

THE WORLD OF DEMONS AND MONSTERS IN RUSSIAN CULTURE

DOI 10.15826/qr.2019.2.383

УДК 75.01:111.852+75.021.3(470)

«БОГ ДАННОГО МГНОВЕНИЯ». ДЕМОНЫ ВРУБЕЛЯ: ИМПУЛЬС И КОНСТРУКЦИЯ*

Евгений Алексеев

Уральский федеральный университет,
Институт истории и археологии РАН,
Екатеринбург, Россия

Андрей Мережников

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

“THE SPIRIT OF THE MOMENT”. VRUBEL’S DEMONS: IMPULSE AND CONSTRUCTION

Evgeny Alekseev

Ural Federal University,
Institute of History and Archaeology, RAS,
Yekaterinburg, Russia

Andrey Merezhnikov

Ural Federal University,
Institute of History and Archaeology, RAS,
Yekaterinburg, Russia

This article analyses the demonic in M. Vrubel’s art in the context of the “morbid phantasms” of European art in the last third of the nineteenth century. The authors argue that between 1870 and 1900, the traditional iconography of infernal beings created in religious art ceased to be relevant for European painting; the

* *Citation:* Alekseev, E., Merezhnikov, A. (2019). “The Spirit of the Moment”. Vrubel’s Demons: Impulse and Construction. In *Quaestio Rossica*. Vol. 7, № 2. P. 395–412. DOI 10.15826/qr.2019.2.383.

Цитирование: Alekseev E., Merezhnikov A. “The Spirit of the Moment”. Vrubel’s Demons: Impulse and Construction // *Quaestio Rossica*. Vol. 7. 2019. № 2. P. 395–412. DOI 10.15826/qr.2019.2.383 / Алексеев Е., Мережников А. «Бог данного мгновения». Демоны Врубеля: импульс и конструкция // *Quaestio Rossica*. Т. 7. 2019. № 2. С. 395–412. DOI 10.15826/qr.2019.2.383.

usual methods no longer worked. As paradoxical bodily structures and an emphasis on the heterogeneity of the parts of infernal creatures were part of a long-standing tradition, nineteenth-century painters could not ignore the heritage of antiquity. Only by combining folklore elements, literary plots, types of mass culture, and individual preferences (i. e. dreams and nightmares) was it possible to create an eclectic image of a monster sewn hastily from diverse parts (dismembered corpses), much like Frankenstein's creation. Consequently, artists willing to create an image of a classic (ancient) monster had to express its fatality (fatal force), sensuality (femininity), featurelessness (invisibility), and suddenness (elusiveness). Vrubel persistently and consistently developed a programme where "the spirit of the moment" (as A. Losev called the ancient demon) would appear in all its manifold "beauty". Vrubel's *Demons* are not a series of paintings but a single major work in every sense of the word. The artist implements his creative programme consistently through various plastic solutions, but the orderly phases of work (which took the artist years to complete) were interrupted by flashes of spontaneous creativity. This impulse in *Demons* appears to be dialectically opposed to the project. A synthesis of these bases is what determines the originality of Vrubel's programme, which became an authentic embodiment of the very idea of the demonic in its Hellenistic, ancient, and Christian forms.

Keywords: Demon; infernal being; demonism in ancient culture; M. Vrubel's art; European painting between 1870 and 1900.

Дан анализ демонического в творчестве М. А. Врубеля в контексте «болезненных фантазмов» европейского искусства последней трети XIX в. Отмечается, что в европейской живописи 1870–1900 гг. традиционная иконография inferнальных существ, созданная в рамках религиозного искусства, перестает быть актуальной, а привычные приемы «не работают». Парадоксальная телесная конструкция, подчеркнутая разнородность частей inferнального существа имеют древнюю традицию, и художники XIX в. не могли не обратиться к античному наследию. Только через соединение фольклорных элементов, литературных сюжетов, типажей массовой культуры, индивидуальных предпочтений – снов и кошмаров – мог появиться эклектичный образ монстра, который, как творение Франкенштейна, сшит на скорую руку из разнородных частей (расчлененных трупов). Следовательно, желающие изобразить образ классического (античного) монстра должны были передать его фатальность (роковую силу), чувственность (женственность), безликость (невидимость), внезапность (неуловимость). Врубель упорно и последовательно разрабатывал программу, в которой «бог данного мгновения» (метафора А. Лосева) предстал бы во всей многогранной красе. Врубелевские «Демоны» в своей совокупности – это не серия картин, а единое, в полном смысле слова программное произведение. Творческая программа последовательно реализуется мастером в различных пластических решениях, но, размеренная, разверстанная на годы труда, этапность работы взрывается импульсными вспышками спонтанной творческой активности. Представляется, что такое импульсное нача-

ло в «Демонах» является диалектической оппозицией проектному. Синтез этих начал определяет уникальность врубелевской программы, становится аутентичным воплощением самой идеи демонизма в ее эллинистической, антично-христианской формации.

Ключевые слова: Демон; inferнальное существо; демонизм в античной культуре; творчество М. А. Врубеля; европейская живопись 1870–1900 гг.

Завершая обзор европейского искусства последней четверти XIX столетия, художественный критик Петр Гнедич в сердцах замечал: «Демонизм – вообще один из импульсов новейшей школы. Демонизм возводится в культ, воспевается, ему служат своего рода мессы. До тех пор, пока “черти” были пугалом для ребятишек, они и в живописи не были страшны. Художники, рисуя их, как бы отбывали повинность. Но вот явились люди, которые почувствовали в природе демоническое начало и сумели вызвать его образы на полотне. Получился мир полупьяного бреда, горячечных силуэтов, странных лихорадочных снов и эротических припадков» [Гнедич, с. 235]. Ирония критика понятна, для него обращение художников к inferнальным образам и мотивам – лишь следствие некой моды и происходит либо из желания казаться оригинальными, либо является потаканием дурновкусию обывателя. И значит, «дикие образы» Арнольда Бёклина, «жуть» Франца Штука, «чудовищный бред» Макса Клингера – это все «до известной степени кривляние» [Там же].

