



Альбом

Н.В. Тютюгина

Сверкающий лик гения

Не только искусство, но и все творчество человеческое безвозвратно погибнет и погрузится в изначальную тьму, если оно не станет творчеством жизни, творчеством нового человека и его духовным опытом.

Н.А. Бердяев

Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь, тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей.

Ф.М. Достоевский

«**Я** вечером, когда закатывалось солнце, узнал о смерти Врубеля и поехал к нему, никогда мной не виданному и лично не знакомому. Это была последняя панихида накануне выноса. С лестницы уже сходили обратно и вели легкий разговор. Церковь была пустая от людей, и в маленьком гробу, – а кругом горсть близких, – лежал он. Первое, что было видно: лежит ребенок. Второе: что он замучен. Как замучивали в средневековье и раньше, тупо и жестоко, божественную кротость. Это – данные момента. Третьим был виден сверкающий лик гения – вечная радость.

Его голова наклонена была, и я подошел, не ведая, как раз с той стороны, куда она была наклонена. Высокое чело, глухо замкнутые очи и младенческая гримаса – последняя улыбка замучиваемого – на устах.

Кошунственно описывать этот лик тяжелыми словами, но без кошунства не познается скрывающееся божество. И для иконографии будущих храмов драгоценно свидетельство счастливых современников.

Русый волос его был не част и лучился спутано. Будто устал человек в труде подвижничества и вот отдыхает, склонив голову. Нежная, детская плоть, и на ней отпечатлена крестная мука. Лиловатые тени под глазами и такие же черты на челе – пути дум и замыслов.

Увидевший этот лик неминуемо должен был рушить проклятия чувства и дела на палачей. Но где они? Торговец, нехотя покупающий “Пана”, и эстет, похваливающий, сюсюкая, – не единое ли это стадо?

Я и сам мальчишкой, прибежав на выставку, где был “Демон”, услышал только запах ароматного лака, а над самой картиной, над яркими перьями крыльев хохотал, как завзятый палач. Но кто-то – быть может, творец – отошел от картины, у которой стоял, и спросил: чему смеетесь?

Я давно уже знаю, чему смеялся. И сколько узнали после смерти Врубеля, чему смеялись. Все стадо палачей узнало, узнаёт и узнает. Гений искусства творит жизнь вечную и побеждает, примиряя. Стадо палачей пресуществляет в сонм причастников.

Лилию, гордую и чистую, как у ангелов в Благовещенье, положил я в священный гроб и благодарно целовал маленькие, мраморные, не теплые руки, сложенные навеки, за себя и за всех смеявшихся.

И все же моей мыслью было: Горе тебе, Россия и весь мир, если своих творцов такими ты опускаешь в могилу¹.

Эти пронзительные строки Сергея Городецкого раскрывают истинную природу гения Михаила Врубеля (1856–1910) – природу Пророка, воссоздавшего в своих творениях величественную драму собственного бытия и драму бытия космического. Каждый взмах кисти, каждый мазок гения – это проявление, материализация в очевидных формах того внутреннего, духовного видения, которое переживается великим художником как истинная реальность, доступная избранным.

Уже в первых самостоятельных работах Врубель предвидел ту неизбежность собст-

венного пути, которая была определена им в искусстве как Распятие. Трагедия, разыгравшаяся на исторической арене две тысячи лет назад, была пережита Врубелем в искусстве настолько индивидуально и с таким глубочайшим потрясением, что образы Христа и Богородицы, созданные художником для Кирилловской церкви и Владимирского собора в Киеве, остаются одними из самых проникновенных в осознании неизбежности жертвы и Воскресения на пути веры.

Глубокой верой в христианское учение пронизаны все произведения живописца, созданные для православных храмов. Но работы художника получили лишь частичное воплощение в пространстве церкви. Первая и единственная возможность реализовать свой монументальный дар как религиозного живописца Врубелю представилась в Кирилловской церкви XII века (1884–1885). Молодой художник был назначен руководителем реставрационных работ в древнем храме. В росписи церкви Врубель явился первым живописцем в истории русского искусства, который по достоинству оценил «декоративное чутье» древних мастеров. Синтезировав их опыт в своем сознании, художник создал одну из самых значительных монументальных композиций – «Сошествие Святого Духа», где своеобразно сумел воплотить закономерности обратной перспективы иконописи, соединив в одной композиции несколько точек зрения, сочетав объемность формы с отсутствием пространственной глубины, оперируя большими цветовыми плоскостями. Как говорил сам Врубель, «вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены»².

Но как бы ни был Врубель чуток к художественным закономерностям древней живописи, он не мог не оставаться самим собой – художником новой эпохи, «эпохи ускоренного движения», «апокалипсиса целой огромной космической эпохи, конца старого мира и преддверия нового мира» (Николай Бердяев). Мастер выходит из пространства храма XII века, он жаждет выразить собственное ощущение религиозного чувства – близкое по титаничности обликам в мозаиках Софии Киевской (XII век), по страстности – росписям церкви святого Георгия в

Старой Ладогe (XII век), новгородской живописи Феофана Грека (XIV век), – но свое. На стенах Кирилловской церкви Врубель запечатлел, как он сам выразался, «индивидуальный взгляд, в котором вся сила и источник наслаждения художника», взгляд, где образы святых, несмотря на свою титаничность, предельно вочеловечены в своем страстном восприятии драмы бытия и тем самым включены в реальное жизненное пространство человека, способного верить истово. Осмысляя православное искусство как культурное явление, т.е. в синтезе формы и духа, диалектически, как явление подвижное, эволюционирующее, Врубель творил новую православную иконографию.

