

А. С. Яковлева

Проблема этического и эстетического в творчестве М. А. Врубеля: от Христа к Демону

В условиях своего времени искусство Врубеля стремилось объединить различные творческие импульсы, становясь непосредственным и, может быть, наиболее адекватным выражением своей эпохи. В данной статье рассматриваются мировоззренческие, религиозные и философские взгляды Врубеля и их воплощение в его искусстве.

Ключевые слова: русская живопись, Серебряный век, М. А. Врубель

Anastasiya S. Yakovleva

Problem of ethic and aesthetic in art of M. Vrubel: from Christ to Demon

In the context of his time Vrubel's art sought to combine different creative impulses, becoming an immediate and perhaps most adequate expression of his epoch. This article discusses the world outlook, religious and philosophical views of Vrubel and their embodiment in his art.

Keywords: Silver age, Russian painting, M. Vrubel

Рубеж XIX–XX в. в России знаменовал собой смену мировоззренческой парадигмы, что отразилось прямо и косвенно во всех сферах жизни. Это было время, когда мистически-метафизическая напряженность, свойственная менталитету русской культуры, заявила о себе с новой силой, а традиционные христианские догматы казались уже чем-то отжившим, требующим переосмысления. Однако к своей цели обретения духовной опоры в мире представители культурной интеллигенции двигались разными, подчас противоположными путями. Невозможность отказаться от притязаний на рационалистическое познание или философское обоснование христианского гнозиса, попытки компенсировать жажду Абсолюта созданием «иных богов» часто приводили к жесточайшему духовному кризису и даже к жизненным трагедиям. Болезненный диссонанс личности своего современника выразительно сформулировал Д. С. Мережковский: «Никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света <...> Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможность верить»¹. В русской литературе, философии, искусстве рубежа веков разворачивалась драматическая борьба человека за свое духовное существование, его мучительные усилия найти твердую почву под своими ногами.

В подобной ситуации, когда, с одной стороны, существует требование высокой этической нормы, а с другой – невозможность принятия ее универсальной природы, поиски идеала все больше начинают смещаться в сферу эстетическую. Подчас искусство становилось той сферой,

в которой человек находил спасение и опору в условиях разрушающегося мира. Для Врубеля-художника, тонко чувствовавшего внутренние импульсы своей эпохи, культ Творчества приобретал глобальное смысловое наполнение. Сестра художника вспоминала, как Врубель как-то сказал: «Искусство – вот наша религия; а, впрочем, – добавил он, – кто знает, может еще придется умилиться»². Данное высказывание заключает в себе не только художественную гиперболу, отвечающую романтическому характеру мировоззрения Врубеля, но и фиксирует важную особенность его умонастроения – склонность к рефлексии, переосмыслению ценностей. Как известно, одним из любимых образов художника был Гамлет, черты которого мастер проецировал на собственную личность. Неслучайно он несколько раз пытался писать своего героя с себя, мечтал сыграть эту роль в театре³. К тому же, в конце 1870 – начале 1880-х гг. Врубель увлекался изучением философии И. Канта и размышлял над гносеологическими вопросами. На одном из вариантов композиции «Гамлет и Офелия» (1884, Государственный Русский музей (ГРМ)) художник оставил надпись, в которой различает «сознание бесконечного» и «сознание жизни»⁴ и пытается найти между ними закономерную связь. Врубель стремится к рациональному обоснованию моральных принципов, тем самым желая обнаружить их универсальность, и в то же время подчеркивает принципиальное несовпадение «сознания бесконечного» и «сознания жизни», «перепутанность понятий о зависимости человека». Намного позже, в 1901 г., он более точно сформулирует в своей философской заметке различие «объекта», ко-

