

Алексей Курбановский

«Из ада изведенные»: Михаил Врубель, Фридрих Ницше, искусство после «смерти Бога»

В статье делается попытка прочесть содержательный пласт «Демона» М. А. Врубеля через атмосферу «религиозного релятивизма» после проникновения методов позитивистских наук в христианскую мысль конца XIX века (что, как представляется, спровоцировало максиму Ф. Ницше о «смерти Бога»). Относительность оппозиции «добра и зла» фигурировала как в символистской литературе, так и в массовой культуре, породившей фантастические, «готические» сюжеты/тела. Делается предположение, что нечто существенное в живописи Врубеля ускользает от категорий формального анализа; предлагается использовать сформулированную практически одновременно концепцию «художественной воли». Это позволяет понять, как Врубель «выломался» не только из «историзма/эклектики», но и из конвенций «стиля модерн». Его поздние вещи, намечающие контуры новой эстетики, предполагают некий протоэкспрессионизм; вот почему подлинным наследником радикализма Врубеля нужно считать русский авангард.

Ключевые слова:

Демон, символизм, религия,
позитивизм, художественная воля, историзм,
готика, стиль модерн, экспрессионизм.

...искусство есть чудовищный и блистательный Ад.
Из мрака этого Ада выводит художник свои образы.
А. А. Блок, 1910 [4, с. 434]¹.

Мускулистая фигура, с угрюмым лицом и застывшей на щеке слезой, сидит, уронив бессильные руки, на фоне заката и окаменевших фантастических цветов — метафора *ресентимента*... Призрачно-синие крылья вознесли вытянутое в струну тело над горным кряжем; заостренный профиль нацелен вперед: *стрела тоски по другому берегу*... Среде рассыпанных декоративных павлиньих перьев, страшно изломана анатомия поверженного: подбородок, кажется, под неестественным углом воткнут в ребра; руки вывернулись и, вместе с золотой диадемой, венчают презрительное лицо: *воля к гибели*... Это три живописных «Демона» М. А. Врубеля; их формально-пластические особенности ставят непростую задачу для визуального восприятия. «Непринужденность напряжения» (Г. Вёльфлин) выявлена не только в переплетенных пальцах или скрещенных запястьях, но и в требуемом от человеческого глаза мускульном усилии: собрать, удержать рассыпающиеся фактурные мазки, угадать в иррегулярной мозаике цельную форму, а в необузданном вихре — выверенную технику. Вот в вычурной красочной лепке, кажется, прочитывается «чистяковская» огранка, а вздыбленная грудная клетка напоминает академический гипсовый *écorché*.

Известно, что первых, несохранившихся, «Демонов» Врубель писал еще в 1880-х годах, в Одессе и Киеве. Затем были заказные юбилейные иллюстрации к кавказской поэме М. Ю. Лермонтова (1890–1891): там художник неизбежно следовал за сюжетным нарративом. Конечно, ему должен был импонировать трагический образ. Лермонтовский

¹ Образ (и название данной статьи) совпадает с заглавием раздела из сборника В. Я. Брюсова «Στέφανος» («Венок», 1906), который позировавший автор подарил М. А. Врубелю.

«Демон» (1840) — поздний пришелец в череде типичных для романтической эпохи «проклятых героев» (и историй о них), в числе коих: «Монах» М. Г. Льюиса (1796), «Манфред» (1817) и «Каин» (1821) Д. Г. Байрона, «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Мэьюрина (1820) — или беспутный монах Медард из «Эликсиров Сатаны» Э. Т. А. Гофмана (1815). Сюда нужно поместить и «Вампира» Дж. У. Полидори (1819), коего автор, для вящего эффекта, приписал Байрону. Бунтари бросали вызов традиционным представлениям о сословной морали, знались с нечистой силой, балансировали на роковой грани... Они исчерпывающе характеризовали *романтическое двоемирие*: «вихреподобную» вселенную, непредсказуемого человека; отсутствие христианского Искушения. Но, как в тревоге почувствовала жена Врубеля Н. И. Забела, «Демон у него совсем необыкновенный, не лермонтовский, а какой-то современный ницшеанец» [28, с. 189].

Итак, имя произнесено; допустимо напомнить об огромном впечатлении, произведенном и философией, и самой фигурой Ф. Ницше на русскую интеллигенцию. Так, поэт Эллис (Л. Л. Кобылинский) приравнял безумие Ницше к «жертве, равной которой, может быть, не приносилось никогда со времен Голгофы» [37, с. 46]. Можно привести немало восторженных отзывов (А. Белый, В. И. Иванов, Л. Шестов); заинтересованно полемизировали с немецким мыслителем В. С. Соловьев, С. Л. Франк. Все это характеризует ту интеллектуальную атмосферу, куда проецировался врубелевский Демон; она породила совсем других персонажей — таких как ницшевский Заратустра (тот «говорит правду и хорошо пускает стрелы»; 1883), Дориан Грей О. Уайльда (1890), Дракула Брэма Стокера (1897) — позже образовался Голем Г. Майринка (1915). Все тексты читались по-русски; на отечественной сцене выступил «Анатэма» Л. Н. Андреева (1909), сыгранный В. И. Качаловым. Каждый по-своему, отступники захлебнулись кошунством, «преступили» и оказались *по ту сторону добра и зла*, вопрошали о важнейших экзистенциальных вопросах (религиозных, научных, творческих), смирились с уготованной им судьбой (*amor fati*). Вместе с иными, многочисленными детищами литературы, искусства, массовой культуры, они внесли вклад в формирование горизонта «интеллектуальных/визуальных ожиданий» рубежной эпохи, что в итоге повлияло на жизнь и творчество мастеров художества. Кто-то ведь мог завороченно повторить за чуть более поздним персонажем «Петербурга» Андрея Белого: «*Енфраншиши* само теперь пришло за душой» (1911–1913).

«И Бог закрыл Книгу Жизни этого Человека и сказал: “Истинно говорю тебе, Я пошлю тебя в ад. В ад Я пошлю тебя”. — И Человек воскликнул: “Этого Ты не можешь!” — И Бог сказал человеку: “Почему не могу Я послать тебя в ад, скажи Мне, почему?” — “Потому, что в аду жил я всегда”, отвечал Человек. — И вот было молчание в Чертоге Суда» [30, т. 2, с. 217]. На этом декадентском Страшном Суде дерзновение (как и остроумие) грешника впечатляют, а Судия прислушивается к аргументации подсудимого (что влияет на приговор!). Верховное Существо, коему не чуждо людское разумение, могло быть подвержено прочим человеческим слабостям (в том числе и кончине — по Ницше). Конечно, главное отличие врубелевского Демона от лермонтовского — в «смерти Бога», провозглашенной «гениальным немцем» в 1882 году.

Совершенно «по-уайльдовски» развивается интеллектуальный диалог, написанный в 1899 году А. Мейченом, оккультистом и членом «Герметического Ордена Золотой Зари». Собеседники обсуждают природу зла и греха; последний, согласно выразителю авторской мысли, заключается в стремлении «взять небеса штурмом» — «попытке проникнуть в иную, высшую сферу недозволенным способом <...> получить экстаз и знание, которые подобают лишь ангелам, а потому, предпринимая такую попытку, человек в конце концов становится демоном» [17, с. 264]². Становление демоном сопряжено для человека с инициацией в темную магию, «экстазом души» — в конечном счете с «адским чудом»; это означает завоевание прежде неведомых способностей. Сверхъестественный грех — «подобен звучанию самых больших труб органа, такому низкому, что оно недоступно нашему слуху». Если допустимы музыкальные ассоциации, то каковы могут быть визуальные? Уж не «изумрудные» ли это глаза, о которых мечтал больной Врубель — чтобы ясно узреть суть божественных (надо полагать, и всех прочих — земных — *оккультных*) тайн [24, с. 383]?

Среди художественных аналогов, современных врубелевским творениям, следует отметить такие вещи, как: «Люцифер» Ф. фон Штука (1890); «Сатана» (иллюстрация к Бодлеру, 1890) Одилона Редона и его же «Падший ангел» (около 1880); различные крылатые/приземленные духи + философы Макса Клингера (1880-е); «Ангел Смерти» Карлоса

2. Ниже «трубы органа» [17, с. 268]. Опубликовано в 1904 году. Перевод нельзя признать удачным: поскольку речь идет об эльфах, лучше было бы сказать «белые человечки» или «белый народец».



