

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК ЭСКИЗОВ РОСПИСИ ВЛАДИМИРСКОГО СОБОРА М. А. ВРУБЕЛЯ

Работа представлена кафедрой рисунка.

Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Э. В. Махрова

В киевский период творчества М. А. Врубеля сформировались составляющие изобразительного языка (цвет, свет, форма), имеющие отчетливые параллели в византийском и древнерусском искусстве и отражающие национальные корни творчества художника.

Ключевые слова: Врубель, эскизы росписи Владимирского собора в Киеве, 1887 год.

The elements of the expressive language (colour, light, and form) having visible parallels in the art of ancient Russia and Byzantium and reflecting the artist's national roots were shaped during the Kiev period of Mikhail Vrubel's work.

Key words: Mikhail Vrubel, sketches for St. Vladimir's Cathedral in Kiev, 1887.

Обращение М. А. Врубеля к древнерусской живописи было обусловлено стечением обстоятельств – как общих, так и личных. В 1884 г. историк искусства и археолог профессор А. В. Прахов пригласил молодого академика принять участие в работе над восстановлением фресок XII в. Кирилловской церкви в Киеве. Активное освоение средневекового художественного опыта Врубелем началось сразу же по приезде в Киев, где в спроектированном Праховым иконостасе Кирилловской церкви

Врубелю было заказано четыре образа. Одновременно с росписью Кирилловской церкви под руководством Прахова велись и работы в соборе Софии Киевской. В барабане купола Софийского собора Врубель исполнил масляными красками три утраченные мозаичные фигуры архангелов.

Во второй половине XIX столетия русская религиозная живопись развивалась под влиянием позднего академизма. Среди русских художников того времени почти безраздельно царил единственная техни-

ка – масляная живопись. Фреска была давно забыта. Византийский стиль преломлялся для современников в натуралистически жанровой светской живописи В. М. Васнецова или П. А. Сведомского, утерявшей всякую формальную и идейную связь с плоскостным и монументальным стилем фрески. На этом фоне монументальные росписи двадцативосьмилетнего Врубеля для Кирилловской церкви были явлением исключительным. По мнению Н. М. Тарабукина: «Работая в период полного упадка декоративного искусства, Врубель, тем не менее, как никто из современных ему живописцев понимал самое сокровенное в стенописи»¹. Вместо подражания конкретным прототипам или заимствованиям отдельных живописных приемов он обратился к присущей византийскому и древнерусскому искусству общей экспрессии форм с его ритмической организацией, цветовой насыщенностью, линейной музыкальностью.

Многочисленные поиски вариантов претворения древнего стиля в Кирилловской церкви приводят художника в 1887 г. к совершенно самостоятельным и органичным монументальным эскизам росписи Владимирского собора. Если в росписях Кирилловской церкви от Врубеля требовалась своего рода вариационная разработка заданной темы по образцам древних росписей и мозаик, то работа над эскизами Владимирского собора потребовала от художника творческого переосмысления языка византийской монументальной росписи, адаптации его к реалиям конца XIX в. «Не думай, что это шаблоны, а не чистое творчество»², – сообщал художник сестре 7 июня 1887 г. В этих эскизах Врубель устанавливал какие-то новые отношения между плоскостью, пространством, перспективой, формой.

Росписи Владимирского собора, построенного в «русско-византийском» стиле, охватывали все основные моменты Священной истории. Над ними уже трудились В. М. Васнецов и М. В. Нестеров; П. А. Сведомский и В. А. Котарбинский. Прахов, со-

ставлявший «программу росписей», предложил Врубелю сюжеты для самостоятельной лицевой живописи – «Надгробный плач», «Воскресение», «Вознесение». Врубель написал акварелью четыре варианта «Надгробного плача», два варианта «Воскресения» и один эскиз «Ангела с кадиллом и со свечой»³. Все эскизы датируются 1887 г.

Сохранившиеся варианты эскизов «Надгробного плача» свидетельствуют не только о поисках композиции, но и о выборе пластической манеры, о мере и характере стилизации. В самых первых эскизах «Надгробного плача» заметно, что Врубель еще не полностью овладел законами монументально-декоративной живописи: старые принципы пространственного построения и приемы станковизма довлеют над ним.