Историк искусства Ханс Зедльмайер в классическом труде «Утрата середины» (1948) увидел в популярности демонизма более серьезные причины – социокультурные проблемы европейского общества: «Прежде преисподняя была замкнутой потусторонней областью. В изображениях ада все то, что в человеке как таковом могло пробудить мучительные фантазмы, было изгнано и как бы объективировано. Прорыв адского в мир принимал зримый облик преимущественно в образах искушений святых, в образах тех расчеловечившихся людей, которые унижали и мучили Богочеловека. И это было событием во внешнем мире, как бы временной инфузией и инкарнацией преисподней в мире, в человеке, который адом искушается или оказывается им “одержим”» [Зедльмайер, с. 126–127]. Теперь же «мир чудовищного... присутствует в самом человеке. <...>. Он сам и его мир становятся источниками демонических сил» [Там же, с. 127]. По мнению исследователя, потеря европейцами подлинной духовности («Бог далек – или “мертв”, а человек унижен») и приводит к популярности «ложных иллюзорных фантазмов» [Там же, с. 240].

Позицию Зедльмайера разделял и Умберто Эко, писавший: «По мере того, как искусство отделяется от морали и практического назначения, развивается стремление приобщить к миру искусства все самые тревожные аспекты жизни: болезнь, преступление, смерть, все мрачное, демоническое, ужасное» [История красоты, с. 330].

Современные искусствоведы склонны связывать демонические образы последней трети XIX – начала XX в. с таким явлением, как символизм, с характерной для него постромантической тематикой. Но тенденция, которую подмечает Гнедич, возникает гораздо раньше, уже в 1870-х гг. она присутствует и в творчестве художников позднего академизма и у мастеров, заявлявших о себе как о приверженцах реализма (как не вспомнить «Иродиаду» И. Крамского, «Следуй за мной, сатана» И. Репина или мрачные образы В. Перова, которые порой также пронизаны морбидным, бесовским началом).

Демонизм действительно стал импульсом новой европейской живописи, но, как указал Зедльмайер, традиционная иконография инфернальных существ, созданная в рамках религиозного искусства, оказалась неактуальной, привычные приемы уже «не работали». Требовалось разработать некую программу «чудовищных фантазмов», ибо для мастера визуального искусства первичный импульс (желание изобразить фантастическое существо) должен перейти в систему ясных композиционных приемов. Только через соединение фольклорных элементов, литературных сюжетов, индивидуальных предпочтений – снов и кошмаров – мог появиться эклектичный образ монстра, который, как творение Франкенштейна, был бы шит на скорую руку из разнородных частей (расчлененных трупов). Зрители чувствовали эту эклектичность демонических образов и по-разному воспринимали подобные вольные конструкции. Тот же Гнедич, довольно прохладно относившийся к творчеству Врубеля, писал: «...его сшитый из лоскутьев, как одеяло, неуклюжий ассирийский ангел с павлиньими перьями, улегшийся на вершинах снежного хребта – просто абсурд» [Гнедич, с. 520]. Эту точку зрения художественного критика разделяло большинство современников. Но в данном случае важнее уяснить, что если для Гнедича наличие абсурда в живописном произведении – вещь недопустимая, то для ценителей «иллюзорных фантазмов» это необходимая составляющая картины. Через несколько десятилетий Зедльмайер, размышляя о жажде чудесного (одном из механизмов, который определяет культ «демонизма» в искусстве), уточнял: «Абсурд – неважный заменитель чудесного. Но им эта глубинная потребность удовлетворяется, не находя другого успокоения» [Зедльмайер, с. 346].

Парадоксальная телесная конструкция, подчеркнутая разнородность частей инфернального существа имеет древнюю традицию, и профессиональные живописцы XIX столетия не могли не обратиться к античному наследию. Если в эпоху классицизма культура Античности являлась источником истинной красоты и гармонии, то поклонники демонизма стремились выделить из древнегреческой мифологии ужасающие образы и сюжеты. Наиболее образованные созидатели новых монстров понимали, что необходимо вслед за древними греками придать фантастическим чудовищам осязаемую телесность, выявить закономерность формообразования, найти ей рациональную основу.

«Все заполнено демонами, дьяволами и прочими обитателями»

Стоит отметить, что для человека, мыслящего в рамках европейской культурной парадигмы XIX в., «инфернальное» и «демоническое» – синонимические понятия. Образ античного демона с его разрушительным, деструктивным началом близок понятию зла в христианском истолковании, воплощенном в образе дьявола – для христианина демонам нет иного «постоянного места жительства», как в аду. Роберт Бёртон посвящает отдельную главу книги «Анатомия меланхолии» (1621) историографии демонических существ от Платона до гуманистов XVI в. и объединяет языческих и христианских демонов [Бёртон, с. 332–333].

Литература XIX в. началась первой частью трагедии Гёте, где Фауст демонстрирует научный подход, начиная обсуждение условий контракта с Мефистофелем с выяснения его инфернального статуса, определяя место в видовой классификации чертей:

Однако специальный атрибут
У вас обычно явствует из кличек:
Мушиный царь, обманщик, враг, обидчик,
Смотря как каждого из вас зовут:

Ты кто?
(пер. Б. Пастернака).

В 1832 г. выходит вторая часть трагедии, где Мефистофель запросто общается с чудовищами Античности. Тем более значимым для интеллектуалов, настроенных на восприятие волны, импульса, исходящего непосредственно от Античности, должно было представляться разграничение понятий «демон» – «дьявол».