1. Карлос Швабе. Ангел Смерти
Ил. из кн.: Baudelaire C. Les Fleurs
du Mal. Paris: Charles Meunier,
1900



2. Карлос Швабе. Ангел Смерти
(центральная фигура композиции *Смерть
и могильщик*, 1900). 1919
Бумага, наклеенная на картон, уголь,
черный мел. 75,5 × 54
Музей искусства и истории, Женева

Швабе (варианты 1896 и 1900; ил. 1–2); с «Поверженным» переключается «Падение Икара» Герберта Дрейпера (1898). С формально-пластической точки зрения, практически все фигуры (кроме разве что «тающих» пастелей, литографий Редона) основаны на натурных штудиях и скульптурно вылеплены в академическом вкусе, отражая «профессорский статус» создателей. Орнаментальное узорочье Врубеля («оптическое смещение красок в глазу для достижения их максимальной яркости» [7, с. 221]) принадлежит другой стадии эволюции модернизма (декоративному панно); красочные эксперименты могли иметь и символистский исток. «... Спектральный цвет, будучи чистым цветом идеального мира,

давал художнику мимолетное представление о высшей реальности, которой мог достичь только он» [50, р. 40]³. Живопись «не заметившего» импрессионизм Врубеля выдерживает сравнение с *пуантилистской* манерой современника Ж. Сёра или мозаикой чистых пигментов П. Сезанна.

Невозможно проследить за взглядом врубелевского «Сидящего»: он направлен «внутрь себя»; можно лишь попытаться как бы разделить его трагическую рефлексию. Размышление новейшего ученого помогает уточнить, что в философском плане речь о «фундаментальном *отсутствии* в самом сердце видения, в невозможности созерцания присутствия, или непосредственного визуального доступа к полноте бытия ... в исторически обусловленной невозможности помыслить идею присутствия в перцепции» [40, р. 4]. Декадентская мысль сформулировала то же самое, хоть в причудливой, выпендренной фразировке: «И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя» [20, с. 131].

Релятивизм и религиозное вольнодумство, характерные для творцов конца XIX столетия (ср. хитроумного грешника О. Уайльда; или: «И Господа, и Дьявола хочу прославить я» — В. Я. Брюсов, 1901), допустимо считать следствием *вульгаризации*, каковую претерпело христианство в эпоху позитивизма. После публикаций Э. Ренана (1863–1869) Иисуса Христа стали рассматривать с археологической, этнографической, антропологической точек зрения — как конкретное историческое лицо; для художника это значило: изучение этнического типа, прически, костюма, антуража... Так характеризуются, например, библейские иллюстрации Жака-Жозефа (Джеймса) Тиссо, показанные в 1896 году; среди русских авторов дань так называемому историческому христианству отдал В. Д. Polenov (цикл «Жизнь Христа» выставлен в 1909 году, ныне рассеян по ряду коллекций). Не забудем невзрачного босоногого персонажа Ф. фон Уде из картины «Благодать (Войди Господи Иисусе, будь нашим гостем)» (1884–1885, Берлин, Национальная галерея). В реалистичном, обыденном «историческом иудее I века н. э.» невозможно

3 Автор весьма остроумно ре-контекстуализирует творчество Ж. Сёра — в свете неоплатоновских теорий Ш. Блана, «популярного вагнеризма» и символистского движения 1880–1890-х годов во Франции.

разглядеть Сына Божьего: пропадает вся мистика, *тайна*, что составляет самую сущность религии.

Символизм как культурно-исторический феномен возник на фоне господствовавших материалистических/позитивистских умонастроений, какое-то время вынужден был сосуществовать и даже взаимодействовать с ними. «...В течение некоторого времени он увлекался материалистическими доктринами немецкого дарвинизма и находил необыкновенное удовольствие в том, чтобы сводить все мысли и страсти людские к функциям какой-нибудь серой клетки мозгового вещества или белых нервных нитей» [30, т. 2, с. 130]. Наряду с дарвинизмом следует упомянуть антропологию (включая «криминально-медицинский извод»: *ломброзианство*); скажем, сексуальную патологию Р. фон Крафт-Эбинга (1886) и «теорию дегенерации (вырождения)» М. Нордау (1892–1893). Все характеризуются выраженной *биологической* направленностью; неудивительно, что видный ученый охарактеризовал *Art Nouveau* («стиль модерн») как «биологический романтизм»⁴. Впрочем, в полном соответствии с нездоровым, извращенным характером мышления *fin de siècle* декаденты принялись забавляться с нахватаемыми концепциями, «выворачивая их, как перчатку» и перелицовывая. «...Воображение [конца] XIX века занялось проектом обращения эволюции вспять, так как это показалось синонимом прогресса. Релевантными тут признавались социо-медицинские дискурсы: учение о дегенерации и криминальная антропология» [45, р. 10]. Вот так в искусстве появились «анатомические препараты, хранимые в спирте под стеклом» или «неотличимые от растений обитатели морского дна — того подводного царства, где господствует странное и омерзительное изыщество и элегантность ... [паразитический] “висяще-сосущий” образ жизни, так завораживавший художников данного периода» [49, р. 260]. Эдакие мотивы (правда, без патологии) можно отметить у ряда русских художников: от М. А. Врубеля до В. И. Денисова («Морское дно», 1907, ГРМ).

К некоторым творениям Врубеля позволительно отнести термин *gothic body* («готическое тело»): прежде всего к сказочным персонажам (в архаической сказке граница меж «человечьим» и «звериным»

4 «Когда в конце XIX века стал зарождаться новый романтизм ... он стал биологическим романтизмом» [49, р. 272].

волшебной-подвижна). Это «Пан» (1899, ГТГ), похожий на шевелящийся замшелый пенек⁵; «Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ): предполагаемый портрет Н. И. Забелы, но — убедителен самый момент *транзиентности*: не-человек и не-птица; рогатый пастух-сатир в картине «К ночи» (1900–1901, ГТГ). Конечно, многочисленны подводные обитатели — в живописи и пластике, — связанные с темой «Садко» (вплоть до «изящно-паразитической» керамической головы «Морского царя», 1899–1900: цианея или осьминог). Все это — «тела без интегральности или стабильности, композитные и переменчивые» (К. Хёрли). К ним относятся также «символистские монстры» из европейской живописи: кентавры, тритоны, драконы А. Бёклина; леопарды/львицы с женскими головками (Ф. Кнопф, Ф. фон Штук, Г. фон Розен, А. Сеон); архангелы, Медуза и кокетливый Сатана у Ж. Дельвиля; розенкрейцеровские персонификации Я. Торопа; скелеты и мистические блудницы Ф. Ропса... Где-то рядом — кровососущие женщины Э. Мунка...

«Он и монстр, и человек, женоподобный и могущественный, паразит и богач; он отвратителен и притягателен, обладает завораживающим взглядом и мелочен в деталях, он живет вечно, но может быть умерщвлен. Иными словами, Дракула — не просто монстр, но самая технология монструозности», — пишет современный критик [44, р. 88]. Так обозначается *гетерогенность* чудовища; дискурс рубежа XIX–XX веков, исподволь пронизывающий ткань романа Б. Стокера, маркирует в данном случае недвусмысленные рудименты *хищника*. «Насколько я мог видеть его губы из-под громадных усов, оне были сжаты и имели жестокое выражение. Зубы были особенно остры и белы, а уши бледны и как-то уж очень заострены на концах. Руки отличались цепкими пальцами и — странно сказать — на ладонях у них росла шерсть» [27, с. 17]. Граф выставлен *дегенерировавшим* потомком древнего рода; современные критики отмечают: «...Дракула прочитывается как существо атавистическое, описание его внешности ... отражает отчеты Нордау о вырождении или Ломброзо — о *прирожденном преступнике*... он воплощает тенденцию к упадку, регрессу, возвращение к примитиву» [51, pp. 21–22]. Имена Ломброзо и Нордау прямо упоминаются в тексте романа; мы можем заключить отсюда, что «их идеи криминальности

5 И «Пана», и «Богатыря» (1898) А. А. Бобриков остроумно назвал «хтоническими героями» и «пузырями земли» [5, с. 503].

и дегенерации были “общим местом” для образованных читателей, а вовсе не специализированным медицинским знанием» [44, р. 93].

Вот как брезгливо описывает современников автор «теории вырождения»: «...вам кажется, будто вы ходите среди мертвецов, составленных в какой-то сказочной мертвецкой на скорую руку из разрозненных частей разных трупов, причем взяты первая попавшаяся голова, руки, ноги, и все это облечено также в первые попавшиеся костюмы разных эпох и стран» [23, стлб. 12]. Вспоминаются «гибридные существа» символистов; отечественный критик готов присоединить Врубеля: «иллюстрируя одно из юбилейных изданий Лермонтова, [тот] приделывает демону каменные крылья» [9, с. 59]. Автор будто хотел сказать: крылья мертвые, чужие, «первые попавшиеся», приделаны «на скорую руку».

Врубелевский Демон как семиотический конструкт — также гетерогенное образование: он возникает на пересечении ряда дискурсов. Прежде всего, это традиционный «лермонтовский» (+ рубинштейновский), обретший уже *обывательский статус* — не в последнюю очередь, благодаря сентиментальным иллюстрациям М. Зичи (1870-е); не забудем и *научный дискурс* (уж не «каменные крылья» ли счесть атавизмом — по Горькому/Ломброзо?); был декадентско-ницшеанский (мы увидели, что к ипостасям Демона вполне подходят метафоры «гениального немца»). Наконец, существовал «готический», масс-культурный, наплодивший монструозных тварей; среди них и граф Дракула — о «культурном резонансе» коего можно судить по эмоциональной реплике А. А. Блока (1908)⁶.