Думается, трудно отрицать, что религия, в том числе и православная, – это явление исторически изменяющееся и развивающееся в своих формах, будь то обрядовая сторона или изобразительное искусство. В русской православной традиции этот процесс дальнейшего развития форм вновь активизировался к началу XX века. Процесс создания нового изобразительного канона в результате привел церковную живопись – от академического направления в лице Брюллова, Бруни, Семирадского, через ориентацию на национальную традицию в творчестве Васнецова, Нестерова – к осмыслению собственно древнерусской традиции. Находясь у истоков нового направления в церковной живописи, обратившегося к изучению полузабытых канонов православного искусства, направления, которое активное развитие получило в конце XX столетия, Врубель не только осваивает древние формы, но и создает новую иконографию, т.е. новое качество православного миропонимания, вне рамок ортодоксальной церковности. Рождение этого качества тесно связано с индивидуальным духовным опытом живописца в постижении инобытия, о котором Александр Блок писал: «Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет “нет”, мы остаемся просто “так себе декадентами”, сочинителями невиданных ощущений»³.

В росписях Кирилловской церкви Врубель первым в русском искусстве прочувствовал

взаимосвязь иконной декоративности с техникой исполнения. В «Сошествии Святого Духа» художник сознательно имитирует эффект преломления света в смальте, эффект мозаичности, где материальность формы приобретает кристаллизованную застылость. Это восприятие изначальной кристаллической природы материи инобытия, которая древними воплощалась в мозаике, Врубелю было присуще с первых шагов в искусстве и проявлялось во всех творениях художника в той или иной степени, независимо от техники исполнения, будь то масло, гуашь или акварель. «Кристаллизация уявлена в основании строения Миров. Каждая песчинка имеет свою кристаллизацию, или строение», – позже запишет Елена Рерих⁴. Это особое отношение к кристаллу как к первокирпичику воплощенной энергии духа порождало в творениях художника эффект мозаичности, витражности, кристаллической граненности. В связи с этим его интересовали не столько нюансы фактуры различных предметов, сколько целостность одухотворенной материи, которая проявлялась в кристаллической каменности. «Началом каменным»⁵ определил это свойство в творчестве мастера критик Сергей Маковский.

Одухотворенность мозаично-кристаллической структуры материи в живописи Врубеля проявляла себя через степень светимости, через передачу исходящего изнутри света. «Итак, видя, что красота алмаза всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как *преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала*»⁶, – писал Владимир Соловьев примерно в то же время, когда Врубель создавал эскизы для росписи Владимирского собора в Киеве (1887).

Именно здесь, в акварельных эскизах, через два года после окончания работ в Кирилловской церкви художнику удалось передать в своей живописи максимальную степень светимости материи. В этих акварелях, где в разных вариантах разрабатываются темы «Надгробного плача» и «Воскресения», а также

³ Блок А. О современном состоянии русского символизма (По поводу доклада В.И. Иванова) // Аполлон. 1910. № 8. С. 27.

⁴ Рерих Е. У порога Нового Мира. М., 2000. С. 269.

⁵ Маковский С. Силуэты русских художников. Прага, 1922. С. 111–112.

⁶ Соловьев В.С. Красота в природе / Соловьев В.С. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 358.

¹ Городецкий С. Стадо палачей (некролог Врубелю) // Золотое руно. 1910. № 11–12.

² Яремич С. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911. С. 52.

предстает образ «Ангела с кадилом», совершенно индивидуально преломилось гениальное видение Врубелем удивительного радужного сияния, видение той светящейся ауры, которая окружает фигуры Христа, Марии, исходя из их естества, пронизывая все их существо. «Мандорлы, нимбы, молнии, радуги образуют магическую световую стихию, особую космическую среду, в которой становится возможным невозможное»⁷, – пишет исследователь творчества Врубеля Н. А. Дмитриева. Здесь христианская традиция изображать символы святости, нимбы и мандорлы приобретает у Врубеля совершенно новое качество.

Это особое видение духовности в образах Христа и Богородицы было дано Врубелю как-то сразу, как озарение, но воплотить его мастер смог лишь однажды, в акварелях для Владимирского собора. В последующих творениях художника духовный свет оказался глубоко запятанным в кристаллах материи, лишь проявляя себя то в мерцании застывшей слезы Демона (1899), то в детской синеве взгляда Пана (1899), то в настороженном блеске нездешних глаз Царевны Лебедь (1900). Художник в конце творческого пути пытался, мучительно пытался вернуть это божественное сияние и в образе Азраила в «Шестикрылом Серафиме» (1904), и в образе Ангела в «Видении пророка Иезекииля» (1905), но та свобода проявления духовного света, которая явилась в эскизах для Владимирского собора, так больше и не проявила себя явно в полотнах мастера.

Врубель всю жизнь мечтал воплотить свои замыслы в храме. Даже десять лет спустя после создания эскизов для Владимирского собора, которые не были приняты заказчиком (как вспоминал художественный критик и ученик Врубеля Степан Яремич, «художественное выражение мысли в этих эскизах настолько высоко, что пришлось не по плечу лицам, распределявшим соборные заказы»), «его заветным желанием было расписать церковь»⁸. Это был один из первых ощутимых ударов так называемого общественного мнения по трепетной душе гения, которым, по словам Н. Рериха, «невежественные дикари кололи и обжи-

гали его возвышенное сознание»⁹. Столетие спустя об этом проникновенно написала современная поэтесса Наталия Берек:

*Серо-сине-свинцовые Дали
Лебединые песни прольют...
Сколько в них несказанной Печали...
В душах песенных гнезда совьют...*

*Плещут, плещут нездешние тени
Болью тех, кому свет бел не мил...*

*Плакал в зарослях звучной сирени
Мастер Божий... Творец... Михаил...*

Являясь в русском искусстве бесспорным основоположником символизма как миропонимания, Врубель особое значение придавал в своем творчестве образу Женского Начала как проявления Красоты инобытия в земной очевидности. Мирочувствие художника-символиста, связанное с изначальным восприятием одухотворенности всего сущего, довольно точно выразил позднее Вячеслав Иванов: «Под “внутренним каноном” мы разумеем: в переживании художника – свободное и цельное признание иерархического порядка ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней реальности, в творчестве – живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества»¹⁰.