Выразительную и точную характеристику античного демона находим у А. Лосева: «У Гомера имеется много примеров именно такого безыменного, безликого, внезапно действующего, совершенно неожиданного и страшного демона. <...> Это есть именно мгновенно возникающая и мгновенно уходящая страшная и роковая сила, о которой человек не имеет никакого представления, которую не может назвать по имени и с которой нельзя вступить ни в какое общение, т. к. этот демон еще не имеет никакой фигуры и никакого лица, никакого вообще очертания. Внезапно нахлынув неизвестно откуда, он мгновенно производит катастрофу и тут же бесследно исчезает» [Лосев, с. 328]. Знаток античной культуры именуется эту роковую силу «богом данного мгновения»¹, подчеркивая, что «боги и демоны (греческой мифологии. – Е. А., А. М.) мыслятся обычно как существа

¹ А. Ф. Лосев использует определение, данное немецким филологом, исследователем Гомера Г. Узенером (1834–1905).

материальные, чувственные. Они обладают самым обыкновенным телом, хотя оно возникает из разных видов материи. Если древние греки представляли себе, что самая грубая и тяжелая материя – это земля, вода же есть нечто более разреженное, а воздух еще тоньше, чем вода, и тоньше воздуха огонь, то и демоны состояли из всех этих стихий» [Там же].

Следовательно, желающие изобразить классического (античного) монстра должны были передать его фатальность (роковую силу), чувственность (женственность), безликость (невидимость), внезапность (неуловимость). Мастера «фантазмов», как правило, ограничивались выбором одного из этих качеств, желая усилить его максимально выразительно. У наиболее талантливых, таких как Ф. фон Штук и М. Клиндер, немало образов, созданных из сочетания чувственности и фатальности, по-разному дозированных и переданных с разной интонацией. Гораздо реже встречаются попытки подчеркнуть синтетичность монстра или тягу inferнального существа к саморазрушению. Пожалуй, только Михаил Врубель упорно и последовательно разрабатывал программу, в которой «бог данного мгновения» предстал бы во всей многогранной красе.

«Демона не понимают – путают с чертом и дьяволом...»

По свидетельству К. Коровина, М. Врубель держал томик Гомера под подушкой и перед сном прочитывал несколько страниц на древнегреческом [Коровин, с. 605–606]. Думается, что он не мог не вникнуть в диалектику античного и христианского понятий демонизма, что сказалось на самом духе его творчества, прежде всего в выборе сюжетов, мотивов и образов. Н. Прахов вспоминал мнение Врубеля о том, что «художник Зичи, иллюстрировавший поэму Лермонтова, не понял ее, что вообще Демона не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто “рогатый”, дьявол – “клеветник”, а “Демон” значит “душа” и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» [Михаил Александрович Врубель, с. 304]. Рассказ Прахова позволяет сделать вывод, что дистинкция «дьявол» – «Демон» была для Врубеля актуальна. Разделяя inferнальное и демоническое начала, он не ограничивался содержанием поэмы Лермонтова и оперы Рубинштейна, а обращался непосредственно к сути понятий, включая этимологию.

Инфернальные мотивы – неотъемлемая часть творческой биографии Врубеля. Пушкинский Сальери (иллюстрация к «Моцарту и Сальери», 1883–1884, ГРМ), Мефистофель («Полет Фауста и Мефистофеля», 1896, ГТГ), зловещий старик за плечом молодого человека в «Венеции», (1893, ГРМ), проходимец, сидящий к зрителю

спиной на заднем плане «Испании» (1894, ГТГ), – вот отдельные примеры из галереи inferнальных персонажей мастера. Независимо от того, что нам известно о степени религиозности художника, ясно, что зло, представленное в указанных образах, это именно христианское Зло – активное и целенаправленное, утвердившееся в определенных четких формах.

Властитель дум Врубеля Демон в этот ряд не укладывается. Разные люди, описывая свое восприятие «Демонов», не раз указывали на ряд взаимосвязанных качеств падшего ангела, отличающих его от inferнальных персонажей мастера, и прежде всего на нерастраченность мощи, а точнее, на неспособность ее растратить, обусловленную некой телесной незавершенностью и духовной незрелостью. Незавершенность становится сущностным качеством этого образа, что подчеркивается художником в целом ряде произведений на протяжении всего творческого пути.

Генезис образа Демона прослеживается от юношеской работы «Свидание Анны Карениной с сыном» (1878, ГТГ) (ил. 1). В этом листе уже есть ощущение, что перед нами «мгновенно возникающая и мгновенно уходящая страшная и роковая сила, о которой человек не имеет никакого представления» [Лосев, с. 328]. Именно эта страшная сила и пронизывает объятие Анны и Сережи. Композиция строится по центробежному принципу: импульс, исходящий из точки, возникшей в локтевом сгибе руки Анны, создает вихревое движение, подчиняющее себе все элементы изображения. Эта точка в композиции произведения и есть «бог данного мгновения» в его пластической интерпретации. Отметим, что такое решение вполне соответствует сюжетной линии литературного произведения. Толстой после этого эпизода, являющегося одним из основных акцентов в полифонической структуре «Анны Карениной», показывает Сережу Каренина только раз превращенным в вульгарного школяра. То существо, которое Анна сжимает в объятиях, в мире романа перестает существовать в момент, когда объятия разрываются.



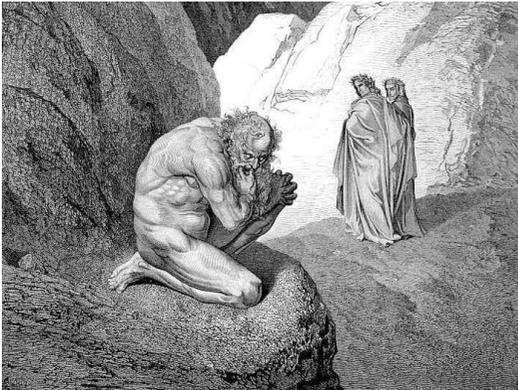
1. М. А. Врубель. Свидание Анны Карениной с сыном. Иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Толстого. Фрагмент. 1878

M. A. Vrubel. *Anna Karenina Meets Her Son*.
Illustration for L. Tolstoy's *Anna Karenina*.
Fragment. 1878

Необычайная экспрессия, которой проникнуто движение рук матери, сомкнувшихся на шее ребенка и буквально душащих того в объятиях, достигнута ценой анатомической неправильности: для того, чтобы кисть левой руки заняла то положение в пространстве, которое дано в рисунке, этой руке пришлось бы пронзить тело ребенка насквозь. Получается, что Анна сжимает наподобие кубка голову, отделенную от тела. Можно, конечно, приписать эту особенность элементарному непрофессионализму начинающего художника, если не принимать в расчет следующих фактов. Во-первых, при всей внеанатомичности жест героини необычайно пластичен и полностью органичен в системе композиции. Во-вторых, и в зрелых вещах мастер, в совершенстве владея академическим рисунком, постоянно допускает и даже культивирует отступления от пластической анатомии, исходя из художественных задач.