В числе психологических особенностей «эпохи вырождения» Нордау указывает безволие, неспособность к решительным действиям. «В связи с угнетенным состоянием духа обыкновенно замечается и нерасположение действовать, доходящее иногда до отвращения ко всякого рода деятельности и до полного ослабления воли (абулии)»; далее упоминаются «бесхарактерность, леность, презрение к труду» [23, стлб. 35]. Не менее саркастичен в отношении «европейского нигилизма» и произведенной им культуры Ф. Ницше; тот предупреждает: «...Инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать *глубоко*... Происходит известного рода *приспособление* к этой перегрузке впечатлениями: человек отучается от *активности*... принципиальная

6 «... Во-первых, прочел я “Вампира — граф Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно» (письмо от 3 сентября 1908) [3, с. 66].

холодность, уравновешенность, строго поддерживаемая *низкая* температура непосредственно под тонким верхним слоем, на котором есть тепло, движение...» [22, с. 72–73]. Финальная точка — очередной парадокс О. Уайльда: «И я претворял воду в вино, и я исцелял прокаженных... Я ходил по водам и из живущих в пещерах я изгонял бесов <...> я воздвигал мертвых из их тесных обителей, и по моему повелению на глазах у великого множества людей иссохла бесплодная смоковница. Все, что творил этот Человек, творил и я. И все же меня не распяли» [30, т. 2, с. 215–216]. Отмечая «вывернутую, как перчатку» гордыню самозванца, предположим: его *мессианские эскапады* были восприняты как «перегрузка впечатлениями» — и вследствие «нерасположения действовать», не возымели ожидавшегося эффекта/результата.

Размышляя об эстетическом эффекте *модерновой картины*, современный исследователь констатирует, что она «репозиционирует наблюдющего субъекта за пределами конвенций классической системы перцепции; при этом рушится взаимная обусловленность субъективной *внутренности*, с одной стороны, и — объективности *внешнего мира*. Оптическая система более не та, где мир представляется субъекту в отношениях отражения, соответствия или репрезентации» [40, р. 83] — глаз игнорирует груз «исторических» визуальных кодов. Вспомним живопись Врубеля: фигура человека уравнивается в правах с декоративными элементами картины (от орнамента до фактуры); соединенные руки «Демона сидящего» окажутся преградой, отделяющей от зрителя не только тело персонажа, но и «субъективную внутренность» переживания, *видения*. Отмечавшиеся критикой «по-микеланджеловски вылепленные мускулы» (выражение Н. А. Дмитриевой) могут быть отнесены к «конвенциям классической системы» (впоследствии пропадают). «Прозрачная свежесть видения», о которой писал там же Д. Крэри, сменяется беспощадной интенсивностью взгляда — такой, что под художническим «натиском (*Aufschwung*) восторга»⁷ форма буквально рассыпается на фрагменты. Любопытно, что в поздних вещах Сёра, как отмечал автор, задача похожа: «...живопись представляется менее

7 Слегка измененные слова М. А. Врубеля [7, с. 85].

склонной к полному оптическому смешению и буквально акцентирует поверхностные [фактурные] эффекты, создаваемые примененными мазками ... Оставаясь несмешанными, цвета приобретают особые сверкающие свойства, уподобляющие их драгоценным камням» [50, pp. 148–149].

Живописное новаторство могло быть объяснено в пределах «символистского дискурса». Ницше писал: «Вокруг героя все становится трагедией, вокруг полубога все становится пародией сатиров, а вокруг Бога все становится — как? быть может, “миром”?» [20, с. 132]. Допустимо распространить наблюдение на того, кто пытался «проникнуть в высшую сферу недозволенным образом» — и таким образом, стал демоном (по А. Мейсону). То есть речь пойдет о (демоническом? диаволическом?) *миротворчестве*; это распространенный мотив символистской литературы и поэзии. «Диаволический дискурс декадентства 90-х гг. представляет собой попытку, — размышлял эксперт по символизму, — ...превратить тотальное, невыразимое бытие потустороннего мира — “все” — в “ничто” повседневного предметного языка ... Возможно и обратное — потусторонний “мир иной” оказывается результатом диаволической деятельности художника-демиурга, который является одновременно и творением, и творцом мирового демиурга ... он определяется только отрицательно, через то, чего он не может и чем он не является» [33, с. 58–59]. Не предвестие ли тут *дегуманизации*: разочарования в креативных возможностях — в человеке как таковом?

Формальным выражением может быть парадокс поверхности и глубины. Исследователь заметила: «Трение поверхностей... может как стереть личность [self], так и создать новую... Это форма готической субъективности; то есть: самость [ego] представляется как мульти-формная — либо совокупность подвижных поверхностей, либо массив нагроможденных глубин» [44, р. 64]⁸. Можно предположить: у Врубеля трение/крошение поверхностей — это перерождение миметической картины (*tableau*) в декоративное панно (*panneau*). В подвижной, многократно перестроенной «модернистской совокупности» неуместной казалась благонамеренная критика простодушного В. А. Серова: «...все же скажу: ноги не хороши еще» [7, с. 108]. Итак: «Всякое искусство

8 Как пример упоминается сюжет «Дориана Грея», построенный на трении, скольжении порочной, опустошенной натуры протагониста вдоль живописной поверхности его портрета.

одновременно есть и поверхность, и символ. Те, кто проникают глубже поверхности, сами ответственны за это» (О. Уайльд) [30, т. 2, с. 4].

Цитировавшийся ранее новейший автор пишет о *предельной амбиции* символистов, которая заключалась в «алхимическом пресуществлении, преодолении непрозрачности, густоты и вещественности пигмента — чтобы добиться архаической цели... “искупления материи”» [40, р. 226]. Это соответствует декадентской идее о замене природы, естественной красоты — искусственной, сделанной, авторской. Такое упоение рукоесломом: живописью, вышивкой, резьбой, филигранью, — критик-современник находит опять-таки у О. Уайльда. «Раскрасьте цветы, раскрасьте зверей и людей, сделайте облака из кисеи, а розы — из шелка, а деревья — из золота и серебра, а пену морскую — из кружев, а фавнов — из слоновой кости <...> “Одни краски, — восхищается Уайльд, — не испорченные никакою вложенною в них мыслью и не связанные с определенной формой, могут многое сказать душе тысячью разнообразных способов. Гармония тонкой соразмерности линий и пятен впечатлевается в нашем уме. Повторность узора успокаивает нас. Причудливость рисунка возбуждает воображение”»⁹. Культ искусственности, обретший в эпоху *fin-de-siècle* метафизический аспект, восходил к Ш. Бодлеру (усвоен через Т. Готье). В своем эссе «Похвала косметике» (*Eloge du maquillage*, 1863) Бодлер писал: «Все прекрасное и благородное является плодом разума и расчета. Преступные склонности... присущи человеку с рождения. Добродетель, напротив, *искусственна*, она стоит над природными побуждениями... Исходя из этого, я вижу в тяге к украшениям один из признаков благородства... И дикарь, и ребенок своей наивной любовью к блестящему, к разноцветным перьям, к переливчатым, ярким тканям, к высокой торжественности искусственных форм, свидетельствуют об отвращении к реальному...» [6, с. 308]¹⁰. Так, для *демона* природа предоставляет не образец для подражания, но материал, подлежащий трансформации (застывает, каменеет); действительность может сохраниться лишь как парафраз, символ. «Моя мечта — и все пространства, и все чреды/Весь мир — одно мое убранство, мои следы» (Ф. Сологуб, 1904).

9 Из этюда К. Чуковского; цит. по: [30, т. 1, с. XX, XXI–XXII]. Поминаемый тут же «персидский ковер» был открыт Врубелем еще в Киеве.

10 Перевод названия эссе *Le peintre de la vie moderne* как «Поэт современной жизни», без всяких пояснений, привносит неуместные литературные ассоциации.

Вспоминая остроумную формулировку Ф. Ницше, мы здесь дополняем ее: вокруг Демона весь мир становится «демоническим»; А. Хансен-Лёве назвал его «диаволическим». Это — рукотворный, самодельный мир (Ш. Бодлер, О. Уайльд, Ф. Сологуб); он же — художнический (так окаменели лепестки = кристаллы-самоцветы в «Сидящем»). Соответственно, не преминет явиться *улучшенный* человек (сверхчеловек Ницше?), который инициирует еще невиданную эпоху («Великую Духовность» В. В. Кандинского?). Преображение обязано пройти магическим путем: через *сверхчеловеческое* (демоническое!) творчество. Последнее должно сочетать и эзотерическую, и жертвенную функцию.