Образ Женского Начала, Софии как «субстанции божественной Троицы», «субстанции Святого Духа, носившегося над водной тьмой нарождающегося мира», «лучезарного и небесного существа, отделенного от тьмы земной материи»¹¹, в русской философии впервые раскрывает Владимир Соловьев. Позднее Елена Рерих запишет: «...Матерь Вселенной, или проявленного Космоса, можно представить себе как одно из лиц Св. Троицы. Именно, нет такой религии, кроме позднейшего, искаженного, церковного христианства, в которой Женское Начало не было бы включено в число Приматов Бытия. Так и у гностиков Дух Святой рассматривался как Женское

Начало. В древнейших Учениях проявленная Троица Отца–Матери и Сына рассматривается как эманация от Высшей, вечно сокрытой Причины, и последняя, в свою очередь, от Беспричинной Причины»¹².

Врубель был далек от непосредственных философских умозаключений, но его «умозрения в красках» ставили те же проблемы, что и философские труды его современников: постижение тайны Красоты, проявляющей себя в природе человека прежде всего через Женское Начало. Для Врубеля проявление этой Красоты в окружающем мире осталось проблемой неразрешенной и потому трагической: как уплывающий мираж, возникает перед зрителем врубелевская Царевна Лебедь с пронзительно печальными глазами, хрупкая душа Сирени готова закрыться, встретившись настороженным взглядом со зрителем, трогательно беззащитна снежная белизна Снегурочки.

Эта боль от жестокости мира, от нежелания принять Красоту во всей своей полноте застыла в глазах врубелевской Богородицы в Кирилловском иконостасе и в эскизах к Владимирскому собору. Красота Души Мира в творениях Врубеля – это пугливая птица или нежный цветок, готовые вспорхнуть или закрыться от малейшего неосторожного прикосновения:

*В несказанную синь голубели
Эти древние, в Вечность, глаза...
И лежала рука на свирели...
И цветами всходила слеза...*

(Н. Берек)

Пребывая «в лазури Чьего-то лучезарного взора» (Александр Блок), Врубель всю жизнь пытался уловить и передать в живописи этот взгляд, о котором Елена Рерих говорила: «точно серебряные лучи брызгали из глаз» и который «как меч пронзает все миры» (Александр Блок), потрясая зрителя, заглянувшего в эти неуловимо бездонные глаза врубелевских видений.

Поразительны целомудренность и чистота, с которой Врубель воспринимает женский образ. К сожалению, они не были характерными для большинства русских художников начала XX века. Несомненно, внутренний и внешний облик оперной певицы Надежды Забелы-Врубель, жены художника, явился для творца камертоном его символических композиций. «Нельзя говорить о Забеле просто как о “жене Врубеля” – так же странно читать, что Врубеля в театральных кругах называли просто “мужем артистки Забелы”, – пишет Н. А. Дмитриева. – И муж и жена были – каждый в своей области – большими художниками, и их брак означал содружество людей искусства, друг друга понимавших и вдохновлявших. Врубель был очень музыкален и принимал самое близкое участие в разучивании ролей Забелы, к его советам она всегда прислушивалась. Все ее костюмы и грим он придумывал сам, – став его женой, Забела ни разу не пользовалась услугами другого театрального художника. Она, правда, не могла принимать столь же прямого участия в работе Врубеля над картинами, но ее пение, сама ее артистическая индивидуальность значили для него необычайно много, так что в конечном счете она помогала ему даже больше, чем он ей. В ней как артистке он нашел тот русский поэтический образ, который давно ему мнился, мечтался и ускользал от него. Забела стала поистине его музой: ее портрет-фантазия, написанный в год женитьбы, так и назван – “Муза”»¹³.

Особое отношение к спутнице жизни, как к воплощенной красоте Души Мира, культивировалось в среде русских символистов, что, с одной стороны, приводило к созданию таких шедевров, как стихи о Прекрасной Даме Александра Блока или роман «Огненный Ангел» Валерия Брюсова, а с другой – совершенно не застраховывало творцов от личных трагедий. В этом отношении сотворчество в содружестве Врубеля и Забелы было одним из немногих исключений. Врубель стал тем гением в русском искусстве, которому удалось «слить жизнь и творчество воедино»¹⁴.

¹² Письма с Гор. Переписка Елены и Николая Рерих с Рихардом Рудзитисом. В 2 т. Минск, 2000. Т. 1. С. 98–99.

¹³ Дмитриева Н. А. Михаил Врубель. М., 1984. С. 63.

¹⁴ «Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением, – писал В. Ф. Ходасевич. – Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, – найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино». Цит. по: Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты / Брюсов В. Огненный Ангел. Романы, повести, рассказы. СПб., 1999. С. 163.

⁷ Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л., 1990. С. 48.

⁸ Яремич С. Михаил Александрович Врубель. С. 89, 100.

⁹ Рерих Н. К. Чюрленис / Рерих Н. К. Листы дневника. В 3 т. М., 1995–1996. Т. 2. С. 34.

¹⁰ Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 8. С. 18.