Многоликий Демон

Несомненно, прав Дмитрий Сарабьянов, указывающий на отличие творчества Врубеля от европейских художников-символистов, в один ряд с которыми его не раз пытались поставить: «Намеки, которыми полны картины Штука и Клингера, каждый раз становятся добычей сметливого зрителя. Намеки Врубеля остаются неразгаданными. <...> Образ “Демона” нельзя свести к каким-то отдельным категориям – томлению или жажде красоты, к тоске или отверженности от людской суеты, к демонизму и страдальчеству. Здесь соединяется все вместе, и одновременно ни одно из этих свойств нельзя истолковать как исчерпанное и адекватное образу. Можно с уверенностью сказать, что и сам Врубель не мыслил возможности перевести свои образы в подобного рода понятийный ряд и не стремился к опосредованию чувства логическими категориями» [Сарабьянов, с. 208].



2. Г. Доре. Плутос. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Литография. 1861

G. Doré. *Plutus*. Illustration for Dante's *Divine Comedy*. Lithograph. 1861

Поза Демона на картине «Демон сидящий» (1890, ГТГ), вполне органичная в рамках архитектурной структуры композиции, сама по себе крайне нетипична, странна для этого персонажа, inferнального, но при этом, безусловно, антропоморфного. Ожидаемо, что художник академической системы придал бы фигуре падшего ангела

коленипреклоненное или полулежащее положение, со скрещенными ногами наподобие микеланджеловских аллегорических фигур гробницы Медичи или в адских образах Миноса и Плутона на иллюстрациях Доре к поэме Данте (ил. 2). Для обозначения подобной позы лучше всего подходит англоязычный термин *crouching* («присевший» – «приниженный», от *tocrouch* – припадать, пресмыкаться).

Врубель усаживает Демона на корточки в такую позу, которая, если ее рассмотреть вне композиционного построения картины, покажется комичной. Непристойный гротескный оттенок оправдан для подобного образа, можно вспомнить об усевшихся на карнизах готических соборов химерах, пластика которых разнообразна, но «общим знаменателем» ее служат подчеркнутая худоба, линейность контуров, скелетность, что соответствует фольклорным представлениям о пронырливом черте. Зооморфизм Демона иного качества – это не рептильная, а именно животная пластика, она напоминает о естественных позах кошачьих, что снимает впечатление безобразия.

Голове Демона свойствен «львиный типаж», и это впечатление возникает не только из-за определенной формы носа. Художник последовательно и целенаправленно реконструирует форму человеческой головы, изменяет пластическую анатомию, деформируя как мышечную структуру, так и строение черепа (ил. 1 на цв. вклейке). Сверкающий глаз Демона укрупнен в сравнении с человеческим, сама глазничная впадина резко расширена, скуловая дуга укорачивается, а объем скулы, напротив, вытягивается. Угол нижней челюсти поднят выше уровня разреза рта, и край челюсти перерезает маску лица косоугольной гранью, так что подбородок повисает каплевидным объемом. Огромное надпереносье, по высоте равное самому носу, вздымает надбровные дуги, делая их гипертрофированными, занимающими большую часть лба.

Все эти деформации придают голове Демона отчетливо выраженный «кошачий» характер. Скрупулезно рассчитанный комплекс деформаций образует конструкцию, почти буквально соответствующую той, что выстроена в керамической маске льва (1890–1891, ил. 3), появившейся одновременно с «Демоном сидящим» (1890). Врубель использовал эту модель и для фигуры львицы в абрамцевской печи-лежанке. Если в скульптуре львиный лик предстает уплощенным, являясь



3. М. А. Врубель. Маска льва. 1891. Майолика, цветная глазурь

M. A. Vrubel. *Mask of a Lion*. 1891. Majolica, coloured glaze

лишь «фасадом» для массивного объема, то в маске-барельефе, напротив, автор стремится к впечатлению сферичности. Скошенные грани, окаймляющие «лицо» зверя, в системе барельефной композиции создают ощущение столь же массивной, крупной формы. Этот же рельефный прием применен и в голове Демона. Напряженная мышца (грудино-ключично-сосцевидная) образует ребро, от которого в глубину уходит широкая наклонная грань, дающая образ мощной шеи льва, напрягшегося перед прыжком.

Зооморфизм в трактовке Демона связан с представлением о хтоничности, свойственной как античному демону, так и христианскому черту. Но для Врубеля важна именно античная ипостась хтонизма, связанная с первобытностью. Демон в его трактовке – скорее *Untermensch* (недочеловек), чем *Übermensch* (сверхчеловек). Это проницательно подметил В. Розанов: «Г. Врубель дает “демона” и “демоническое” как проступающую в природе человечность, человекообразность. “Демон” у него не “пролетает над миром”, а “выходит из мира”. Невозможно отрицать, что в этом его усилии есть смысл. “Демоническое”, в противоположность “ангельскому”, простее человека, ниже человека (курсив Розанова. – Е. А., А. М.)» [Розанов, с. 217].