Если попробовать раскрыть искусство Врубеля с точки зрения формального анализа, то можно констатировать в его вещах переход от пластического *ощупывания* фигуры (мускулатура «Сидящего») к «вибрации» картины в целом; от академической тектоничности (подчиненные архитектуре эскизы церковных росписей) — к так называемой смятой, смазанной структуре; от рациональной последовательности (чередование планов в «Испании») — к «растворению» формы в потоке деталей. Как и упоминавшиеся «сверкающие мазки» Сёра, мозаика/крошка у Врубеля *распластывает* объем и «тормозит» зрительский взгляд — рассеивает его по богато разработанной поверхности холста (панно). Вспомним, что художник однажды заметил: «...Искусство тем и велико, что оно не подчиняется ни природе, ни логике. Пусть фигура неправильна в ваших глазах, но она красива, и мне нравится. Этого довольно» [12, с. 41]. Можно ощутить тут своеобразный авторский вызов. При некоем размышлении становится ясно, что «вёльфлиновский» аналитический инструментарий основан на материалистических, позитивистских категориях, относится к «природе и логике», гарантирует «ремесленную, академическую правильность» — следовательно, упускает что-то кардинально важное для Врубеля. Представляется, что для оценки «сверхчеловеческого», то есть радикально *модернистского*, искусства символиста следует прибегнуть к другим теоретическим стратегиям — при условии, что они порождены/пропитаны похожей, специфически *рубежной*, экзистенциальной атмосферой и, возможно, были бы вняты — как бы сродственны — самому творцу.

Речь может вестись о «латентной, внутренней потребности, существующей сама по себе [*per se*], совершенно независимо как от объекта, так и от способа творчества, проявляющейся как воля к форме

[*Formvollen*], — писал молодой германский ученый в 1906 году. — Это первичный фактор в любом художественном творении, его глубочайшая сущность; любой памятник искусства есть объективация заданной, *a priori* существующей, абсолютной художественной воли [*Kunstvollen*]» [54, р. 9]. В понимании инициатора данной концепции А. Ригля (1893), также у В. Воррингера и ряда других искусствоведов, *художественная воля* есть «сумма или единство творческих сил — одновременно и формы, и содержания, — организующих произведение изнутри <...> [она] требует, чтобы любая интерпретация, направленная на внутреннее значение художественного феномена, необходимо толковала сей феномен как некоторую самодостаточную цельность» [48, pp. 19, 26].

Концепция *художественной воли* позволяет легко отказаться от натуралистских критериев «жизнеподобия» как заведомой цели искусства; вот иронизирует В. Воррингер: «Неужели кто-то действительно верил, что человечеству понадобились тысячи лет, чтобы научиться рисовать правильно, то есть, подражать природе... что художественное творчество от века к веку характеризуется лишь ростом или убыванием ремесленной компетенции?» [55, р. 21]. Врубелевское «фигура неправильна... но она красива, и мне нравится» — суть индивидуальная реакция художника на интуитивно ощущаемое *воление* эпохи.

Описывая «неклассический», «абстрагирующий» художественный стиль, исследователь отмечает, что тот востребует «неистовство чувств, чтобы превзойти себя самое. Единственно лишь в *опьянении* он ощущает прикосновение к вечности. Характеризует его прежде всего эта истерия возвышенного...» [55, р. 66]. Не столь важно, что описывается трансцендентный *готический стиль*: молодые немецкие экспрессионисты подхватили идеи Воррингера и сделали своим знаменем. Среди выпренней риторики выделим *опьянение* [*Rausch*]; не придется слишком долго искать источник метафоры. «Для того, чтобы существовало искусство, для того, чтобы могло быть какое-либо эстетическое действие и созерцание, — для этого необходимо предварительное физиологическое условие: *опьянение*. <...> Опыянение собственной волею, опыянение накопившейся и вздымающейся волевою энергией <...> Под влиянием опыянения человек преобразует все объекты до такой степени, что они, как в зеркале, отражают его мощь [*Macht*]... Это стихийное стремление преобразовать в совершенное и есть искусство... в искусстве человек наслаждается самим собой как совершенством»

[21, с. 173, 174–175]. Конечно, важно «самолюбование» и артистическое «преображение объектов»; но выделим главное: приведенное сопоставление размышлений позволяет опознать и *опьянение*, и «художественную волю/волю к форме», творящие искусство, как частные случаи ницшеанской «воли к власти» [Wille zur Macht].

«Гипотеза воли к власти, оценивающей артистической силы, которая постулирует формы и одновременно стремится с их помощью господствовать, — указывает современный ученый, — ... [также] любое желание, стремящееся навязать свои оценки как абсолютные и тяготеющее к господству, носит философский характер» [46, р. 82]. Мы констатируем совпадение «воли к власти» с «волей к форме» — причем реализуемое в художнике-философе: том, кто поистине может «писать на воле тысячелетий как на меди» [19, с. 236].

Со статусом «сверхчеловеческого художника» можно соотнести и дальнейшие размышления автора: «Этимология моральных концепций показывает, что понятия “добра” и “зла” меняют свой смысл — в зависимости от того, созданы они в среде господ или в среде рабов; моральные концепции по происхождению аристократичны, а далее подвергаются трансформации или метафорическому замещению» [46, р. 88]. Автор ссылается тут на *заостряющий* сюжет афоризм Ницше: «Как укрощение зверя-человека, так и разведение особой породы людей, одинаково называлось “усовершенствованием”... Однако называть укрощение зверя его усовершенствованием кажется нам просто шуткой» [21, с. 144–145]. Попробуем подставить вместо ницшеанского «зверя» — *демона*, «нечеловека» с диаволическим статусом (согласно Мейчелу, Хансен-Лёве) и сверхприродными амбициями; соответственно, должна прочитываться негативность неукрощенного врубелевского персонажа («духа властного ... величавого» — то есть аристократичного по определению). И все же он обречен, — полемизирует Ницше с Дарвином: «Что касается пресловутой борьбы за существование... исход ее бывает, к несчастью обратный... слабые снова и снова одерживают верх над сильными благодаря тому, что они составляют большинство ... осторожность, терпение, хитрость, притворство, великое самообладание и все, что называется *timicry* — к этому принадлежит большая часть так называемых добродетелей» [21, с. 181–182]. Вероятно, органическая неспособность к *мимикрии*, «слиянию с большинством слабых» суть главная причина катастрофы «Поверженного» — и трагедии непризнания художника.

Данный текст, разумеется, не претендует на всестороннее рассмотрение биографии и художественного пути живописца М. А. Врубеля. Задача ставится более ограниченная: отметить и проанализировать тот специфический момент *перелома*, который отделил его от поступательной, имманентно объяснимой эволюции модернизма в XIX веке; превратил Врубеля в «сверхчеловеческого» (в ницшеанском смысле) художника — не только предтечу, но, учитывая дальнейшие перспективы, едва ли не в радикала «готического модернизма» XX века. Допустимо толковать его так, например, основываясь на свидетельстве С. Ю. Судейкина об остром интересе молодого Пикассо к произведениям русского; хотя дальнейшие заявления о том, что «все основы кубизма, конструктивизма и сюрреализма были начаты и обоснованы Врубелем», носят произвольный характер [7, с. 295].

По свидетельствам биографов и современников, такой момент можно констатировать в процессе работы художника над «Поверженным», коего автор задумывал как принципиальное, программное творческое высказывание. Автор первой монографии утверждает: «...Осенью Врубель... решает, что должен, наконец, написать своего главного, большого Демона, и останавливается на изображении его поверженным. Всю зиму 1901 года Врубель работает со страшным напряжением. Вместо обычных 3–4 часов он работает по 14-ти, а иногда и больше... едва отрываясь от картины» [38, с. 323]. Хотя Н. А. Дмитриева назвала «Поверженного» «не лучшей из его картин» [11, с. 79]; другой автор писал: «Из всех врубелевских реплик *Демона* эта последняя наиболее модернистична... Самый лик... отличается надуманностью и какой-то модернистической романтичностью» [29, с. 45].

По сохранившимся наброскам (графическим) и вариантам можно восстановить, условно говоря, три этапа работы. Два рисунка, вероятно, относящихся к 1901 году (из Музея-заповедника «Абрамцево» и Национального музея «Киевская картинная галерея») фиксируют, можно сказать, «академический этап»: обнаженная фигура, вероятно, нарисована с лежащего на боку натурщика, с подложенной под голову рукой (акцентированы тазовая кость, плечо; видно различное положение стоп). (Ил. 3–4.) Затем следует «модерный» этап: герой укладывается в «маньеристскую» позу на спине, с отброшенной рукой; тело становится хрупким, будто «сочетающим мужское и женское начало» (зафиксирован

в гуаши 1901 года, ныне в ГМИИ им. А. С. Пушкина, и в фотоотпечатке 1902-го, раскрашенном автором). (Ил. 5.) Но и этот вариант не удовлетворил мастера. Известно, что, отослав «Поверженного» в Петербург, на выставку «Мира искусства» («защищайте меня, петербуржцы!»), Врубель приехал следом сам и «каждый день, с утра, переписывал ее [картину]... Бывали дни, что “Демон” был очень страшен, и потом опять появлялись в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота» [7, с. 278]. Конечный результат настолько своеобразен — и формально-пластически, и содержательно, — что, как представляется, порожден совершенно новаторской креативной стратегией. Только при полной независимости живописных элементов друг от друга можно было утверждать, что «теперь уже Демон не повержен, а летит, и некоторые видели полет Демона» [7, с. 278]; ср. также саркастическую реплику автора, что его «конечный Демон» «отдыхает... нежится» [38, с. 344].