¹¹ Цит. по: Зеньковский В. В. История русской философии. В 2 т. Л., 1991. Т. 2. Ч. 1. С. 46–47.

Эсхатологическое ощущение современности, «когда все смещается со своих мест, расковывается стародавняя материальная скованность» (Николай Бердяев), становится определяющим состоянием Врубеля, осмысляющего демоническое начало в природе и Космосе, которое в творениях художника предстает необычайно прекрасным. В своем искусстве Врубель решает философскую проблему соотношения зла и Красоты как проблему этическую. Как писал Федор Достоевский о Красоте, «тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей». Врубель не забывает древнее предание о том, что демон – это падший Ангел и потому должен быть прекрасен. Образ падшего Ангела как явление внешне прекрасное опишет и Елена Рерих. Облик демона в ее дневниковых записях во многом окажется созвучным изображенному в картинах-видениях Врубеля: «На самом вершине лестницы обрисовалась гигантская прекрасная фигура в красном одеянии с темным плащом, перекинутым через плечо. Прекрасные черты и длинные черные волосы до плеч. Облик этот стремительно несется вниз по лестнице, крыльями развевается темный плащ, но у самой подошвы лестницы он остановлен как бы выросшей перед ним преградой и в полном изнеможении склоняется на нее, причем необыкновенно красиво свешиваются волны темных волос и складки его одежд»¹⁵.

Врубель в конце жизни находился в тяжелом состоянии истерзанного непониманием гения. «В другой стране и в другую эпоху такой художник рассматривался бы как чудо и приобрел бы всеобщее признание с первых же шагов своей деятельности. А у нас он неизбежно должен был оказаться непонятым, на последнем месте», – констатировал современник¹⁶. О состоянии художника в последние годы вспоминал Николай Рерих: «Незабываемо последнее посещение Врубеля, бывшее в 1905 году. Уже говорили о каких-то стран-

ностях, обозначившихся в его жизни. Помним, он пришел довольно поздно вечером, и за чаем была беседа о новых задуманных картинах. Жили мы в доме Кенига на пятой линии Васильевского острова, столовая выходила во двор, и стояла полная тишина. Вдруг Врубель примолк и насторожился. Спросили его, в чем дело. Он прошептал: “Поет”. Спросили: “Кто поет?” – “Он поет, как прекрасно”. Мы встревожились, ибо была полная тишина. “Михаил Александрович, так кто же, наконец, поет?” Врубель как-то неожиданно остеклился: “Да, конечно, он, демон, поет”. При этом он спешно махнул рукой, как бы прося не мешать. Мы замолчали. Елена Ивановна, которая очень любила Врубеля, тревожно смотрела на меня, и так прошло значительное время. Наконец, Врубель как-то особенно глубоко вздохнул. Настороженность пропала. Он поспешно поднялся из-за стола и начал совершенно прозаично прощаться, ссылаясь на поздний час»¹⁷.

Но высоконравственное христианское мироощущение гения, созвучное мироощущению Федора Достоевского, Владимира Соловьева, Николая Бердяева, Александра Блока, Елены и Николая Рерихов, не могло не привести мастера к созданию образа демона падшего, который отнял последние силы у Врубеля, так как этот нравственный выбор происходил, прежде всего, в духовном мире самого художника. До конца своих дней Врубель был глубоко убежден, что только воплощение Красоты как добра спасет этот мир от уничтожения. Это мироощущение привело Врубеля в конце творческого пути к осмыслению миссии художника как Пророка: в композициях на тему пушкинского Пророка (1905) предстает облик самого мастера. Вслед за Владимиром Соловьевым Врубель по праву мог сказать: «Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира»¹⁸.



Богородица с младенцем. Кирилловская церковь в Киеве. 1885

¹⁵ Рерих Е. У порога Нового Мира. С. 65.

¹⁶ Яремич С. Михаил Александрович Врубель. С. 89–90.

¹⁷ Рерих Н.К. Блок и Врубель / Рерих Н.К. Художники жизни. М., 1993. С. 33.