Наряду с уже названными ипостасями Демона – звериной, хтонической и брутально-атлетичной, в которых он явлен зрителю, необходимо указать и на женственную, чувственно-капризную. Отец художника в одном из писем сообщал: «Миша говорит, что Демон – это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик» [Михаил Александрович Врубель, с. 140]. Те из современников, что воспринимали работы Врубеля на уровне обыденного сознания, в первую очередь видели в Демоне уродливую женщину. Такое представление возникло у недоброжелательно настроенного критика, высказавшегося в «Русском вестнике» (1893) об иллюстрациях к поэме Лермонтова: «Г-н Врубель, очевидно, хотел дать тип восточного кавказского демона: он изобразил его в виде старой грузинки с орлиным носом, тонкими, вдавленными губами, черным, пронизывающим взглядом и широкими черными бровями» [Дурьлин, с. 581]. В подобной негативной оценке современника можно усмотреть основание для серьезного раздумья.

Женские образы Врубеля вызывают особое отношение, так как само представление о женском идеале и красоте у него своеобразно. В его героинях грация и легкость соседствуют с напряженностью, подчеркнутые (часто театрально) глаза воспринимаются как глазничные впадины. Лик Царевны-Лебедь, на первый взгляд, «нормативно»-сказочный, с крупными губами, чувственным ртом, несколько кукольным выражением, обретает при более внимательном всматривании таинственные, даже пугающие черты. Когда зритель обнаруживает, что правый глаз, странно косящий, представляется невидящим, мертвенным, а объем глазного яблока гипертрофирован и не вмещается в глазничной впадине, он понимает, что перед ним представитель потустороннего мира (ил. 2 на цв. вклейке).

Женственные губы и волосы придают «изгнаннику рая» чарующую привлекательность и мягкость, но одновременно усиливают эмоциональную противоречивость. Присутствует в образе inferнального существа и непосредственность ребенка, не умеющего владеть собой и своими эмоциями. Ощущение детской обиды на лице, тонкие женские пальцы – и это при мощном атлетическом плечевом поясе с подчеркнутым рельефом мускулатуры – все вместе формирует представление об амбивалентной протейческой сущности.

То, с какой свободой Врубель подвергает тело Демона анатомическим деформациям, связано с синтетической природой античного демона. Деформации у Врубеля имеют два измерения, которые условно можно обозначить как «конструкторское» и «монтажное». Первое – уже отмеченный интерес Врубеля к реконструкции самой пластической анатомии. Н. Прахов в своих воспоминаниях сообщает, что в ответ на замечание по поводу анатомической ошибки художник ответил: «Нет, это не ошибка в анатомии... Это добавочное тело, которого еще нет у человека, но которое необходимо, чтобы кисть руки свободно двигалась во всех направлениях» [Михаил Александрович Врубель, с. 312]. Второе – постоянный прием художника в композиции – соединение фрагментов, принадлежащих разным фигурам, объектам, даже разным композициям, в новую целостность. Обе эти особенности подчеркивают конструктивную искусственность inferнального существа. Эта традиция также восходит к Античности, к образам гигантов, грифонов или кентавров, но именно в эпоху романтизма и символизма она получает дополнительные импульсы, насыщается новыми красками. Голем из романа Г. Майринка и в особенности Франкенштейн М. Шелли – образы существ-монстров, в начале XX в. ставшие репрезентативными для массовой культуры, представители той же традиции, но они обладают специфической привлекательностью в глазах зрителя, даже обретают собственную красоту и тектоничность, для описания которой подходят уже категории и термины технической эстетики. Это скорее объекты дизайна, чем традиционной пластики, и врубелевский конструкт – один из первых образцов такого подхода в визуальных искусствах (первая экранизация романа Шелли была осуществлена в 1910 г., Майринка – в 1915 г.).

«Мгновенно возникающая и мгновенно уходящая страшная и роковая сила»

В творчестве Врубеля искусственность Демона противопоставлена естественности Пана (ил. 3 на цв. вклейке). Оба эти персонажа генетически связаны с Античностью и могут рассматриваться как диалектическая оппозиция. Демон подобен каменной глыбе, он статичен даже в аэродинамическом состоянии – изображении полета. Пан, напротив, подвижен, как ртуть, при самом устойчивом неколебимо-пирамидальном расположении тела. Демон безмолвен, в созна-

нии зрителя он не ассоциируется с каким-либо звукорядом. Свирель в руке Пана – знак переключения восприятия в иной регистр: из осязательного – в акустический, из телесного – в виртуальный. Само присутствие лесного божества выказывается в бестелесных проявлениях: во взгляде, когда человеку кажется, что сам ночной лес обратил на него взор, и звуке свирели – совокупности эха и шелеста ночного ветра в траве. Демон *сооружен* искусственно – именно это придает ему особую витальность, гипертелесность. Пан абсолютно органичен, он «создан из вещества того же», что и окружающая его природа, и потому он на глазах у зрителя утрачивает плоть. Его фигура словно растворяется в древесной листве, остается только пронизательный взгляд, обращенный на зрителя из лесной чащи. Паника – ужас перед стихийными силами природы – генетически связана с античным демоном. Врубель в своем полотне создает *визуальную модель панического состояния*, наглядно передает его свойства: оно возникает, наплывая на человека, охватывая его, и исчезает, растворяясь, угасая.

Врубелевский Демон, как и Пан, обладает свойством внезапного появления – исчезновения; это качество, как было отмечено, является «видовым признаком» античного демона вообще. Но художник, от произведения к произведению создавая «проект» своего Демона, выявляет специфику и этого качества, гармонирующую с искусственностью его телесного облика.