Стилистическая эволюция М. А. Врубеля достаточно извилиста, хотя, в контексте эпохи, объяснима. Можно констатировать знакомство мастера с широко понимаемой стадией «эклектики и ретроспективного стилизаторства» (или *историзма*), характерной для европейского искусства второй половины XIX века. Вспомним имитации Средневековья (живопись и пластику) для «готического кабинета» в доме А. В. Морозова, панно «Суд Париса» для особняка Дункера, которое С. П. Яремич назвал «чисто возрожденческой вещью... совершенно венецианская вещь... воспоминание о поздней зрелости Тициана» [38, с. 315]. Чередование «нео-готики», «нео-рококо», «нео-ренессанса», «нео-барокко» в западном искусстве рубежа XIX–XX веков отмечено исследователями и считается «бравированием эрудицией», подготовившим явление *Art Nouveau* [53, *passim*]. Врубель был современником И. П. Ропета (собств. И. Н. Петров), поэтому, при всей искренности художника, его «нео-русские» вещи — и майолику, и живопись (С. П. Яремич определил их как «византизм»; немногим позднее О. Шпенглер использовал термин «византинизм») следует соотносить с эклектическим «синтезом искусств» на основе внешней имитации черт, скажем, русской деревянной архитектурной резьбы XVI–XVII веков. Дальше логика вела художника к «стилю модерн» (*Art Nouveau*), крупнейшим русским представителем коего он становится. Тема «Врубель/модерн» — «Врубель/символизм» (считая *модерн* формально-пластическим оформлением символистского мировоззрения) в отечественном искусствознании освещалась контрастно. Так, И. В. Евдокимов писал: «Как-то случилось, что Врубель усвоил



3. Михаил Врубель. *Демон поверженный*
Эскиз-вариант. Около 1901
Бумага, карандаш. 20,6 × 49,3
Музей-заповедник «Абрамцево»



4. Михаил Врубель. *Демон поверженный*
Эскиз-вариант. Около 1901
Картон, карандаш, белила. 16,5 × 28
Национальный музей «Киевская
картинная галерея»

из стиля модерн самое претенциозное, дурное, вычурное» [12, с. 42]. Если такую характеристику можно отнести к «издержкам времени», то вот другая крайность: «В основе русского, как и общеевропейского символизма во всех видах художественной культуры, была осознанная потребность дальнейшего развития реализма на основе соединения его с символикой...» [28, с. 258]¹¹. Воистину прав был Г. Вёльфлин: «В каждую данную эпоху возможно не все». Так, мировоззрение «столпа русского реализма» и учителя Врубеля И. Е. Репина покоилось на таких авторитетах, как «Бокль, Дрепер, Фохт, Молешотт, Бюхнер» [26, с. 171] — по свидетельству К. И. Чуковского, к этому списку следует добавить Ч. Ломброзо [35, с. 67–68]. В круг чтения Врубеля входили совсем другие авторы; как сообщил С. П. Яремич, тот изучал Куно Фишера («История новой философии», 1862–1865), потом перешел к Шопенгауэру, Канту, неокантианцам (? — вновь вспомним Андрея Белого: «Канта Кант опроверг? — Но Кант ненаучен»). По косвенным данным можно добавить Ф. Ницше (Н. И. Забела упомянула имя, предположим, что труды философа заинтересовали знавшего немецкий язык художника); в окружении маэстро предположительно звучало имя О. Уайльда¹². Всякая творческая личность должна рассматриваться в интеллектуальном контексте соответствующей, то есть конкретно своей, эпохи.

Особенность искусства Врубеля (это можно видеть на примере «Поверженного») в том, что *художественная воля* мастера стимулировала его *выломаться* за рамки формально-стилистических возможностей «стиля модерн». Позже В. В. Кандинский наблюдал: «...Предметы на моих картинах стали постепенно, шаг за шагом, растворяться» [14, с. 35]. Применительно ко Врубелю можно говорить о «расслоении, крошении» (критик пишет: «оплывание и смягчение [или осыпание]» [5, с. 502]¹³); в обоих случаях торжествует стихия живописного: квазиматиссовские цветные пятна-силуэты у Кандинского; объединяющая «испепеленно-лиловая тональность» у Врубеля. Особенно у последнего — картина становится ареной столкновения и разрушения *интенсивностей*: волею мастера, измельченная форма вдавливается

11 В тексте всей книги термины «романтизм», «реализм» и «модерн» употребляются произвольно и вперемешку, независимо от художественно-исторического контекста.
12 В. Д. Замирайло отметил: «Не нравятся мне кликушеские вопли Дориана Блока о Врубеле» [38, с. 327]. Н. А. Дмитриева упомянула «поверхностно понятого Ницше» [11, с. 87].
13 Тут же говорится о «работе с глиной... перенесенной в живопись».



5. Михаил Врубель. *Демон поверженный*
Эскиз-вариант. 1901
Бумага на картоне, акварель, гуашь,
бронзовая краска. 21 × 30
ГМИИ им. А. С. Пушкина

в пигмент; фигура и фон как бы переходят друг в друга. Уместными кажутся рассуждения В. Воррингера о предшественнике европейского гуманизма, *готическом* человеке: «...Стремление к активности... в итоге прорывается наружу как болезненное, фантастическое возбуждение... все природное... обращается в интенсивную, искаженную фантасмагорию. Все становится как бы жутким и фантастичным» [55, р. 69]. «Сверхчеловеческие картины» словно преодолевают, подавляют зрителя; неудивительно, что врубелевские «*готические* демоны» не встречали понимания. Характерна, например, издевательская реплика В. В. Стасова: «Он рисовать вовсе не умеет и не способен, и потому первая его забота: исковеркать своими рисунками каждую форму... С этим «Демоном»

он весь век только и возился и излагал на сто разных манеров: и сидя, и лежа, и стоя, и прямо, и боком, как только в мрачное и судорожное воображение его войдет» [26, с. 291].

«Готическое тело» *Поверженного* напоминает исковерканный комок плоти, едва угадываемый среди «испепеленных», раскрошившихся узорчатых фрагментов, рассыпанных хаотично и застывших в причудливых ракурсах. «Пространственная глубина, — пишет исследователь, — передается самим цветом, то есть свойствами смежных пятен или мазков в силу одного их различия по цветовым качествам казаться как бы висящими в пространстве перед фоном на различных о него расстояниях, но — передается лишь наполовину» [13, с. 55]. «Мускульное усилие глаза», помянутое вначале, требуется значительное: не просто «собрать форму», но вычленив ее из разнонаправленных осколков орнаментального фона. Фактически картина *переживается* как цельность лишь по типу уайльдовского «персидского ковра»: ни лицо, обрамленное торчащими локтями, ни «пыточно-вывернутый» торс не отменяют вибрирующей декоративной текстуры, сотканной то из ломаных, то извивающихся мазков. Цвет тут ненатуральный (живописный); даже учитывая, что использованные экспериментатором радужные металлические лаки погасли, сохранилось впечатление «сказочности красок» при «трагической мрачности» [7, с. 277]. Авторская манера живописи сообщает полотну своеобразное «множественное единство», где мазки по-разному раскрывают «павлиньи глазки» крыльев Демона; крупные плоские срезы мастихина заметны в трактовке горного хребта заднего плана. «...Мы видим их то положенными параллельно, то состыкованными, то они кружевные, то узловатые, то сцепленные, то проникающие друг сквозь друга, противоположно направленные и переплетенные. Так создаются фантастически запутанные схемы; их загадки соблазнительны, они как бы избегают и ищут себя; их компоненты наделены чувственностью, они покоряют ум и глаз живым и страстным ритмом» [55, pp. 46–47]. И вновь по Воррингеру: при общем впечатлении динамичной живописи, — совсем нет имитации природной логики, *мимесиса*; это дегуманизированный «демонический мир», показанный в состоянии коллапса.

Данный разбор позволяет поставить вопрос: с какими формально-стилистическими явлениями допустимо сопоставить позднюю, «сверхчеловеческую» манеру Врубель, как ее классифицировать? Место художника следует определить среди изобилия наперебой сменявших

друг друга, соперничавших -измов рубежа XIX–XX веков: к некоторым мастер проявил интерес, иные — не застал. Думается, уместным может оказаться такое (немного более позднее) рассуждение: «Импрессионизм можно рассматривать как одно из сменяющихся с каждым поколением направлений искусства (классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, символизм), чередовавшихся в 19 столетии. Экспрессионизм имеет более глубокий смысл. Он обозначает собой новую эпоху. Единственно равносильным его противником является натурализм» [36, с. 51]. Согласно автору, экспрессионизм есть «жизнеощущение», «основа целого миропонимания»; кстати отметим, что именно среди «анти-натуралистов» Врубель по праву займет одно из достойнейших мест.

Следует указать, что термин «протоэкспрессионизм» употреблялся применительно к Врубелю в современной искусствоведческой литературе [5, с. 713]. Интересно рассмотреть: какие черты грядущего формально-стилистического развития можно «угадать» в его поздней живописи, а в чем он остался в (широко трактуемых) рамках «стиля модерн».