Первый вариант «Надгробного плача» (вариант с пейзажным фоном) все еще сохраняет сходство с позднеакадемической живописью. Мертвый Христос с восточным горбоносым лицом и превратившимся в бесплотное вытянутое пятно телом и притихшая рядом Богоматерь. Фигура Марии, стоящей на коленях перед гробом с телом Христа, занимает правую часть композиции. В левой части она уравновешивается глубоким пространством со светлым полукругом солнечного диска, медленно уходящего за горизонт.

Второй вариант представляет попытку выразить духовное содержание сцены через психологическое решение образов, минуя, игнорируя конструктивные задачи фрески. В этом варианте Врубель отказался от восходящего солнца – сократил пространство неба, погрузил город в голубую дымку лунного призрачного света. Весь эскиз – и лицо Богоматери, и синий сумеречный колорит исполнены болезненного напряжения.

Третий вариант «Надгробного плача», выполненный черной акварелью, – самый значительный и совершенный. В нем Врубель наконец осознал конструктивно-монументальный характер поставленной задачи и ее конкретные особенности: необходимость сообразовывать решение с плоско-

стью стены, подчинять его этой плоскости и учитывать при этом место росписи в соборе – в простенке между окнами, т. е. принимать во внимание бьющий из окон свет, который не могла бы переспорить никакая интенсивность колорита.

Для всех четырех вариантов «Надгробного плача» Врубель использовал горизонтальный формат. Это наиболее простой и статичный формат, в котором четко выражены основные членения композиции – верх и низ, правое и левое, центр и периферия. Здесь отчетливо проступает симметричная основа изображения, на фоне которой разворачивается ритмическое движение композиции, построенное на контрастном столкновении вертикали и горизонтали.

Н. В. Тарабукин отмечает характерную черту в работе Врубеля над эскизами: «Набросанная первоначально в очень экспрессивных формах, композиция в дальнейшем приобретает более спокойную структуру»⁴. Так в первом эскизе голова Христа поставлена почти под прямым углом к телу, что создает резкую и беспокойную линию переднего плана. Во втором варианте голова уже несколько отклоняется от вертикальной постановки, а в третьем – приобретает горизонтальное положение и образует единую спокойную прямую со всем телом. В первом и втором эскизах фигура Марии была сдвинута вправо, в третьем – она помещается в центре картинного поля, благодаря чему композиция образует завершенную форму креста. В Средние века символика креста имела, по-видимому, два аспекта: сюжетно крест был связан с евангельской легендой о распятии Христа, структурно – с системой пространственной ориентации Средневековья. Крест, расположенный вертикально, сохранял значение пространственной схемы, противопоставляя и одновременно попарно объединяя: верх и низ, небеса и преисподнюю, правую (хорошую) и левую (дурную) стороны.

Будучи наследником лучших классических традиций, Врубель в своих композициях исходил из архитектурного прин-

ципа равновесия, свойственного классическому искусству. Композиционные приемы художника резко изменяются в зависимости от содержания и значения произведения. Диагональ, характерная для его светской живописи, сменяется фронтальным построением изображения в его религиозной стенописи и эскизах к ней. Эта фронтальность, плоскостность и статичность характеризуют «Надгробный плач» Кирилловской церкви и эскизы на ту же тему для Владимирского собора. Здесь очевидно обращение мастера к опыту средневековой живописи. Мир византийской мозаики или древнерусской иконы построен на предстоящего, все предметное вынесено в ней на переднюю плоскость, поэтому художественное пространство здесь предметно очень наполнено. Такое пространство принципиально не пускает взгляд в глубину, выталкивает его и направляет вдоль поверхности. Икона имеет двухмерный пространственный каркас, и всякое движение внутри композиции мыслится лишь в пределах этого каркаса, т. е. в двух измерениях: вверх или вниз, вправо или влево. По этим двум осям, одновременно и композиционным и ценностным, определяется место того или иного персонажа, той или иной вещи. Вероятно, Врубель интуитивно это почувствовал, когда в третьем эскизе поместил фигуру Богоматери точно в геометрическом центре картинного поля на пересечении вертикальной и горизонтальной осей, символически связующих небо и землю.