Эта специфика ярко выявлена в листах лермонтовской сюиты, и особенно в композиции «Пляска Тамары» (ил. 4). В поэме именно в этой сцене традиционного танца невесты на плоской кровле дома Гудала и осуществляется контакт между Демоном и миром людей, в котором живет Тамара. Лермонтов передает это с помощью приема, для описания которого подошли бы категории квантовой механики. Вводя мысли Демона в описание состояния духа Тамары во время свадебного танца в конце строфы, поэт начинает следующую строфу, внезапно переходя от подчеркнуто элегической мечтательной сослагательности к фатальной необратимой «перфектности»:

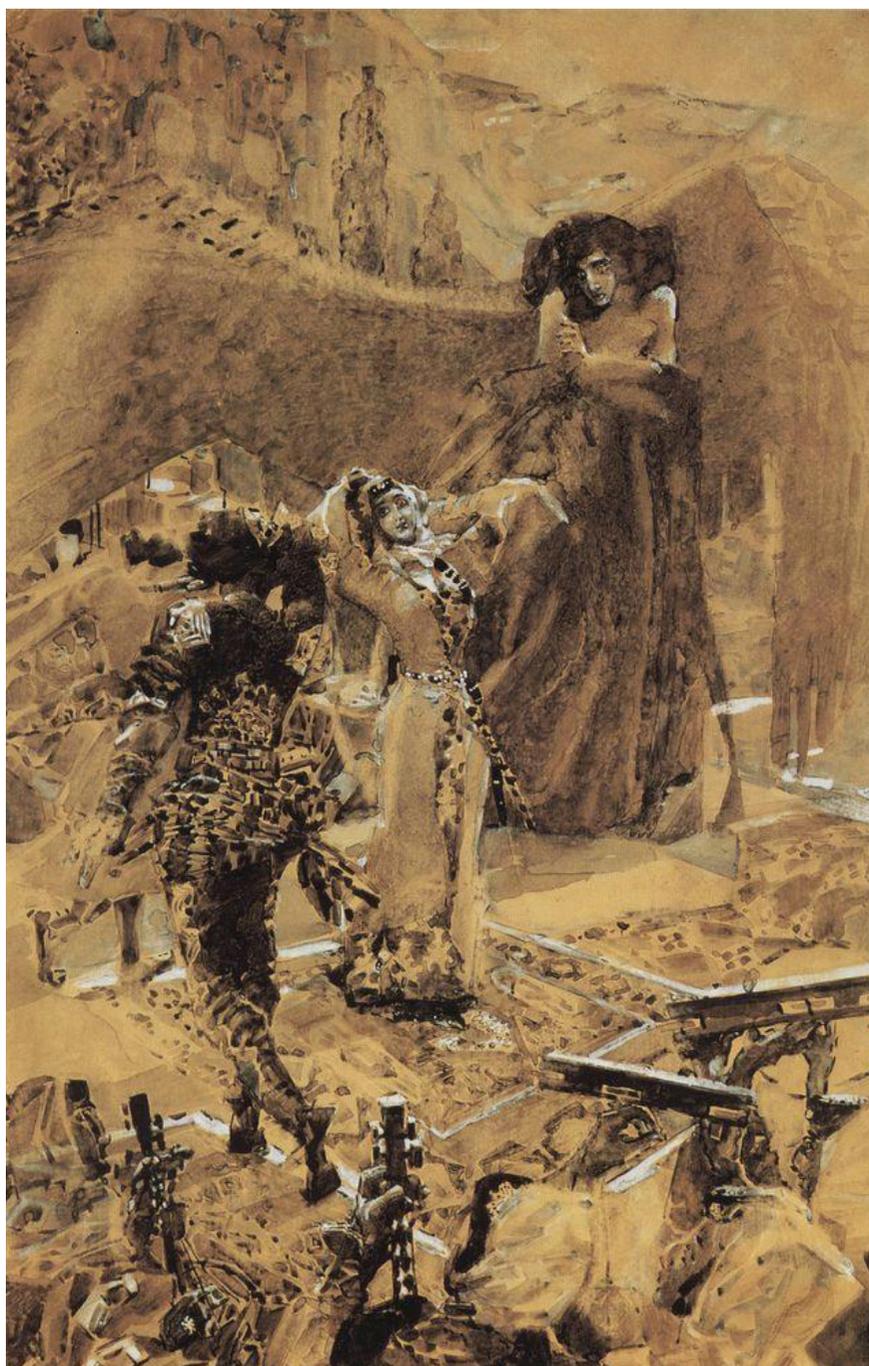
...если б Демон, пролетая,
В то время на нее взглянул,
То, прежних братьев вспоминая,
Он отвернулся б – и вздохнул...

IX

И Демон видел...

Этот фрагмент – слова вкупе с их графическим начертанием, знаками препинания и разделением строф – два кванта бытия, неслиянные и нераздельные.

И с помощью подобной же «квантовой механики» Врубель размещает фигуру Демона, возведенную им на некое подобие кафедры, незыблемую и недвижимую, прямо среди танцующих, в центре сва-



4. М. А. Врубель. Пляска Тамары. Иллюстрация к поэме «Демон» М. Лермонтова. 1890–1891

M. A. Vrubel. *Tamara's Dance*. Illustration for M. Lermontov's *Demon*. 1890–1891

дебного хоровода. Демон видим зрителю, рассматривающему иллюстрацию, но невидим для самих участников изображенной сцены. Крылья падшего ангела, распростерты над сценой, равно осеняют и танцоров, и склоны гор, отделенные от центрального фигурного плана зияющей пропастью – Демон и «здесь», и «не здесь».

Задача передать в визуальном образе такое качество персонажа, как невидимость или сам момент исчезновения, чрезвычайно занимает Врубеля. А. Федоров-Давыдов отмечает, что одна из иллюстраций к «Герою нашего времени» – сцена дуэли – полностью адекватна лермонтовским строкам: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было» [Федоров-Давыдов, с. 19]. Художественным предметом произведения становится именно феномен мгновенного исчезновения.

Приступая к работе над иллюстрациями, художник к тому времени уже создал собственного Демона, который, несомненно, генетически также восходит к персонажу поэмы Лермонтова, но существенно от него отличается. Если лермонтовский «изгнанник рая» – это романтизированный (и мифологизированный) дьявол, то семантику врубелевского Демона определить сложнее, поскольку она синкретична. В живописном образе одно произрастает из другого подобно тому, как христианская культура вызревала в недрах языческого античного мира.