Прежде всего: как экспрессионизм, так и поздняя манера Врубеля суть творчество «в состоянии смерти (христианского) Бога»; это представляется едва ли не конститутивным условием создания *демонического*, «диаволического» мира/искусства. Предсмертные библейские описания Врубеля — например, «Видение пророка Иезекииля» (1906, ГРМ) — апеллируют к архаической, даже *гностической мистике*: высший авторитет там «по ту сторону добра и зла» — безжалостен в отношении человека; любой контакт разрушает статус последнего, трансформирует самое тело (как пушкинский Серафим радикально *переделал* тело Пророка¹⁴). Далее, как и некоторые экспрессионисты, Врубель почти доходит до абстракции: разрушения *фигуры*, фактического смещения с *фоном*. В «Поверженном» формально еще есть дальний план, с протянутой вдоль холста цепью гор; в «Шестикрылом Серафиме» (1904, ГРМ) беспорядочная вибрация мазков фактически заполняет всю картину: кадило, вместе с правой рукой, тонут в активной фактуре (и снова мазки срезаны мастихином); в маске-лице «моделирующая функция светотени разрушена мазковой структурой»

14 Невозможно согласиться с таким выводом: «Пророк и пророчество так же противоположны Христу и христианству, как Демон; в пророчестве есть элемент богоборчества» [15, с. 336]. Пророчество — не богоборчество, но богоизбранность.

(выражение А. П. Иванова [13, с. 55]¹⁵). Персонаж капитулирует перед «художественной волей»; поистине, это искусство «трагического гуманизма». «Экспрессионизм, — указал цитированный немецкий автор, — растет и питается из хаоса человеческих отношений... это искусство... встало... на защиту человека, задавленного в 19-ом столетии... переставшего прислушиваться к своему демону» [36, с. 60–61].

«Казус Врубеля» уникален, ведь поколенчески художник принадлежит, конечно, XIX веку. Он практически до конца сохранял «символистское *двоемирие*» (унаследованное от романтиков) — это можно видеть в документированном процессе, когда наброски сохранившейся скромной перламутровой раковины превращаются в таинственную «Жемчужину» (1904) или столь же мистические «Тени лагун» (1905, обе — ГТГ). Вероятно, главное отличие: экспрессионисты выплескивали свой пафос, гротескно искажая/заостря форму; не будучи особенно избирательны, они отображали объекты и события повседневности (трактовали жизнь как кошмар). У Врубеля нет экспрессионистского «надрыва», «истероидности» (автор сохранял *дюреровскую* «творческую меланхолию»); он «не изображает видимое, но делает видимым»¹⁶ — живописец стремился «исключить все “кажмости”, чтобы сосредоточиться на сути; вот почему изоляция оказалась условием, посредством которого художник мог игнорировать материальное и развить способность воспринимать духовное» [42, р. 29]. Вероятно, так, *по-символистски*, следует понимать фразу Врубеля о стремлении «иллюзионировать душу», «будить ее от мелочей будничного величавыми образами» [7, с. 95]. Взгляды мастера на задачи искусства, как известно, эволюционировали: в поздние годы их окрасило активное неприятие прагматизма «толстовства».

Еще одно важное наблюдение о формально-стилистических качествах памятников: «Преломление, раздробление объема и “кубизм” формы М. А. Врубеля преследует одну лишь цель — придать всем вещам сияние, блеск и “лучеиспускаемость” драгоценных камней <...> В “Разбитом Демоне” и “Сидящем Демоне” он разбивает на грани, “кристаллизует”

15 Тут уместен структуралистский анализ отношений фигуры и фона: «Не-фон” доступен модернистскому художнику не в широком спектре случайностей, но единственным логически определенным образом: как новый уровень “фигуры”. Модернистский “не-фон” суть поле или задний план, поднявшийся до поверхности работы, дабы точно совпасть с передним планом; это поле, абсорбированное картиной и обратившееся в фигуру» [47, р. 16].

16 Формула приписывается Паулю Клее, младшему современнику Врубеля.

все объемы, чтобы сделать из прозрачными, светопроницаемыми, пропустить через них свет, как через цветной граненый хрусталь» [31, с. 52, 65]. Допустимо видеть тут упомянутое «алхимическое пресуществление, искупление материи» (опять же *символизм!*).

Продолжим логику цитированного выше автора; вспомним, что даже в раннем панно «Утро» (сам автор называл его «На рассвете» 1897; выставлено в ГРМ как станковая вещь) человеческие полуфигуры «до неразличимости» сплетены с листьями, ветвями, пучками трав. Это вызвало иронию А. Н. Бенуа, описавшего полотно: «...среди каких-то водорослей барахтались еле различимые, очень “приблизительно” разработанные и довольно банальные фигуры женщин»; [2, с. 190] (тут же упоминается «мутно-зеленый колер» — пресловутая «объединяющая тональность»). И пренебрежение (человеческой) фигурой, и отмечаемая впоследствии «оцепенелость и неорганичность» у Врубеля (выражение А. П. Иванова) могут рассматриваться как подготовка модернистского «натюрмортного подхода»; впрочем, к *цветовому рельефу*, свойственному позднейшим «бубновалетовцам» (среди прочих), мастер так и не перешел¹⁷. Как Сезанн, до конца не отказавшийся от своей «реализации мотива»¹⁸, Врубель помещается между «импровизацией» и «композицией» (используем здесь теософско-символистские термины В. В. Кандинского).

Один из немецких экспрессионистских авторов, опубликованных в цитированном сборнике, писал: «Мы все, во всех областях, прямо-таки приговорены быть предтечами. Нас окружают неизвестность и путаница, страсти вспыхивают, как блуждающие огни, и в нас должно возникнуть пламенное желание... Если мы не ждем чуда и бессильны

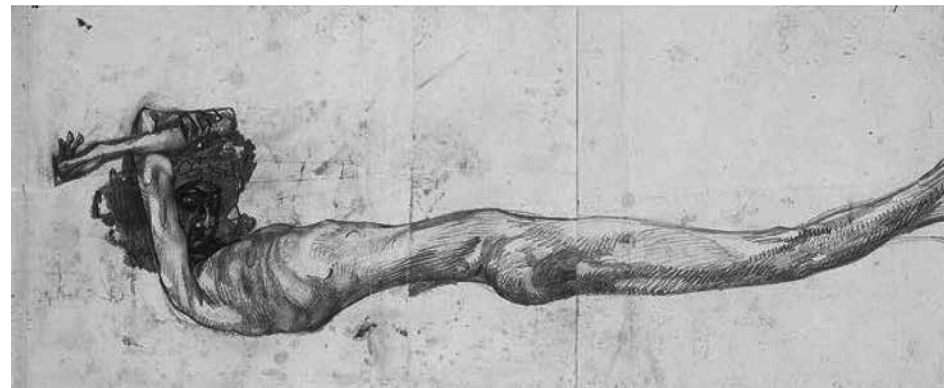
17 «Поскольку в цветовом строении пространства перспектива линейно-воздушная заменялась цветовой перспективой, было закономерно свести ее не только к плоскости холста, но и далее к некоему “цветовому рельефу”» [31, с. 74].

18 С Сезанном Врубеля сравнил К. Грей: «Его можно назвать “русским Сезанном”... оба автора своим творчеством соединяют эпохи, не только столетия, но и различные способы видения...» [43, р. 35]. Вполне можно отнести к Врубелю такой пассаж: «...Обращение к планиметрии — единственная возможность абсолютного контроля над композицией, где пространственное объединение достигается редуцированием компонентов к структуре, тяготеющей к абстракции, нарочито автономной, но все же заимствующей очертания из реального мира» [39, р. 78].

его вызвать, нам остается задача быть предтечами, создавать работу и орудие для еще сокрытого дела» [36, с. 38–39]. Конечно, можно сказать: любое «искусство после смерти Бога» предрекает вселенские конфликты, разрушение традиционного гуманизма, вопрошание высшей ценности, искупавшей любое человеческое «целеполагание». Серию художественных революций, открывавших собою XX век, принято связывать с международным авангардом (Судейкин поминал «кубизм, конструктивизм и сюрреализм»). Однако вспомним, что Врубель запальчиво обещал однажды: «Подождите, я еще напишу сирень зеленой краской» [38, с. 321]. Живописец имел в виду, что восприятие цвета зависит от взаимодействия пигментов и перцептивных свойств зрительского глаза, то есть «выламываясь» из модерна, мастер из биологии попадал в психологию. «Символистское двоемирие» Врубеля — и авангардистское эстетико-социальное прожектерство опосредовала важная теория, постулировавшая: «Не тела вызывают ощущения, а комплексы элементов (комплексы ощущений) образуют тела... Цвета, тоны, пространства, времена... остаются для нас покуда последними элементами, и нам остается исследовать данную нам связь между ними. В этом и состоит изучение действительности» [16, с. 33–34]. Деконструируя различие между психическим и физическим («В чувственной сфере моего сознания всякий объект одновременно является и физическим, и психическим» [16, с. 45]), эмпириокритицизм Э. Маха открывает возможность прочтения даже и психической болезни Врубеля как симптома артистического кризиса.