торый приравнивается у него к понятию «бесконечного» или бытия, и «субъекта», «плюхающегося в этом безбрежном океане»⁵. Таким образом, субъект ощущает себя не в гармонии с вселенским организмом, не органичной его частью, а отчужденным его элементом. Подобный, по выражению Н. А. Бердяева, «гносеологический гамлетизм»⁶ предполагает субъекта, оторванного, отверженного от объекта, выделенного из бытия, оставленного в полном одиночестве. В таком случае универсальность морального закона, предполагающая согласие с ним индивидуальной воли, не имеет никакого смысла. Пустота, которая образуется вокруг субъекта, дает ему право самому воссоздавать свое потерянное бытие, творить свой иллюзорный мир. Но именно в этом и заключается трагедия личности. С одной стороны, она возвеличивается, получает полную свободу, а с другой – оказывается перед страшной бездной, заполнить которую невозможно, можно лишь временно «прикрыть». Таким «волшебным покрывалом» для Врубеля стала Красота как самодовлеющая сила в жизни и в искусстве, как материя, преображенная мистическими силами, как главный творческий импульс.

В письме университетских лет художник писал: «Мне кажется, что моральная сторона в человеке не держит ни в какой зависимости эстетическую: Рафаэль и Дольчи были далеко не возвышенными любителями прекрасного пола, а между тем никто не вообразил и не писал таких идеально-чистых мадонн и святых»⁷. Однако Врубель, вероятно, тогда еще не осознавал той принципиальной разницы религиозно-творческой самоидентификации, которая характеризовала итальянских и русских художников. Внутренняя связь между христианской идеей и наглядно-чувственным образом в живописи России второй половины XIX в. становилась краеугольной проблемой, носящей порой реакционный характер. Для русского живописца интерпретация евангельских сюжетов отражала философско-этическую модель его мира, позволяла представить в обнаженном виде его взгляды на конечную цель человеческого существования. «Между исповедью и молитвой»⁸, – так определяет Г. Ю. Стернин духовное состояние русского мастера, стремившегося создать религиозный образ. Поэтому во время работ в киевских храмах ревниво оберегаемая Врубелем «душевная призма»⁹ позволяла ему с большой уверенностью воплощать в религиозных образах не только свои философские взгляды, но и личные переживания и чувства. В какой-то момент он даже будет видеть половину своей задачи как художника в «отречении от своей

индивидуальности и того, что природа бессознательно создала в защиту ее»¹⁰. Но каким бы «объективным» ни старался быть Врубель, все равно его трагическое мироощущение имплицитно присутствовало в каждом образе.

К непосредственной работе над образом Христа, в облике которого должно было воплотиться гармоничное сочетание этического и эстетического, Врубель приступил осенью 1887 г. Но одновременно признавался: «Рисую и пишу изо всех сил Христа, а между тем <...> вся религиозная обрядность, включая Хр[истово] Воскр[есение] мне даже досадны, до того чужды»¹¹. Темой фатальной неизбежности смерти и невозможности Воскресения будут отмечены эскизы к росписям Владимирского собора. В композициях «Надгробный плач» Врубель варьировал расположение фигур Марии и Христа, изменял эмоциональное состояние и выражение ликов, с тем, чтобы утвердить свои образы в их земной значительности и в этом раскрыть их как превосходящую человека силу. Но чем больше художник добивался выразительности, тем более ощущалась безысходность, безнадежность, непобедимость смерти. В одном из эскизов «Надгробного плача», исполненном черной акварелью (1887, Киевский музей русского искусства (КМРИ)), Врубель даже стремится нивелировать тему мировой скорби привнесением во внешний облик героев черт идеальной «красивости», чтобы эстетическим несколько смягчить трагический пафос.

Комментируя свою работу над религиозным образом, художник писал: «Что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изо всех сил. Отсюда спокойствие, необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа невозможной прекрасной – т. е. на технику»¹². Вероятно, что Врубель видел образ Христа только как иллюзию Спасения, как призрачное утешение перед страхом смерти. По его мнению, именно такое оправдание грядущего небытия давало его зрителю временное успокоение и жизненные силы. Однако, не веруя в это сам и не находя внутри своей души образ Христа, художник полагается исключительно на возможности техники и выразительные способности живописной красоты. Так, в эскизе «Воскресение» (1887, КМРИ) художник стремится изобразить чудо Воскресения как торжество света, воплощенного в безграничности божественного сияния. Но включенный в общий колористический строй и оставленный в своей абсолютной яркости, такой свет несет в себе нечто фатальное. Устрашающая световая

стихия приводит только к ослеплению, испепелению, она невозможна для человека и даже враждебна ему.