Первые образцы в рамках «демонического» проекта были созданы Врубелем в Киеве в то же время, когда он работал над образами Владимирского собора. Божественные и демонические образы, рождавшиеся одновременно, не могли быть не связаны. Это ставит перед исследователем вопрос о проведении дистинкции между античной, языческой «ипостасью» Демона и христианской, пусть и в богоборческом, перевернутом смысле.

Жест рук Демона, когда сомкнутые кисти с почти судорожно переплетенными пальцами обращены вниз, символичен. Он является «негативом» молитвенного жеста (ил. 1 на цв. вклейке). Сложенные кисти рук со сплетенными в молитвенном порыве пальцами, воздетые горе, у Демона обращены долу, пальцы искривлены, как погруженные в почву корни растений (ил. 4 на цв. вклейке). Жест Демона следует интерпретировать как «антимолитвенный», кощунственный, восходящий к традиции черных месс, с их «наоборотной» литургией, чтением молитв «навыорот».

Сравнение «Демона сидящего» и киевских эскизов приводит к мысли, что врубелевский Демон может рассматриваться как инверсия образа Богородицы, каким он представлен в киевских листах эскизов к картине «Надгробный плач»² (ил. 5 на цв. вклейке). Композиционная схема картины очень близка к фрагменту одной из этих

² Примечательно, что «Демон сидящий» был впервые выставлен автором в 1903 г. на V выставке «Мира искусства» в Петербурге и экспонировался вместе с эскизами к картине «Надгробный плач».

акварелей с фигурой Богородицы. В таком сопоставлении сама поза Демона может быть истолкована как вызывающая, противоречащая коленопреклоненной позе Богоматери. В акварельной композиции, послужившей эскизом к полотну, поза Демона иная, она передает совсем другое, более элегичное состояние (эта ипостась Демона нашла воплощение в одном из листов лермонтовской сюиты – «Не плачь, дитя...»). В сравнении с акварельным эскизом переосмыслен сам образный строй вещи – от элегического к драматичному; состояние героя стало гораздо более напряженным, от него исходит ощущение силы и потенциальной агрессии. Усилился и мотив богоборчества, подчеркнута inferнальность. Очевидно, что это переосмысление происходило непосредственно в ходе работы над холстом; на поверхности картины явственно видны следы переделок: изменялись не только детали, но и сам рисунок фигуры. Можно предположить, что постепенно концепция картины стала представляться Врубелю как своего рода «антипьета», и он обратился к композиционному решению киевских листов, поставив перед собой задачу переменить в композиции значение и смысл «верха» и «низа».

В «Демоне сидящем» практически процитирована пирамидальная форма, построенная на краю погребальной ниши и увенчанная руками Богоматери. Но там она является восходящей формой: от края разверстой могилы спереди – в глубину и вверх, к своей вершине – телу Богородицы, и далее – к горным высотам, к воскресению. В «Демоне сидящем» пирамидальная форма нисходящая. Она погружает в inferнальную бездну, из которой и вырастает, как некий столп, фигура Демона. Это возврат к хтоническим первоосновам бытия, где нет Спасителя.

Метаморфозы inferнального

Чувствительный ко всему новому Александр Бенуа, увидевший «Демона поверженного» на IV выставке «Мира искусства» (Петербург, 1903), так преподнес историю его создания: «Над исканием его [демона] Врубель измучился, постигая умом, но не видя ясно облик сатаны. Сначала он представился ему каким-то изможденным, гадким и все же соблазнительным змеем... мало-помалу из кошмарного слизня его Демон превратился в несколько театрального, патетического падшего ангела. Но Врубель и на этом не остановился и все продолжал менять и менять, усиливать и усиливать выражение, пока не впал в шарж, во что-то карикатурное и дикое в нехорошем смысле этого слова. Тем не менее, и до сих пор есть большая таинственная чарующая прелесть в этой картине» [Бенуа, с. 409]. И хотя знаменитый художественный критик в дальнейшем пересмотрел свою оценку произведения Врубеля, его первая реакция примечательна. Он видит в работе мастера сумбурность, случайность, которая, в силу гения художника, неожиданным образом складывается в «чарующую картину».

Современников, бывших свидетелями этих метаморфоз, поражал не столько сам факт, что художник постоянно переделывал фигуру, и особенно голову Демона, сколько то, что каждый из промежуточных быстро меняющихся вариантов обладал законченностью, создавал у зрителя целостное впечатление, каждый раз иное: «Михаил Александрович, несмотря на то, что картина была уже выставлена, каждый день с раннего утра переписывал ее, и я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, что “Демон” был очень страшен, и потом опять появлялись в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота» (из воспоминаний Е. И. Ге) [Михаил Александрович Врубель, с. 223].

В приведенном высказывании следует отметить важную особенность: зрители были потрясены не столько тем, что произведение живописи в буквальном смысле слова *исполняется* перед публикой (как музыкальное произведение), сколько законченностью каждого из промежуточных вариантов. Внимание зрителей в ходе этой акции оказалось обращенным не на процесс работы художника, а на чередование образов. Каждый из них не складывался из отдельных последовательно слагающихся компонентов: рисунка, светотени, детализации, а возникал, казалось, сразу и целиком – как если бы был не написан кистью, а явлен зрителю мистическим образом. Врубель, который в своей творческой практике последовательно культивировал академический метод работы над картиной, предпочитал многослойность наложения красок, поэтапное разделение задач в работе над формой, в данном случае применил метод *a la prima*, притом гипертрофировал его до крайних пределов, распространив практически до порога превращения живописи в анимацию. И в этой ситуации образ Демона рождается благодаря импульсу, который следует понимать не как случайный, произвольный выплеск эмоций, а как квант творческой энергии. Каждый из череды ликов, то ужасающий, то пленительный, то притягивающий, то отвращающий, оказывается «элементарной частью» живописи, уже неделимой на составляющие.