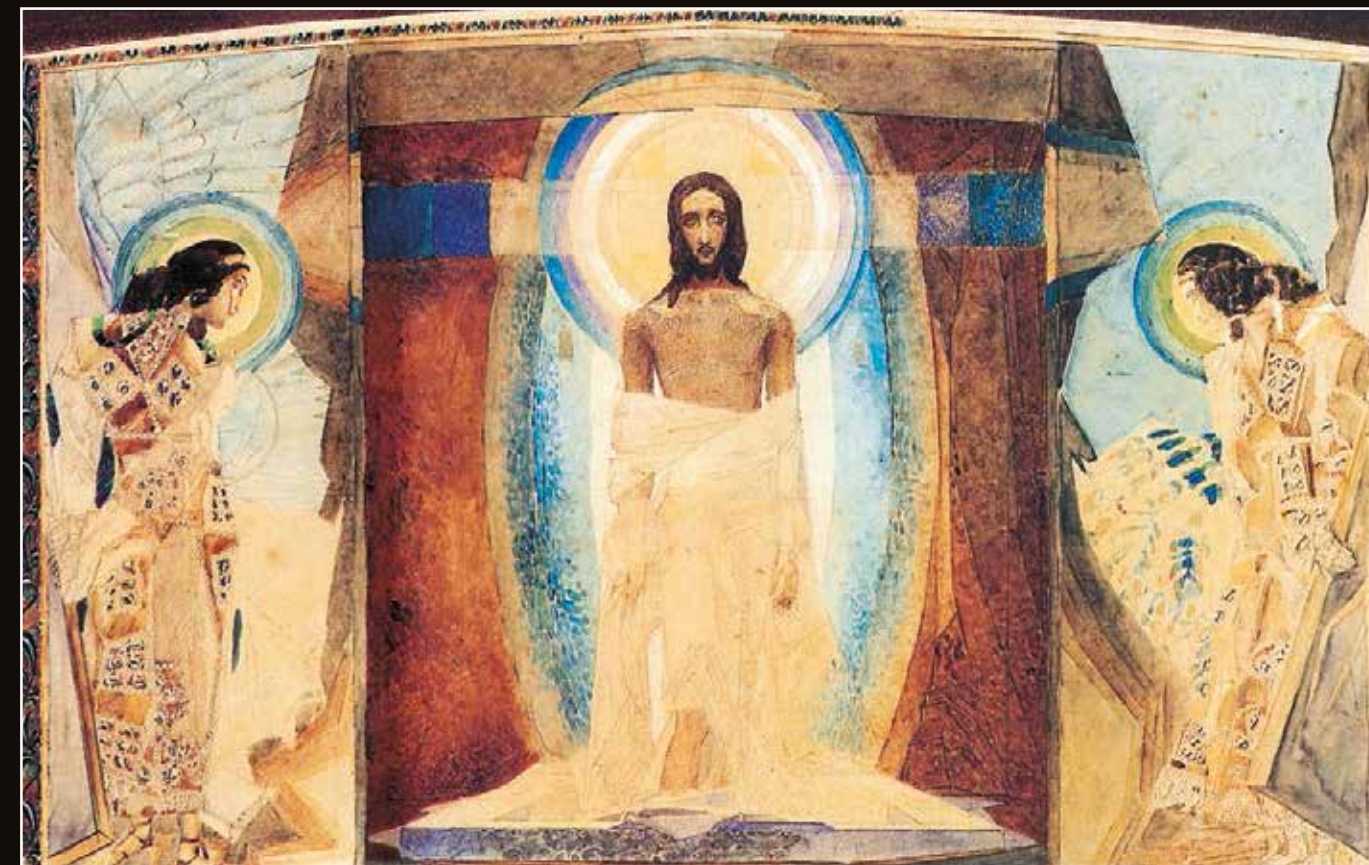
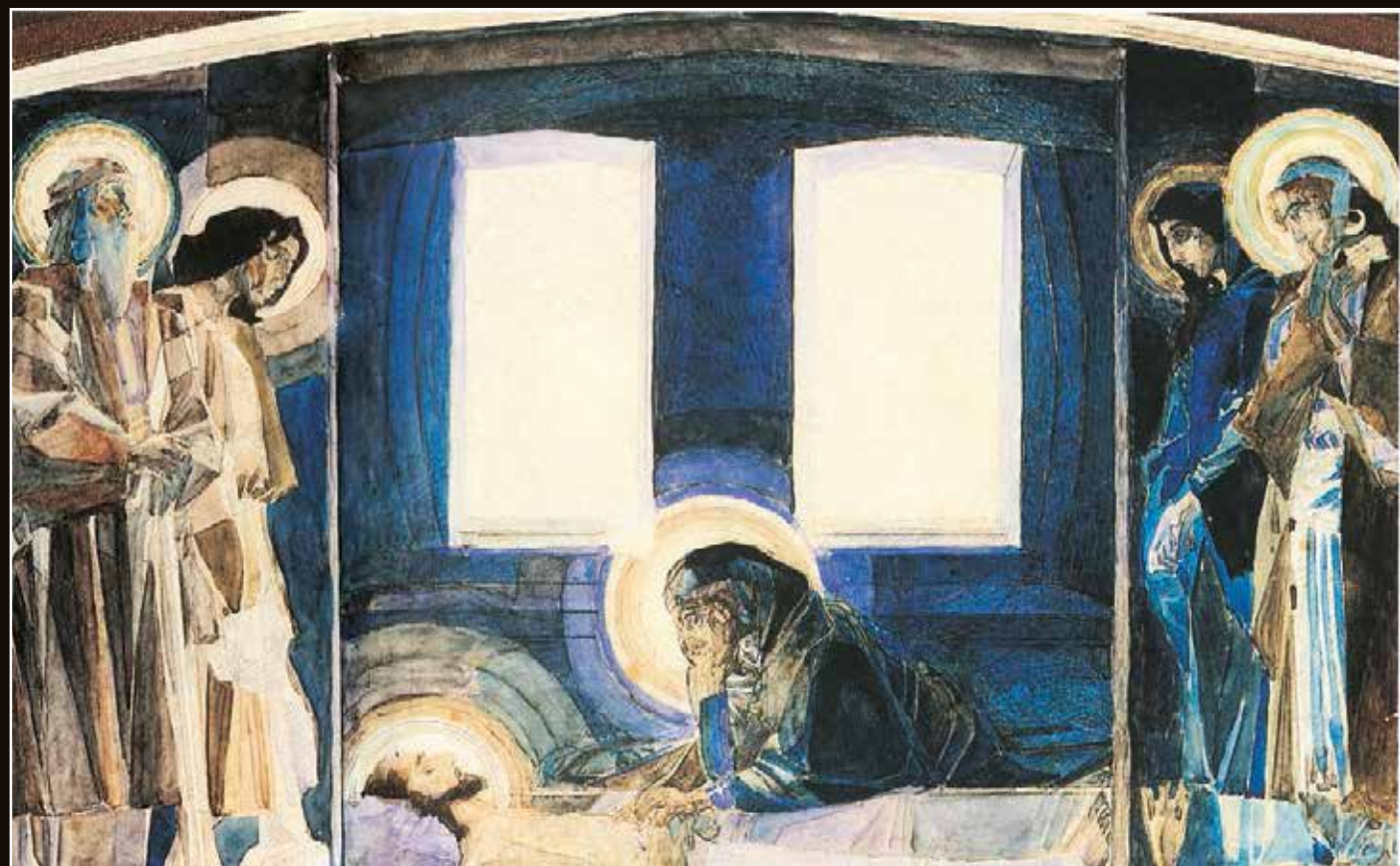
¹⁸ Соловьев В.С. Общий смысл искусства / Соловьев В.С. Сочинения. В 2 т. Т. 2. С. 392.



