевнобольных, поскольку храм в то время и до сего дня расположен по соседству с психбольницей, находясь

в которой пациенты могут присутствовать на службах Кирилловской церкви. Предельный индивидуализм, замкнутость на своём видении и переживании окружающей действительности были особенно близки самому художнику.

В период работы над росписями Кирилловской церкви Михаил Врубель жил на даче Праховых, находящейся неподалеку от монастыря. Работа же над алтарными образами для иконостаса была сопряжена с поездкой в Италию. Находясь в Венеции, художник изучает мозаики собора Сан Марко, храма Санта Мария Ассунта на острове Торчелло венецианской лагуны, посещает Равенну, чтобы увидеть восхитительные мозаики эпохи Юстиниана в храмах Сан Витали, Сан Аполлинаре Нуово, Сан Аполлинаре ин Класе, дивные работы мастеров V века в мавзолее Галлы Пладиции.

Искусство мозаики, виденное в Киеве, Венеции, Равенне, так впечатлило молодого художника, что, вероятно, именно от нежного свечения смальты появляются на палитре мастера такие изысканные цвета как розово-перламутровые, оливково-серебристые, нежно-изумрудные (подобно колориту Сан Витали), переливы глубоких синих тонов (цвет фона в мавзолее Галлы Пладиции), пурпурные, лиловые, фиолетовые (в киевском соборе Святой Софии), всевозможные оттенки красного и золотого (в мозаиках Сан Марко в Венеции). Отборная цветовая гамма произведений византийских мастеров впечатлила мастера не менее, если не более, нежели изучение натуры. Цвет сочинённый, впитавший красоту и патину времени, кажется особенно значительным, вечным, он соответствует вневременным сюжетам врубелевских полотен.

Увлечение мозаикой повлияло на самую пластическую манеру Михаила Врубеля. Трепетно-нежные цветы в акварелях киевского периода художник изображает так, что они видятся как кристаллы драгоценного камня («Красная азалия» 1886-1887 гг.). Таким образом, мимолётная жизнь цветка обретает устойчивость вечного. А вечный образ Бога в изображении мастера, наоборот, «развоплощается», становится эманацией сияющих, искрящихся цветовых частиц в акварели «Воскресение», эскизе росписи Владимирского собора в Киеве.



М.Врубель. Надгробный плач.

Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. Третий вариант. 1887.
Бумага, чёрная акварель, карандаш. Киевский музей русского искусства.

Ил.2

Для строящегося под руководством Адриана Прахова Владимирского собора Михаил Врубель написал несколько эскизов композиции «Надгробный плач» (ил. 2). В этих работах с предельным накалом проявилось личностное, индивидуальное переживание смерти Христа. Поражает безжизненность измученного тела и неутешная боль, глубочайшая скорбь в облике Марии. Художник упорно, многократно повторяет композицию, ищет разные варианты решения, найденные – дублирует, как он сам писал: «делаю двойные эскизы: карандашные и акварельные» (Врубель 1976, 71). Тема смерти и боли утраты звучит в этих работах так реалистично, что побуждает проживать их интенсивно, безысходно, вновь и вновь.

Творческий гений ведёт художника или что-то глубоко личностное? Возможно, история трагичного разрыва с Эмилией Праховой сыграла здесь не последнюю роль. Константин Коровин писал в воспоминаниях о шрамах на теле Врубеля и о лаконичном пояснении

художника: «Я резал себя ножом (...) Значит, я любил женщину, она меня не любила (...) Я страдал, но когда резал себя, страдания уменьшались» (Константин Коровин вспоминает 1971, 176). Горбоносый профиль Христа едва уловимо напоминает лицо Михаила Врубеля. В третьем варианте эскиза «Надгробного плача», выполненном чёрной акварелью, полные слёз выпуклые глаза Марии побуждают вспомнить портретные черты Эмилии Праховой в карандашном этюде 1885 года.

Исследователь творчества Врубеля Николай Тарабукин убедительно доказал: «Богоматерь и Демон суть два антиномических лика единого лица, творчески вдохновлявшего художника» (Тарабукин 1974, 29), имея в виду «дело душевное» Михаила Врубеля – его восторженное, страдающее, глубоко душевное чувство к Эмилии Праховой. Два полярно противоположных начала, воплощённые в лике Богоматери и в образе Демона, предельно нашедшие визуализацию и, таким образом, обретшие отстранение, исход из внутреннего мира художника. Но в отношении эскизов к «Надгробному плачу», Тарабукин полагал, что в них художник более всего близок сугубо церковному искусству. Однако позволим не согласиться с этим утверждением: личные страдания, душевные и ножевые раны, желание умереть и тем самым принести боль любимой – эти страстные чувства не могли остаться без реализации в искусстве. «Надгробный плач» посвящён евангельскому сюжету, но на него накладывается личное и вымышленное, что позволяет мысленно прожить и испустить боль душевного страдания.