Следуя средневековой модели пространства, Врубель отказывается от передачи иллюзорной глубины. В монументальных работах перед художником встает проблема соотношения предмета и фона, которая является трансформацией проблемы соотношения объема и пространства. Уроки древнерусского и византийского искусства сказались у Врубеля «в процессе превращения пассивного “фона” в активную среду, не терпящую пустоты»⁵. Так, в третьем эскизе «Надгробного плача», отказавшись от пейзажа, он активно разрабатывает фон.

Темные и светлые плоскости за спиной Богоматери находятся во взаимовлиянии, точнее, дают друг другу жизнь и смысл и только во взаимном сочетании проявляются и как живопись саркофага и оконных проемов, и как крест. Крышка саркофага как бы поворачивается, врезаясь в массу стены, обнаруживая глубину за поверхностью. Но вместе с тем при другом акценте эта крышка становится пустотой; геометрические фигуры утверждают стенную плоскость, закрепляют ее господство, внося конструктивное начало, и одновременно разрушают стену, дематериализуя среду. Геометрические фигуры жестко, но неизбежно и неминуемо вторгаются в мир эмоционально-напряженной сцены. Отсутствие конкретности в трактовке фона, условное упрощенное пространство эскиза Врубеля соответствовали его стремлению к космической трактовке времени, к монументальному впечатлению. Здесь длительность паузы при напряжении состояния Богоматери оказывается особенно ощутимой.

В поисках монументальных форм художник все более отказывается от пластицизма раннего Ренессанса, восходя все дальше и дальше к плоскостному стилю. Новый – четвертый – замысел «Надгробного плача» по сравнению с предыдущими был совсем иным – между ними лежала пропасть. Этот последний вариант имеет форму триптиха с образами Христа и Марии в центральной части и четырьмя фигурами святых в боковых: предстоящие справа Магдалина и, вероятно, Иоанн Богослов, слева Иосиф Аримафейский и Никодим. Формат четвертого эскиза несколько видоизменяется: он становится более вытянутым за счет прибавления правой и левой частей. Врубель несколько скруглил верхнюю часть эскиза, стремясь, вероятно, более удачно вписать его в архитектурный ансамбль собора. Художник сохранил найденную в третьем эскизе композиционную схему. В этом варианте чисто композиционным путем, изобразив Христа и Богоматерь в профиль, Врубель удачно разрешил требования плоско-

стного стиля. В отличие от третьего черно-белого эскиза, в четвертом художник использует всю богатую гамму голубых, темно-синих, фиолетовых, сиреневых цветов, заставляющую вспомнить византийские мозаики. Условному цветовому решению подчинен не только фон, но и написанные в холодной гамме фигуры. Все фигуры даны на густом ультрамариновом фоне, создающем ощущение могильного склепа, ночи; на этом фоне их светло-желтые с радужными кольцами нимбы сияют ярким светом как ореолы светильников.

Обогащая колорит, развивая радужную систему цвета и тона, добиваясь филигранного строения своей живописи, художник ищет сходства также с древними иконами и фресками, с византийским искусством, со средневековыми витражами и мозаикой. В киевский период Врубель впервые нашел свою колористическую систему и красочный тембр: звучание густых сумрачных тонов со сдвигом в холодную часть спектра – поистине уникальное явление в колористических гармониях русской живописи. Палитра Врубеля – это искусственные, редко встречающиеся в природе цвета: фиолетовые, лиловые, розово-серебристые, перламутровые, всевозможные оттенки красного, бледно-зеленого, бледно-оливкового. Применение подобного колорита связано с тенденцией к ослаблению предметной конкретности цвета, к его дематериализации и в результате – к усилению вневременного и внепространственного характера изображения. Отмечая этот аспект цвета в византийской живописи, В. Н. Лазарев пишет: «Ирреальный колорит еще более усиливал отрешенность изображения от здешнего мира»⁶. В своих эскизах росписи Владимирского собора Врубель возродил еще один архаический аспект византийского искусства, уподоблявший органические тела царству камня, металлов и минералов. Такова сама Мария, ее сын в центральной части, апостолы и Мария Магдалина – в боковых частях. Их фигуры лишены земной чувственности и

тепла, кажутся каменными изваяниями и нематериальными, но исполненными таинственного смысла знаками. Здесь сказывается начатая в штудиях цветов киевского периода дематериализация природной формы, разложенной путем бесконечного дробления на составные части (в данном случае уподобленные кубикам драгоценной смальты).