Ангелы с лабрами. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1884



Сошествие Святого Духа на апостолов. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1884



Надгробный плач. Триптих. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. 1887

Воскресение Христа. Триптих. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. 1887



*Ангел с кадилом и со свечой.
Эскиз неосуществленной росписи
Владимирского собора в Киеве. 1887*

◀ *Видение пророка Иезекииля. 1887*





Пророк. 1898



Пророк. 1905



Сирень. 1900



Волхова. Эскиз костюма к опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко». 1898



Жемчужина. 1904

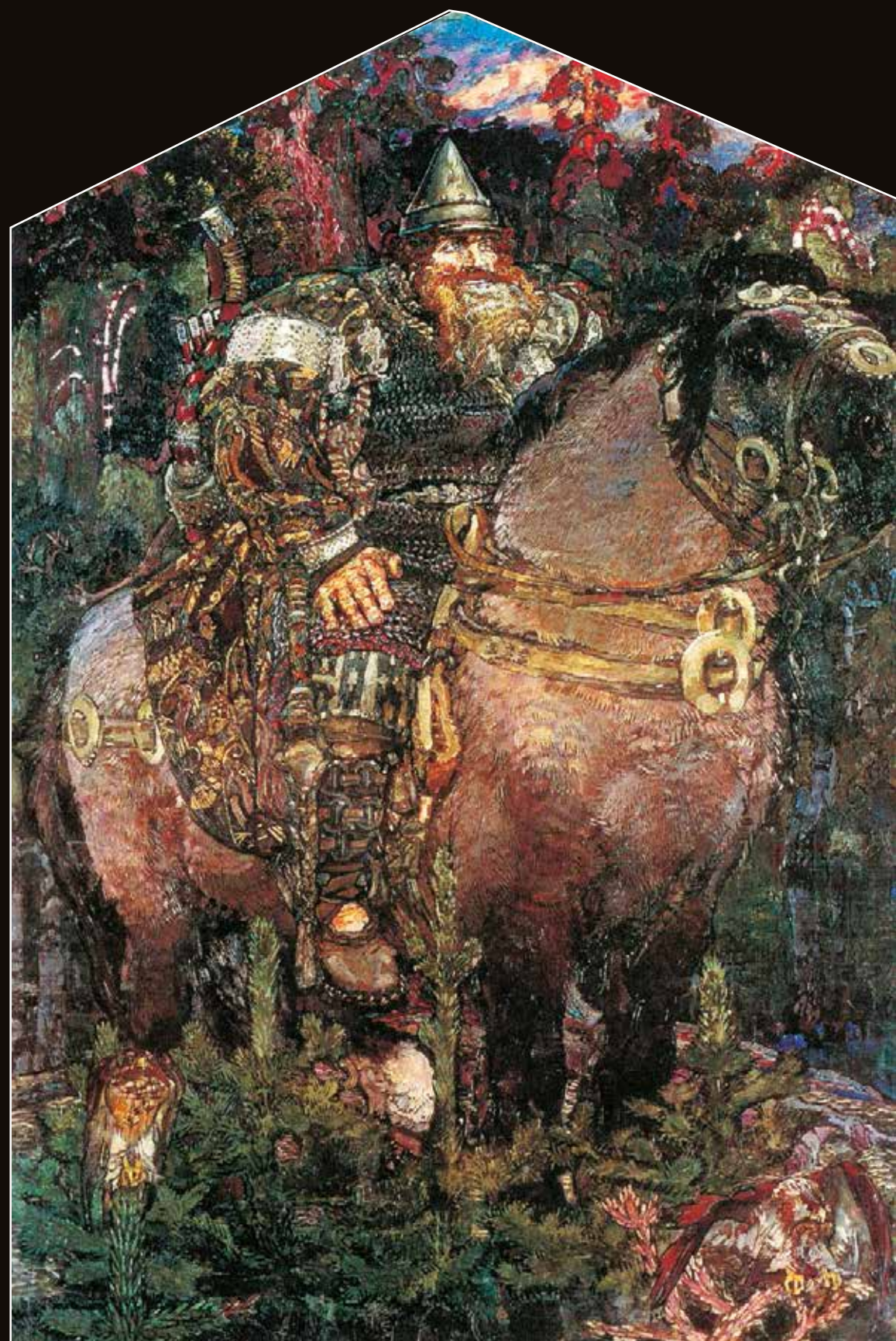
◀ *Девочка на фоне персидского ковра. 1886*