Среди материалов к «Поверженному» есть рисунок тушью, сложенный посередине «гармошкой» (1902, частное собрание, Москва; ил. 6)¹⁹. При разворачивании «гармошки» тело персонажа, «невероятно удлиненное», — все же предстает пугающе-убедительным: это тело в процессе «становления-Другим». Нечто подобное описывалось в «готической» литературе *fin de siècle*: «Сначала кожа, потом мышцы и сухожилия, а потом и костная структура, которую я всегда считал нерушимой и вечной, как алмаз, — все это начало понемногу таять... постепенно опускалось в неведомые глубины мироздания» [18, с. 87]. Человеческое тело (исходной

19 «Рисунок раскрывает прием работы Врубеля над фигурой Демона. Изменяя пропорции фигуры за счет складки "гармошкой" посередине листа, художник определял максимально выразительную формулу невероятно удлиненного тела Демона, допустимые границы искажения» [8, с. 287].



6. Михаил Врубель. *Демон поверженный*
Рисунок для окончательного варианта картины (сложен «гармошкой»). 1902
Бумага, тушь, перо, карандаш. 22 × 52,2
Частное собрание, Москва

точкой был академический натурный рисунок), можно сказать, становится демоническим, змеиным; как бы «боясь реализма» (слова позднего Врубеля), оно тянется, как почти непрерывный контур. «Линия без истока, ибо начинается она всегда вне картины... линия без координат, ибо она сама смешивается с планом консистенции... она утратила не только свою репрезентативную функцию, но и всякую функцию, направленную на очерчивание какой угодно формы, — линия тут стала абстрактной и мутантной, стала визуальным блоком... Она более не очерчивает образ. «Он не рисовал вещей, он рисовал между вещами»» [10, с. 495–496]. Такую линию цитируемые авторы называют также «линией ускользания»; можно заметить: у Врубеля даже «игольчатые», даже «перистые» штрихи суть линии ускользания (*ускользания-от-репрезентации?*).

Выше уже отмечалась известная «готичность» тела Демона. Может быть, есть основания говорить о новой «прото-экспрессионистской» эстетике — ни человеческой, ни анимальной (*neither man, nor beast*, А. Мейчен), — намеченной Врубелем; ее осмысление помогает ощутить некое начало, «преодолевающее все человеческое», против которого мобилизовались силы художественного/социального «истеблишмента». Так складывалось некое альтернативное поле смыслов —

вне конвенциональных структур *символического обмена*; «постановку под вопрос» традиционного гуманизма космополиты-модернисты XX века, можно сказать, унаследовали от Врубеля.

Мы увидели, что, например, Дракула — это воплощенная «техника монструозности» (и по Ницше, *монструозным* становится все вокруг него); аналогично: в «мире Демона» оперируют сверхчеловеческие законы, которые могут проецироваться вовне — и тогда случается, что «Демон охватил художника с такой страшной силой» (С. П. Яремич). «Человек не становится волком или вампиром так, будто бы меняет молярные виды; вампир и оборотень [или демон? — А. К.] — это становления человека, то есть, близости между скомпонованными молекулами, между отношениями движения и покоя, скорости и медленности, между излучаемыми частицами» [10, с. 455]. Нигде процесс «становления-Другим» не явлен так, как в живописи: там воистину komponуются молекулы (мазки!), излучаются цветные частицы, воспринимаемые, по Маху, как скоростные или медленные.

Как герой А. Мейчена, наблюдавший процитированное выше «таяние, расчеловечение», так и, например, стокеровский Джонатан Гаркер в замке Дракулы неоднократно сомневаются в своем психическом здоровье; это распространенный троп «готической литературы». Вот что писал по такому поводу ученый-структуралист: «В обыденном мире, каким мы его знаем, мире без дьяволов, сильфид или вампиров, происходит некое событие, каковое невозможно объяснить по законам мира природы. Персонаж, переживший это событие... либо пал жертвой иллюзии чувств, расстройства воображения, — тогда мировые законы остаются незыблемыми. Или же событие действительно имело место как неотъемлемая часть реальности, — но тогда реальность подчиняется неведомым нам законам... Фантастическое суть этот момент колебания, переживаемый тем, кому знакомы всего-навсего законы природы, — а сталкивается он с заведомо сверхъестественным событием» [52, р. 25]. Поэтому реальное психическое заболевание Врубеля можно интерпретировать и как «плату за дерзость», творческое новаторство — и как «момент колебания» при становлении/столкновении с *демоническим*, «заведомо сверхъестественным».

В заметках специалиста о заболевании Врубеля клинический анамнез перемежается с описаниями картин: «В переливах из разноцветных камней, на холодном неподвижном льду... змеино вытянувшись, лежит демон. Со слезами в глазах лежит он средь горного великолепия. Это

слезы самого художника <...> Характерны змеиные демоны. В периоды страхов, галлюцинаций, змеи символичны для душевнобольных. Они выплывают как атавизм у нас далеко спрятанных страхов перед незаметным врагом, который так неожиданно пугал первобытного человека» [34, с. 62–63]. В тональности текста прослушиваются отзвуки «социо-медицинского дискурса» (например, Нордау и, может быть, З. Фрейда).

Змеи, пресмыкающиеся в символике «рубежа веков» коннотировали инакость, опасность, грех (от Ф. фон Штука до иллюстраций в журнале *Jugend*). Одновременно змея — тварь, нечто, вещь — отражает присущую готическому телу «недифференцированность» гуманоида и чудовища, гротеска и угрозы, формы и материи. «Вещность [предметность: *Thing-ness*] аномального существа выплескивается и инфицирует оба члена демонтированной им оппозиции, лишая «человеческое» подобающего тому статуса <...> Недифференцированное тело — суть тело в процессе: оно утратило «правильные» конфигурации и разворачивается до состояния полной дезорганизации — или, возможно, реорганизации в новую конфигурацию, неизвестную и посему пугающую» [45, pp. 29–32]²⁰.

Говоря о формально-пластических свойствах живописи, приходится вспоминать о предметности, материальности *пигментов* — как выразился проницательный исследователь, когда «формальная категория цвета переходит в производственно-техническую категорию краски» [31, с. 85]. Здесь обрываются символистские попытки «алхимического пресуществления», «преодоления густоты и вещественности»; непосредственно о Врубеле новейший искусствовед пишет: «...Происходит окончательное угасание “искусственного” алхимического света ... Поздний Врубель приходит к “естественной” тональной гамме, цвету земли и тины» [5, с. 502–503]. Начиная с «Пана» и «Сирени» и вплоть до «Поверженного» и «Серафима», художник демонстрирует возрастающую *маэстрию* обращения с пластичным «красочным тестом»: формует, лепит широкой кистью, едва ль не пальцами, срезает мастихином. Живопись редуцируется до «производственно-технологических» основ: вязкости и текучести, податливости и комковатости, скользкой и шершавой, «занозистой» фактуры. Пользуясь выражением

20 В качестве примера анализируются персонажи романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро» (1896), неоднократно переводившегося на русский язык начиная с 1901 года.

процитированного автора, «живопись... из области идеологической переходит целиком в область материальной культуры» [31, с. 62].

Речь о радикальных эстетических возможностях, открытых Врубелем (что помогает определить его подлинное место в череде «модерных новаторов» отечественного искусства). Прежде всего это — укоренение живописи в границах ее профессиональных компетенций. «...Процесс обособления отдельных искусств... по линиям своих, собственных каждому данному виду материалов, — представляет собой самое значительное и характерное из всех движений, сопутствовавших образованию в XX веке новой художественной методологии и практики», — указал наблюдательный исследователь [1, с. 22].

Именно взывание «материалистичности» побудило впоследствии К. С. Малевича назвать свои вещи «новым живописным реализмом», имея в виду, что краска там не пытается имитировать тело, воздух или фактуру различных материалов, но выступает исключительно сама по себе — как «материальная реальность». Ряд критиков — из цитированных А. А. Федоров-Давыдов, Д. Е. Аркин — употребляли метафору «самоубийство живописи» (последний в 1923 году писал о «прыжке за пределы чисто живописного материала — ... в круг художественного производства» [1, с. 24], за чем угадываются ассамбляжи В. Е. Татлина). Если отыскать корни данного процесса в «рубежных экспериментах» Врубеля, то позволительно применить к живописи современный мастеру емкий афоризм: «Из устава военной школы, то есть жизни. То, что меня не убьет, сделает меня сильнее» [21, с. 205].

Исследователями было замечено, что из мастеров русского авангарда наиболее близкие Врубелю художественные результаты можно обнаружить у П. Н. Филонова. Действительно, скажем, мельтешение мелких декоративных фрагментов замечаем и у Врубеля («Жемчужина», 1904), и у Филонова («Формула весны», 1927–1929); визуально это весьма напоминает мозаику крошечных цветных осколков как прием австрийского Сецессиона у Г. Климта («Сад с подсолнечниками», 1905–1906; «Маковое поле», 1907). Мы также понимаем, в какую сторону ускользают «змеиные демоны» Врубеля: в сторону мейсеновской (и филоновской!) тающей, растекающейся биомассы, выражаясь современным языком: *ризомы*, «тела-без-органов» (термины Делеза/Гваттари, уже цитированных прежде).