В образный строй четвертого эскиза Врубель вводит темно-синюю стену с двумя квадратными проемами, сквозь которые проникает «божественный свет». В этой работе очевидно обращение к средневековой концепции света, где свет – «это божественная энергия, это как бы крупца божественной субстанции»⁷. Средневековая изобразительная система исключала освещение в его прямом, физическом смысле – свет не освещает уже существующие земные предметы, а каждый раз заново творит их. По словам Ю. Т. Малкова, «...здесь свет, не имея определенного источника, как бы сам «выявляет» собой пространство художественное, в известной степени им определяемое и всегда с ним неразрывно связанное: метафизический характер такой освещенности художественно-символическими средствами утверждает метафизический же характер изображаемого пространства»⁸. Существенно в этой связи то, что сверкание фона и ассистов в мозаике и иконописи не есть изобразительное подобие света, но свет, излучаемый самой основой, материей, из которой сотворено изображение. При сохранении академической основы лепки формы с помощью светотени Врубель обогащает ее присущей средневековому искусству условностью. Свет в его работах перестает быть только естественным освещением. Используя технику акварели в эскизах росписи Владимирского собора, он превращает белую поверхность листа бумаги в подобие светоизлучающего экрана. Как свет у Врубеля действует сама основа: белизна листа увидена как светоносная субстанция, сияние света, некогда отделенного от тьмы.

Уже в процессе работы над композицией «Сошествия святого духа» для Кирил-

ловской церкви Врубель понял, что византийской живописи чужды античная пластичность, понятие рельефа и что следует усиливать изобразительную плоскость стены орнаментальным расположением форм. Этот принцип ему не трудно было уловить, так как тонкое гранение формы, расчленение на плоскости, которое он прежде применял, работая с натуры, уже приводило к орнаментальному расположению. По словам Н. А. Дмитриевой, «в византийском искусстве Врубель нашел родственную ему игру внутренних контуров и декоративную мозаичность»⁹. Со временем орнаментальность становится отличительным качеством графики и живописи Врубеля. Многие произведения художника включают орнамент как предмет изображения и одновременно выдвигают орнаментальный принцип как принцип композиции картины в целом. Этот композиционный прием блестяще реализован в четвертом (основном) варианте «Надгробного плача», где казалось, что фигуры Христа, Богородицы, апостолов и Марии Магдалины вплавлены в каменную массу стены, что они явились из нее и составляют с ней единую плоть.

Изучая стиль византийской и древнерусской живописи, Врубель вовсе не собирался копировать, возродить этот стиль или иным образом имитировать его. Стилеобразующие искания художника шли в русле индивидуального претворения и преобразования наследия русско-византийской и ренессансно-венецианской монументальной живописи в соответствии с задачами искусства нового времени. По словам С. М. Даниэля, «...Врубелю суждено было решать проблему “разорванной связи времен”, что ощущали уже наиболее проницательные его современники»¹⁰. В церковных и светских работах мастера киевского периода уже ясно ощущается рождение новой смысловой значимости, новой образной и пластической системы. Из смешения ново-европейской и средневековой художественных систем возникает уникальный остроиндивидуальный стиль Врубеля, составляющий органическую часть русского варианта стиля модерн.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Тарабукин Н. М.* Михаил Александрович Врубель. М., 1974. С. 99.

² Цит. по: *Коган Д. З.* Врубель. М., 1980. С. 104.

³ Рамки статьи не позволяют подробно рассмотреть все эскизы художника, поэтому мы вынуждены ограничиться анализом четырех вариантов «Надгробного плача».

⁴ *Тарабукин Н. М.* Указ. соч. С. 92.

⁵ *Тарасенко О. А.* К проблеме национальных истоков в русской живописи конца XIX – начала XX века // Советское искусствознание. М., 1991. Вып. 27. С. 163.

⁶ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947, Т. I. С. 30.

⁷ *Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 81.

⁸ *Малков Ю. Г.* Некоторые аспекты развития восточно-христианского искусства в контексте средневековой гносеологии // Советское искусствознание. М., 1978. Вып. 2. С. 112.

⁹ *Дмитриева Н. А.* Михаил Александрович Врубель. Л., 1990. С. 36.

¹⁰ *Даниэль С. М.* Сети для Протея. СПб., 2002. С. 215.