Юношеская интенсивность переживаний любви и утраты, открытий и бесконечных разочарований, восторга и отчаяния, успеха и поражения – вся широчайшая гамма чувств была пережита Михаилом Врубелем в Киеве 1884-1889 годов. Киевский период в творчестве Михаила Врубеля стал камертоном для всего последующего творческого пути мастера. Здесь родились идеи его размышлений о божественном и человеческом, о добре и зле, о вселенском и индивидуальном. И каждый сюжет его произведений был пронизан сугубо личностным переживанием. Сестра художника, близкий и доверительный собеседник, вспоминала: «К религии его отношение было таково, что, указывая на работу, которая поглощала его в данное время, он сказал как-то: «Искусство – вот наша религия;

а впрочем, – добавил он, – кто знает, может, ещё придётся умилиться» (Врубель 1976, 202). Как известно, в поздний период творчества художник много размышлял о связи красоты с добром и злом, образ Демона уступил место Пророку.

Проживание сюжета в живописи или графике как личностной истории автора было свойственно Михаилу Врубелю и до его приезда в Киев. Так его «Автопортрет» 1883 года перекликается с образом Гамлета в акварели того же года «Гамлет и Офелия». Автопортретные черты просматриваются в работе 1888 года, посвящённой этому же сюжету. Меняется облик героя, в ранней работе он белокур, в последующей темноволос, но лёгкая горбинка носа выдаёт в нём черты автора.

В то же время существенное отличие видим мы в восприятии художником самого себя и своей миссии, в психологической характеристике героя автопортретов 1883 и 1885 (ил.1) годов. В первом поражает серьёзность, пытливость, «взрослость» двадцатисемилетнего художника. Во втором автопортрете проявляется нечто теургическое, художник не просто напряжённо и пристально всматривается в мир перед ним, из глаз его словно исходит мощный импульс, творящий, преобразующий реальность.

Работая над церковными росписями, Михаил Врубель ощутил подлинную силу творца, не смирение, а богоизбранность, может быть, равность богу в акте сотворения новой реальности из ничто силой искусства. Как отмечала сестра художника Анна Врубель: «Его девиз был «*Il vege nel bella*» (Врубель 1976, 154). Истина – в красоте, стало быть творящий красоту проявляет либо создаёт истину. Отношение к миссии художника, поэта как к теургу, творящему новые миры, будет свойственно символистам рубежа веков XIX и XX. Врубель был предтечей, отсюда особое почитание мастера как пророка.

Расширение реальности за счёт проживания в разных временах и пространствах культуры, свойственное Михаилу Врубелю, также открыло новые пути для мастеров последующего столетия. Как писал Николай Тарабукин,

Врубель утверждал, что жил во все века: видел, как закладывали в Киеве Десятинную церковь, помнил, как принимал участие в постройке готи-

ческого собора и вместе с великими мастерами Ренессанса расписывал стены Ватикана. Таким проникновением характеризовалось душевное состояние художника в период болезни. Тем не менее в плане творческом оно может быть распространено на весь художественный путь Врубеля (...) (Тарабукин 1974, 85-86).

Путешествие в другие эпохи и страны, духовная реинкарнация стала близка поэтам Серебряного века. И в этом аспекте Врубель был первым, а в дальнейшем появилось немало свидетельств того, что творческое воображение уводит автора в иные культуры или измерения. Так, например, Эрих Голлербах писал о творчестве Михаила Кузьмина:

Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мареотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемеев. Он родился сыном элина и египтянки, и только в XVIII веке влилась в его жилы французская кровь, а в 1875-м году – русская. Всё это забылось в цепи перевоплощений, но осталась вещая память подсознательной жизни: он любил Александрию – и вот не в силах разлюбить её на берегах Невы. Он любил Италию и Францию XVIII века, и вещая память любви подсказала ему в XX столетии всё пережитое раньше (Голлербах 1922, 43).

На киевский период жизни и творчества мастера пришлось также открытие культуры Ближнего Востока. В 1886 году он создаёт живописное полотно «Девочка на фоне персидского ковра» и акварель «Восточная сказка».

Николай Прахов вспоминал: «Врубель подолгу изучал игру настоящих и даже фальшивых камней. Красочные сочетания в природе, в драгоценных камнях, в коврах и старинных материях всегда привлекали его внимание (...)» (Врубель 1976, 201). Точность реалистичной передачи наименьших деталей, нюансов конкретных предметов была обязательным условием пластического решения в эскизах и в законченных станковых произведениях мастера. Любое изображение он начинал с проработки предметов, с убедительной конкретизации, которая затем становилась точкой опоры в сочинённом

автором сюжете, где вымысел преобладал над современной повседневностью, где обычное становилось мистическим, манящим, прекрасным, наполненным той особой красотой, которая является квинтэссенцией явления, эпохи, личности или цветка.