Близка графическая манера обоих русских художников: в таких вещах, как «Кампанулы» (1904) или «Портрет д-ра Усольцева (с иконой)»



7. Михаил Врубель. Кампанулы
1904. Бумага, карандаш.
33,2 × 19,8. Государственный
Русский музей



8. Павел Филонов. Цветы в горшке
1913–1914. Бумага, карандаш. 45,4 × 34
Государственный Русский музей

(1905) Врубеля, и, скажем, «Двое юношей» (1908–1909), «Цветы в горшке» (1912–1913) Филонова. Здесь действительно можно говорить об эволюции от «культа глубокой натуры» символиста — к «знающему глазу» авангардиста [36]. «Филонов, как и Врубель, только с еще большей глубиной проникновения в материю, идет от атомистической структуры формы... <...> Прерывистость, дискретность врубелевского мазка или штриха... рифмуется с методом работы Филонова, для которого важным было каждое прикосновение кисти к холсту» [32, с. 206–208]²¹.

21 Высказанное здесь же предположение о том, что Врубель, как и Филонов, «работал только маленькой кистью», как мы уже видели, ошибочно.

Впрочем, главное, что сближает упомянутых живописцев, — это сходная *немиметическая* направленность выплеска художественной воли. Кажется, к обоим подходит, например, такое описание: «Когда природные ограничения органического движения пали, пути назад уже нет: вновь и вновь линия рвется ... вновь и вновь ее спокойное истечение грубо нарушено, вновь и вновь отклонено в сторону все новых усложнений экспрессии; так что, напрягаясь от преодоления препон, она выплескивает максимум своей выразительной силы и в итоге, лишенная возможности естественного выхода, завершается изысканной конвульсией, бессильно обрывается в пустоте или бессмысленно замыкается сама на себя» [55, р. 48]. Так что скрупулезность деталей (скажем, 32 березки в портрете Н. И. Забелы, 1904) лишь усиливает экспрессионистский «анти-натурализм» целого.

Младший современник Врубеля, еще один участник «Герметического Ордена Золотой Зари», Алистер Кроули в 1902 году написал такие строки: «...И вот, Отец нарисовал своим мечом линии силы на песке, и из узкого пространства этих линий восстал темный, внушающий ужас демон ... Отец подчинил демона, и тот принес ему многие волшебные травы» [41, р. 31]. Описаны иерархические отношения мага-сверхчеловека с изведенным (из ада) темным, устрашающим демоном = собственноручно нарисованным творением.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 21–32.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4-я. М.: Наука, 1980.
3. [Блок А. А.] Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову; с приложением... / Ред. Ц. Вольпе. М.-Л.: Госиздат, 1934;
4. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма [1910] // Блок А. А. Собр. соч. В 8 т. / Общ ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова и др. Т. 5. М.-Л.: Худлит, 1962.
5. Бобриков А. Другая история русского искусства. М.: НЛО, 2012.
6. Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман. М.: Искусство, 1986.

7. Врубель. Переписка, воспоминания о художнике / Сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская и др. 2-е изд. Л.: Искусство, 1976.
8. Михаил Врубель [каталог выставки] / Авторы статей: И. А. Вакар, О. С. Давыдова, А. В. Ипполитов, И. В. Шуманова. М.: ГТГ, 2021.
9. [Горький М.] Горький об искусстве: сб. статей и отрывков / Сост. Е. Э. Лейтнекер. М.-Л.: Искусство, 1940.
10. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. Я. И. Свирского. Екатеринбург–Москва: У-Фактория–Астрель, 2010.
11. Дмитриева Н. А. М. А. Врубель. Л.: Худ-к РСФСР, 1990.
12. Евдокимов И. В. М. А. Врубель. М.: Госиздат, 1925.
13. Иванов А. П. М. А. Врубель. Л.: изд. ГРМ, 1928.
14. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. 2-е изд., испр. и доп. Т. I: 1901–1914. М.: Гилея, 2008.
15. Коган Д. З. М. А. Врубель (Жизнь в искусстве). М.: Искусство, 1980.
16. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Пер. Г. Котляра, под ред. А. Богданова. М.: изд. С. Скирмунта, 1907.
17. Мейсен А. Холм грёз. Белые люди / Пер. с англ. Е. Пучковой. М.: ИД Флюид ФриФлай, 2015.
18. Мейсен А. Великий бог Пан [1894] / Мейсен А. Великий бог Пан: повести, рассказы / Пер. В. Бернацкой, И. Богданова и др. СПб.: Азбука-Аттикус, 2020.
19. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Символическая поэма / Пер. Д. Борзаковского; под ред. А. Введенского (Собр. соч., т. I). М.: изд. М. В. Ключкина, [1900].
20. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: прелюдии к философии будущего [1886] / Пер. Н. Полилова. СПб.: изд. Д. Е. Жуковского, 1905.
21. Ницше Ф. Сумерки кумиров (помрачение кумиров) / Пер. с нем. Е. К. Герцык. М.: изд. Д. П. Ефимова, 1902.
22. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей / [Пер. под ред. Г. Рачинского и Я. Бермана, 1910]. М.: REFL-book, 1994;
23. Нордау М. Вырождение [Entartung] / Пер. Р. И. Семеновского. СПб.: изд. Ф. Павленкова, 1894.
24. Пайман А. История русского символизма / Пер. с англ. М.: Республика, 1998.
25. Репин И. Е. Далекое близкое. Л.: Худ-к РСФСР, 1986.
26. Стасов В. В. Две декадентские выставки (1903) // Стасов В. В. Избр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952.

27. [Стокер Б.] Вампир, роман Брэм-Стюкера. Необычайно смелая попытка проникнуть в область таинственного / Пер. М. Корелли. СПб.: типо-лит. «Энергия», 1904.
28. Суздалев П. К. Врубель. М.: Сов. художник, 1991.
29. Тарабукин Н. М. М. А. Врубель. М.: Искусство, 1974.
30. Уайльд О. Полн. собр. соч. В 4 т. / Под ред. К. И. Чуковского. СПб.: т-во А. Ф. Маркс, 1912.
31. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М.: ГАХН, 1929.
32. Флорковская А. К. От «культы глубокой натуры» Михаила Врубеля к «сделанным картинам» Павла Филонова // Символизм в авангарде / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003.
33. Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм [*Diabolischer Symbolismus*]. СПб.: Академический проект, 1999.
34. Цубина М. И. Болезнь и творчество Врубеля с психопатологической точки зрения // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии), посвященный вопросам патологии гениально одаренной личности... Т. I. Вып. 2. Свердловск, 1925. С. 56–65.
35. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. Т. I: 1901–1929. М.: Олма-пресс, 2003.
36. Экспрессионизм. Сб. статей / Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. Пг.-М.: Госиздат, 1923.
37. Эллис. Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. М.: Мусагет, 1910.
38. Яремич С. П. Том II: О Врубеле; монография, статьи, переписка [Классики искусствознания]. СПб.: Сад искусств, 2005.
39. Brion-Guerry L. The Elusive Goal // Cézanne: The Late Work / W. Rubin, ed. New York: MOMA, 1977.
40. Cray J. Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture. Cambridge (MA) & London: The MIT Press, 1999.
41. Crowley A. Ambrosii Magi Hortus Rosarium (1902; оригинал по-латыни) // Crowley A. The Drug and Other Stories / W. Breeze, ed. Ware, Hertfordshire: Wordsworth/Ordo Templi Orientis, 2015.
42. Goldwater R. Symbolism. New York: Harper & Row (Icon Editions), 1979.
43. Gray C. The Russian Experiment in Art: 1863–1922 [1962]. London: Thames & Hudson, 1976.

44. Halberstam J. Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham & London: Duke University Press, 1995.
45. Hurley K. The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the *fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
46. Kofman S. Nietzsche and Metaphor / Trans. D. Large. Stanford (CA): Stanford University Press, 1993.
47. Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge (MA) & London: The MIT Press, 1993.
48. Panofsky E. The Concept of Artistic Volition / Trans. by K. J. Northcott & J. Snyder // Critical Inquiry. 1981. Vol. 8. No. 1. Pp. 17–33.
49. Schmutzler R. Art Nouveau / Trans. by E. Roditi. New York: Harry N. Abrams Inc, 1962.
50. Smith P. Seurat and the Avant-Garde. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
51. Stocker B. Dracula / Ed. by G. Byron [Annotated edition]. Peterborough, Ontario: Broadview Literary Texts, 1998.
52. Todorov T. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
53. Tschudi Madsen S. Sources of Art Nouveau / Trans. R. Christophersen. New York: Da Capo Press, 1976.
54. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style / Trans. By Michael Bullock. Chicago: Elephant, 1997.
55. Worringer W. Form Problems of the Gothic / Authorized American edition. New York: G. E. Strechert & Co, 1918.