* * *

Врубелевские «Демоны» в своей совокупности – это не серия картин, а единое, в полном смысле слова программное произведение. Творческая программа последовательно реализуется мастером в различных пластических решениях аналогично тому, как архитектурный проект проходит разные стадии, от концепции до рабочих чертежей, и это запечатлевается в последовательности художественных и технических решений – от генерального плана до отдельных узлов и спецификаций. Такое понимание программности у Врубеля генетически восходит к классической Академии, принадлежностью к которой гордился художник. Но размеренная, разверстанная на годы труда этапность работы взрывается импульсными вспышками спонтанной

творческой активности. Представляется, что такое импульсное начало в «Демомах» является диалектической оппозицией проектному; именно их синтез определяет уникальность врубелевской программы, становится аутентичным воплощением самой идеи демонизма в ее эллинистической антично-христианской формации. Не случайно после Врубеля многообещающая линия демонизма и демонического в отечественной живописи оказалась свернутой, программа – исчерпанной. Поклонникам монстров потребуется иная система ценностей в формациях модернистской эпохи.

Х. Зедльмайер был уверен, что «демонизм» в искусстве второй половины XIX столетия стал лишь прелюдией к «адской тематике», подчинившей себе художественный процесс XX в.: «современные типы формообразования возникают спонтанно – из отвращения к человеческому и природному началам и из обращения к началу хтоническому и inferнальному» [Зедльмайер, с. 390]. Именно на этом, по его мнению, основана эстетика авангарда: «Хаотическое, лабильное, непрочное в изображении, раздробленное; прорыв гетерогенных кругов бытия к гибридным новообразованиям; аспекты искаженного, измученного, сумрачно-подозрительного, непристойного, машинного, гнилостного и изуродованного – все это проникает в различных дозировках как в экспрессионизм, так и в футуризм и сюрреализм» [Там же].

Новые «мастера фантазмов» оперируют inferнальными категориями, соревнуясь друг с другом в оригинальности, спонтанной эмоциональности и непосредственном выражении психических процессов, они желают быть неподражаемыми и непредсказуемыми, желают сыграть перед ошеломленными зрителями роль самого «бога данного мгновения».

Список литературы

- Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995. 448 с.
- Бертон Р.* Анатомия Меланхолии / пер. с англ., вступ. ст. и коммент. А. Г. Ингера. М. : Прогресс-Традиция, 2005. 832 с.
- Гнедич П. П.* История искусств: Зодчество. Живопись. Ваяние : в 3 т. М. : ОЛМА-Пресс, 2004. Т. 3. 640 с.
- Дурылин С. Н.* Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Т. 45–46. М. Ю. Лермонтов. II. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1948. С. 541–622.
- Зедльмайер Х.* Утрата середины. М. : Прогресс-Традиция, 2008. 640 с.
- История красоты* / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А. Сабашниковой. М. : Слово/Slovo, 2007. 440 с.
- Коровин К. А.* «То было давно... там... в России...» : Воспоминания, рассказы, письма : в 2 кн. М. : Рус. путь, 2010. Кн. 2. 870 с.
- Лосев А. Ф.* Греческая мифология // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Сов. энцикл., 1980. Т. 1. А – К. С. 321–334.
- Михаил Александрович Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике* / сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской. Л. ; М. : Искусство, 1963. 430 с.
- Розанов В. В.* Собрание сочинений : в 30 т. М. : Республика, 1994. Т. 1. Среди художников. 494 с.

Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М. : Сов. художник, 1980. 261 с.

Федоров-Давыдов А. А. Михаил Александрович Врубель. М. : Искусство, 1968. 43 с.

References

Benois, A. N. (1995). *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th Century]. Moscow, Respublika. 448 p.

Burton, R. (2005). *Anatomiya Melankholii* [The Anatomy of Melancholy] / transl., ed. by A. G. Inger. Moscow, Progress-Traditsiya. 832 p.

Durylin, S. N. (1948). Vrubel' i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. In *Literaturnoe nasledstvo*. Vols. 45–46. M. Yu. Lermontov. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, pp. 541–622.

Eco, U. (Ed.). (2007). *Istoriya krasoty* [History of Beauty] / transl. by A. Sabashnikova. Moscow, Slovo. 440 p.

Fedorov-Davydov, A. A. (1968). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'* [Mikhail Alexandrovich Vrubel]. Moscow, Iskusstvo. 43 p.

Gnedich, P. P. (2004). *Istoriya iskusstv: Zodchestvo. Zhivopis' . Vayanie v 3 t.* [History of Art. Architecture. Painting. Sculpture. 3 Vols.]. Moscow, OLMA-Press. Vol. 3. 640 p.

Gomberg-Verzhbinskaya, E. P. (Ed.). (1963). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Mikhail Aleksandrovich Vrubel. Letters. Memoirs about the Artist]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo. 430 p.

Korovin, K. A. (2010). "To bylo davno... tam... v Rossii...". *Vospominaniya, rasskazy, pis'ma v 2 kn.* ["It Was a Long Time... there... in Russia..."]. Memoirs, Stories, Letters. 2 Books]. Moscow, Russkii put'. Book 2. 870 p.

Losev, A. F. (1980). Grecheskaya mifologiya [Greek Mythology]. In Tokarev, S. A. (Ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya v 2 t.* Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 1. A – K, pp. 321–334.

Roza'nov, V. V. (1994). *Sobranie sochinenii v 30 t.* [Collected Works. 30 Vols.]. Moscow, Respublika. Vol. 1. Sredi khudozhnikov. 494 p.

Sarab'yanov, D. V. (1980). *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [19th-Century Russian Painting among the European Schools]. Moscow, Sovetskii khudozhnik. 494 p.

Sedlmayr, H. (2008). *Utrata serediny* [The Lost Centre]. Moscow, Progress-Traditsiya. 640 p.

The article was submitted on 12.09.2018