Акварель «Восточная сказка» 1886 года вся переливается сиянием блеска драгоценных камней. Ковры, восточные ткани, золотые извивы языков пламени в светильниках, пряность и гедонизм, разлитые в атмосфере гарема во дворце султана, страсть, покорность, зависть, нега – многочисленными гранями играет мир материальный и душевный. Однако, глядя на изобилие цветочных форм, невольно вспоминается любовь Врубеля к драгоценным камням. В Киеве, бывая в ссудных лавках Дахновича и Розмитальского, художник доставлял себе наслаждение «брать кучкой в пригоршню драгоценные камни и пересыпать из одной ладони в другую, любуясь неожиданными красочными сочетаниями» (Врубель 1976, 201). В изображении художник дематериализует вещественное, изображает его как источник света, окрашенного в цвет.

Аналогичным образом любовь к восточным коврам и тканям побудила мастера создать живописную композицию «Девочка на фоне персидского ковра» (ил. 3). Фактура ворса ковра передана Врубелем не менее реалистично, нежели в знаменитых произведениях Вермеера. Автор создаёт для модели особую среду, погружает в мир образный, пленивший самого художника. Но среди пышной восточной обстановки внимание зрителя влекут не предметы, а печальный взгляд глубоких чёрных глаз девочки. Современники Врубеля отмечали, что глаза художник всегда писал в последнюю очередь. Неоконченные рисунки киевского периода в коллекции семьи Праховых и в собрании Киевского музея русского искусства, как правило, оставлены без изображения глаз. В этом приёме присутствует не только пластический ход, но некая древняя вера в магию глаз – именно они «оживляют», то есть дословно приносят жизнь в изображение. Вымысел, создание художника, таким образом, обретает правду жизни.

Иной ход развития от неживого, предметного, к оживлению и одухотворению вещи демонстрирует «Жемчужина» 1904 года. В ней пленяет, завораживает свечение перламутра, нежные нимфы кажутся нам абсолютно фантастическим зрелищем, рождённым

кистью художника. Однако в фондах Национального заповедника «София Киевская» хранится огромная океаническая ракушка из коллекции Адриана Прахова, которую Михаил Врубель мог видеть в доме владельца, и которая настолько поразила и полюбилась, что нашла воплощение несколько лет спустя, когда художник уже жил в Москве.



М. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра. 1886.
Холст, масло. Киевский музей русского искусства. Ил.3

Несомненно, реальность и вымысел постоянно взаимодополняют друг друга и в самоощущении, и в жизни, и в творчестве Михаила Врубеля. Но что в них более истинно – вымысел или реальность? Истина религиозных сюжетов для Михаила Врубеля стала тем сакральным пространством, в котором разворачивалось осознание истины личных переживаний и самоидентификации. В вымышленных сюжетах «Восточной сказки» и «Раковины» прозревается истина красоты мира. Утверждение Михаила Врубеля «Истина – в красоте», стало для художника его кредо, исповеданием веры в искусство, в его силу, самодостаточность, в его высшую ценность в земной жизни. Эта позиция утвердилась в период творческого становления мастера, в период, насыщенный интенсивным познанием неведомых дотоле культур, переживанием сильных и глубоких чувств, решением основополагающих вопросов бытия – в киевский период жизни и творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

- Врубель. *Переписка. Воспоминания о художнике*. Ленинград 1976.
- Герман Михаил: *Михаил Врубель*. Санкт-Петербург 1996.
- Голлербах Эрих: *Радостный путник (О творчестве М. Кузьмина), «Книга и революция»* 1922, №3, с. 43.
- Дмитриева Наталья: *Михаил Александрович Врубель*. Ленинград 1984.
- Коган Дора: *Врубель*. Москва 1980.
- Константин Коровин вспоминает. Москва 1971.
- Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы*. Москва 1997.
- Прахов Адриан: *Воспоминания о Врубеле*, в: Московская художественная галерея П. М. и С. М. Третьяковых. Москва 1909.
- Прахов Николай: *Страницы прошлого*. Киев 1958.
- Стернин Григорий: *От Репина до Врубеля*. Москва 2009.
- Суздаев Пётр: *Врубель*. Москва 1991.
- Тарабукин Николай: *Михаил Александрович Врубель*. Москва 1974.
- Тарасенко Ольга: *Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда*. Одесса 2004.
- Яремич Степан: *Михаил Александрович Врубель*. Москва 1911.