Творческая честность и искренность не позволяли Врубелю, несмотря на все его эксперименты с живописными приемами, выразить то, во что сам художник не верил. Картина «Христос в Гефсиманском саду» была записана самим мастером и до наших дней не дошла. В сохранившемся эскизе (1888, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)) нашли выражение то «спокойное средоточие» и «легкая слащавость», которые художник видел в самом сюжете¹³. Неспособность почувствовать образ изнутри мастер старается компенсировать эстетической ценностью изображения, но эта красота не получала божественного преображения. Однако примечательно, что художник выбирает именно сюжет о Гефсиманской ночи, в котором свет и мрак становятся необходимыми друг для друга. Тьма, таким образом, не может быть абсолютной, соответственно акцент ее этической и эстетической оценки начинает смещаться. Интересно, что в 1887 г. в письме к сестре художник делает замечание: «Надо тебе еще знать, что на фотографии яркое солнце удивительную дает иллюзию полноты луны»¹⁴. Вероятно, Врубеля в это время интересовал парадоксальный эффект «темного сияния», т. е. когда ослепительный свет, оставаясь в предельной степени своей интенсивности, начинает сдвигаться в темноту. В точке, где свет достигает своей абсолютности и сталкивается с тьмой, свет и мрак становятся взаимобратимыми. Подобного эффекта художник пытался добиться в произведении «Голова Христа» (1888, ГТГ), где лик Христа выхватывается из темного пространства то приглушенным, то пронзительным светом, но полностью из мрака не извлекается. Метафизически победоносный свет, таким образом, который и есть свидетельство Бога, в эмпирическом мире оказывается в постоянном, неразрешимом противоборстве с тьмой.

Недостижимость, невозможность идеала в образе Христа в понимании человека с трагическим ощущением расколотого мира направляло поиски абсолютного начала в противоположную сторону. В этом смысле романтической натуре Врубеля, разочаровавшейся в жизненности религиозного понимания высшего блага, но все же не желающей идти на компромисс с рационалистическими взглядами, оказался близок образ Демона. Он развивался в творческом воображении художника параллельно с образом Христа, постепенно, но закономерно вытесняя его. Осознание роковой антиномии индивидуального человеческого бытия было созвучно

двойственной природе Демона. Для самого художника он олицетворял собой «вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»¹⁵. Пафос демонической концепции Врубеля заключался именно в восстании человеческой силы во всей ее стихийной красоте. Это был бунт автономной творческой воли, стремящейся победить панический страх перед небытием, который унижает статус человека.

Демоническая сила здесь направлена не на борьбу с добром, а на повышение жизненного тона в земном реальном мире, который не сопричастен вечности и нуждается в преображении. Примечательно, что в картине «Демон поверженный» (1902, ГТГ) Врубель хотел «выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке <...> что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей»¹⁶. Сознательно противопоставляя концепцию произведения идеям учения Л. Н. Толстого, художник утверждает индивидуальную ценность личности, невозможность ее качественного уравнивания с другими. Наступление абсолютного добра и исчезновение всего относительного в земном мире Врубель не мог признать, как и то, что во имя «счастливой» жизни следует предаваться смиренной кротости и отвергать всякую сверхличную ценность. Красота искусства Врубеля была устремлена к миру иному.

«В живописи Врубеля, – писал С. К. Маковский, – есть начало каменное»¹⁷. Действительно, фантастические образы художника, словно выложенные из драгоценных камней, не кажутся бесплотными видениями, не пророчат иных миров, а обещают преображения здесь, в реальной действительности. Врубель словно хочет своей творческой волей уменьшить трансцендентный разрыв, прорваться за грани эмпирического мира не в молитве, не в мечтах или снах, а в конкретном трехмерном пространстве. Со сверхпристальным вниманием вглядываясь в малейшие изгибы природы, с фантастическим упорством постигая структурное построение формы, художник как будто вел диалог с миром, выглядывающим из потаенных глубин бытия. Любовь к чувственной красоте в ее многообразнейших формах и красках доходила у Врубеля до обожествления и долгое время была способна преодолевать разобщенность мирового целого. Однако Красота, получив полную свободу своего становления, утратила устойчивую метафизическую основу и стала хрупкой. Это выразилось даже в визуальном плане. Так, например, живопись картины «Демон сидящий» (1890, ГТГ)