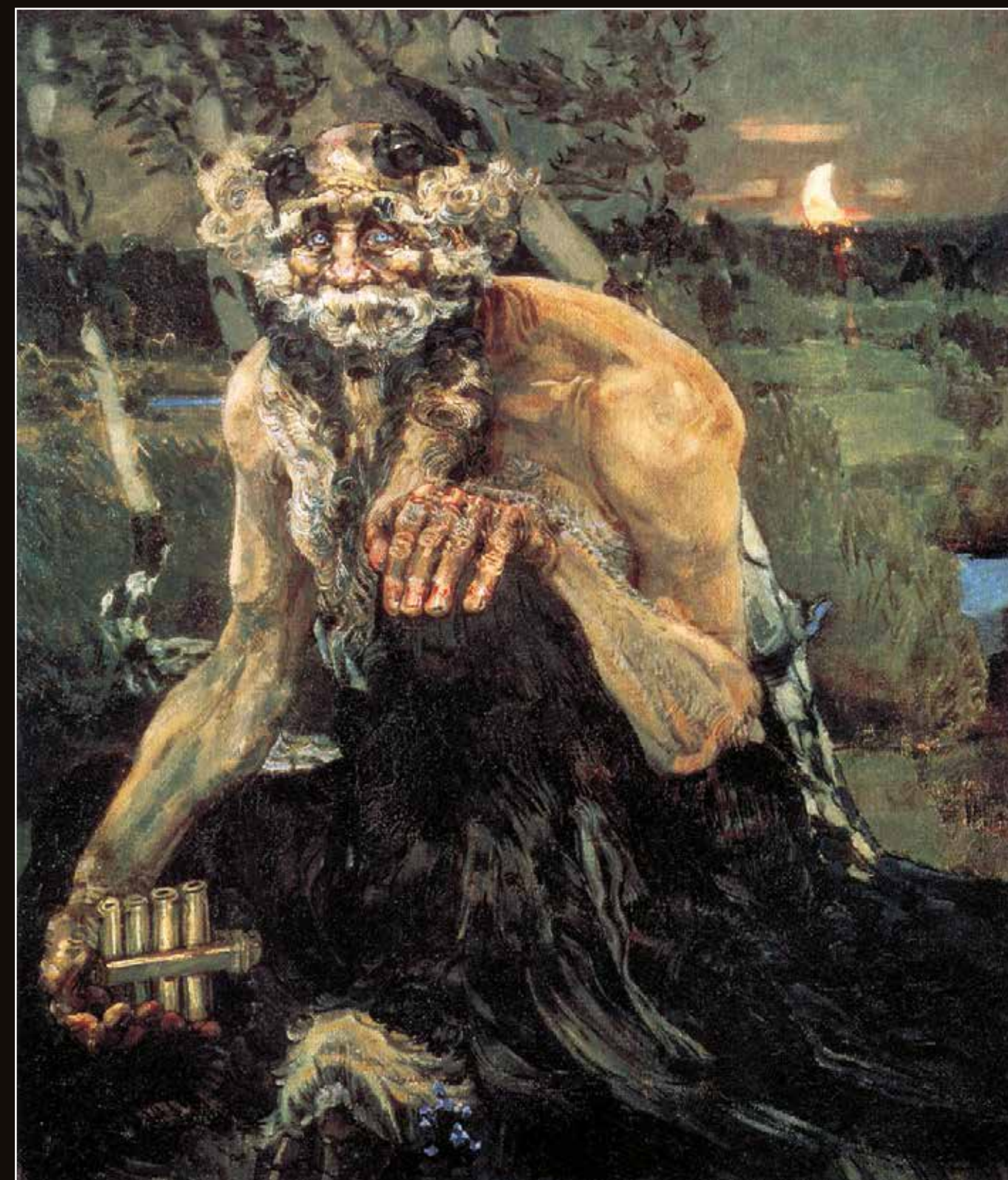
Демон сидящий. 1890



Демон поверженный. 1902



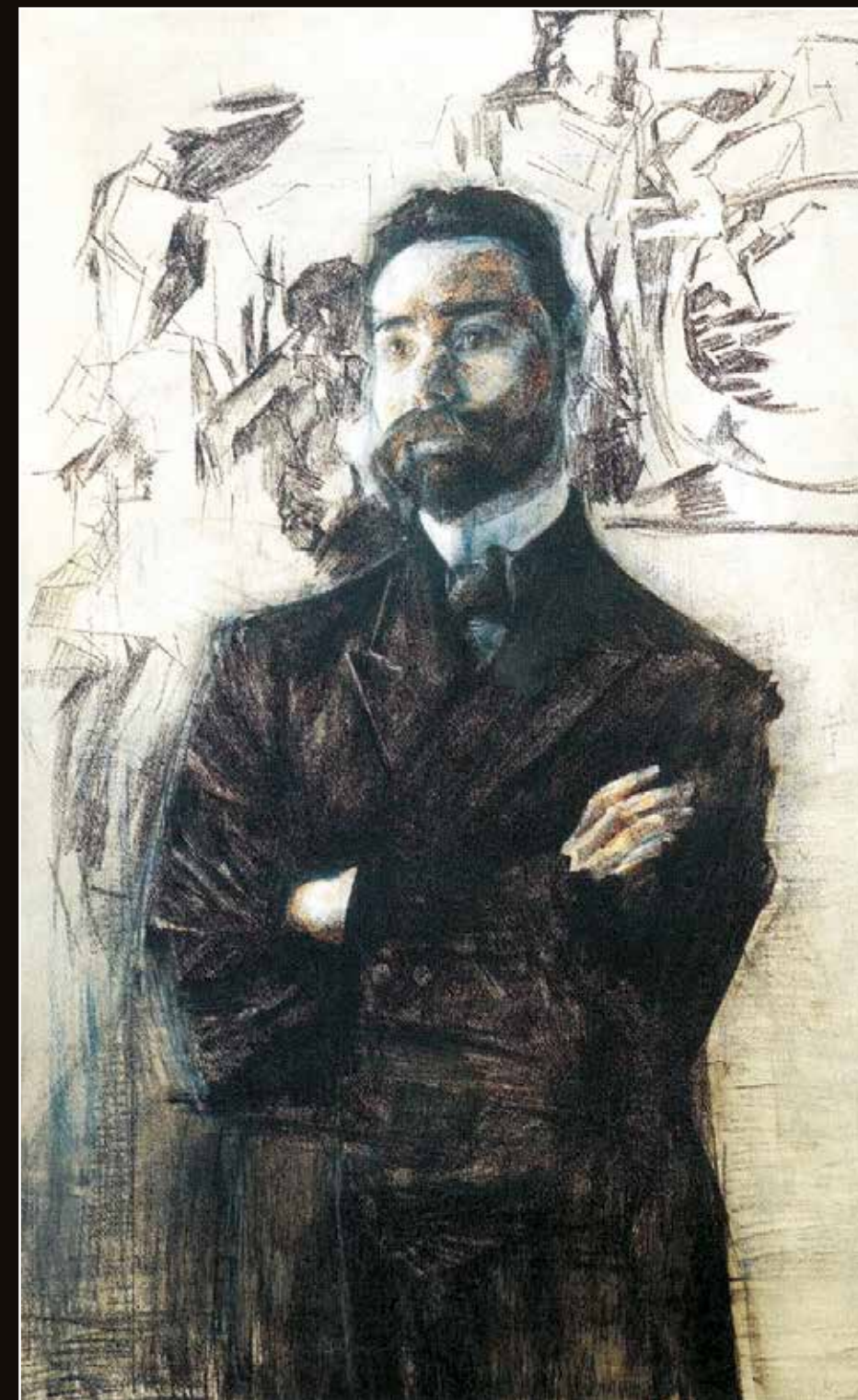
Богатырь. 1898



Пан. 1899



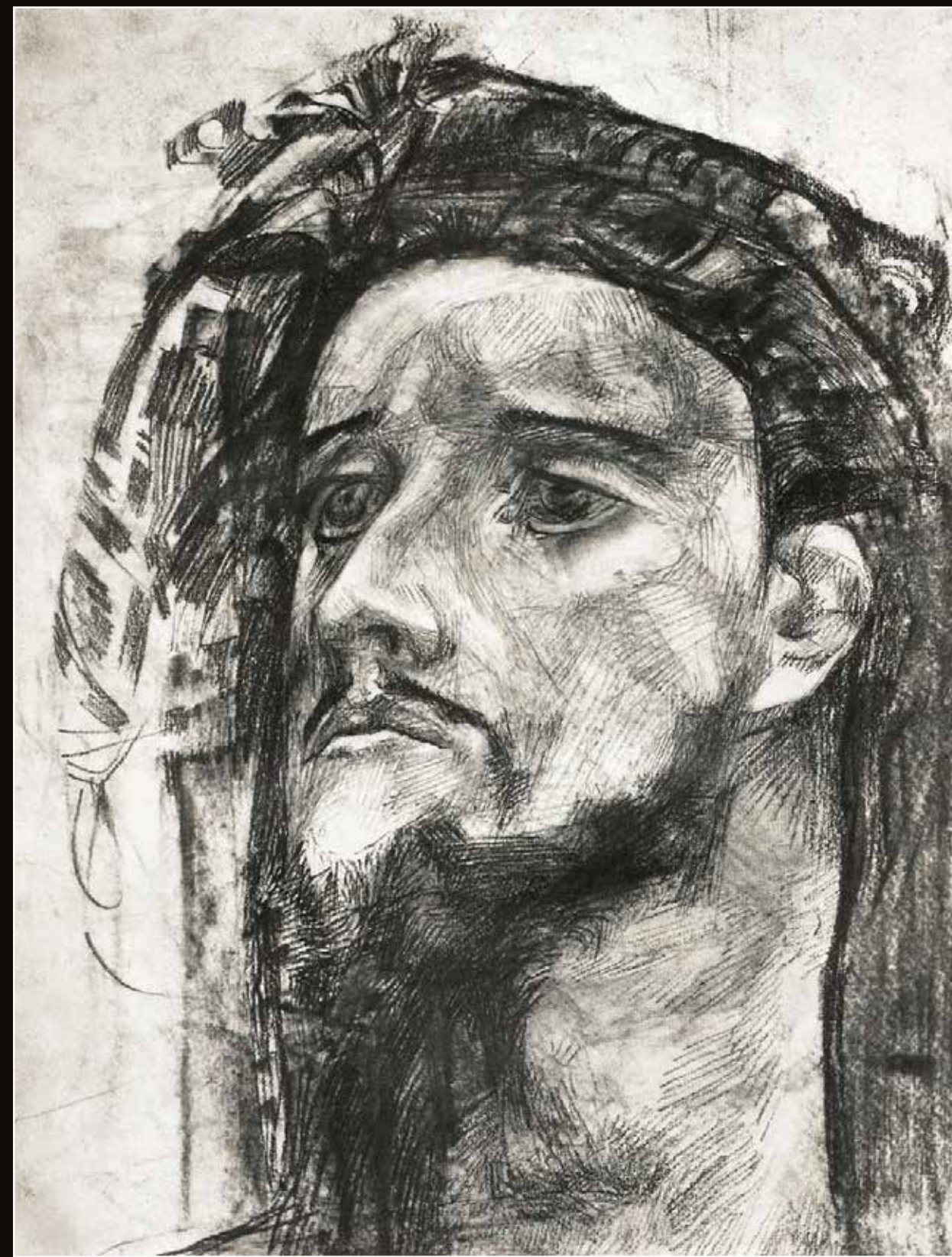
Голова Демона. Иллюстрация к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». 1890–1891



Портрет поэта Валерия Яковлевича Брюсова. 1906



Автопортрет. 1904–1905



Голова пророка. Эскиз. 1904