требует особого усилия глаза, чтобы «собрать» и «удержать» рассыпающуюся на плоскости форму. Сочетание материальной осязательности и орнаментальной условности заставляют глаз выбирать между вещественностью и декоративностью изображения, но визуальное решение произведения таково, что однозначный выбор невозможен. В картине словно происходит процесс образования формы и одновременного ее разрушения. С. П. Яремич вспоминал, как Врубель «однажды в разговоре в самую цветущую и счастливую пору его жизни»¹⁸ сказал: «Смерть, уничтожающая все противоречия, и есть категорический императив»¹⁹. Красота, которая казалась спасительной силой, без веры в Воскресение стала лишь роковой иллюзией. Даже прекрасный Демон не смог выстоять против закона разрушения, разверзлась бездна, и он был повергнут. Отрицание Спасения через Воскресение было уже достаточным для того, чтобы обожествить человека, но все индивидуальное и сильное, не ощущая своей связи с бытием, оказалось не способно выстоять перед лицом смерти.

После «Демона поверженного» Врубель пытается вернуться к евангельским темам. В его творчестве все настойчивее начинает звучать тема Пророка. Снова художник будет искать образ преображенного человека, который преодолевает оковы земного мира и приобретает высшее откровение. Однако трагические события в жизни художника не могли изменить его отношения к смерти. Тема фатальности еще несколько раз прозвучит в его творчестве и, в частности, особенно сильно в «Шестикрылом Серафиме (Азраиле)» (1904, ГРМ). До последнего дня в жизни Врубеля шла непрерывная борьба между светом и тьмой, красотой и смертью.

В этом мире, пожалуй, не найдется более смелого поступка человека, чем дерзновение истины. Человек, имеющий в своей душе неутолимую жажду Абсолюта, стоит словно на краю пропасти – либо у него вырастут крылья и поднимут его в небо, либо он упадет во мрак вечной ночи. Во Врубеле всю жизнь горело, искрилось ощущение божественности мироздания и могущественное чувство трансцендентного. Обнаружив бессилие человека познать законы бытия рационально, он стремился проникнуть в тайну

наиреальнейшей действительности через искусство. Но в конце этого тяжелого пути художник пришел к неутешительному выводу о судьбе человека. И все равно, до последних дней он продолжал бороться, ища выход из замкнутого круга. Духовный подвиг Врубеля, мятущегося в поисках истины, остро переживающего этот мир и тонко чувствующего его красоту, нашел отражение в его бессмертном искусстве.

Примечания

¹ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. С. 35.

² Цит. по: Врубель А. А. Воспоминания // Врубель: переписка, вспоминая о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкапева, Ю. В. Новиков и др. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Искусство, 1976. С. 145.

³ Суздаев П. К. Врубель и Лермонтов. М.: Изобразит. искусство, 1980. С. 81.

⁴ Цит. по: Суздаев П. К. Врубель: личность, мировоззрение, метод. М.: Изобразит. искусство, 1984. С. 129.

⁵ Цит. по: Там же. С. 130.

⁶ Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества / сост. и вступит. ст. Л. В. Полякова. М.: Правда, 1989. С. 69.

⁷ Письма М. А. Врубеля // Врубель: переписка, вспоминая о художнике. С. 28.

⁸ Стернин Г. Ю. Два века: очерки рус. худож. культуры. М.: Галарт, 2007. С. 143.

⁹ Письма М. А. Врубеля. С. 59.

¹⁰ Там же. С. 47.

¹¹ Там же. С. 50.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель // Врубель: переписка, вспоминая о художнике. С. 195.

¹⁶ Письма М. А. Врубеля. С. 276.

¹⁷ Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 82.

¹⁸ Вероятно, что С. П. Яремич подразумевает 1896–1900 гг.

¹⁹ Яремич С. П. Оценки и воспоминания современников; Статьи Яремича о современниках; О Врубеле: моногр., ст., переписка / сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. СПб.: Сад искусств, 2005. С. 328.