

Ольга Тарасенко
(Одеса)

У ПОШУКАХ ГАРМОНІЇ: ДУХОВНА ВЕРТИКАЛЬ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ

У статті розглянуто питання особистої гармонії М. Врубеля зі всесвітом; досліджено взаємозв'язок індивідуального і вселенського; показано, як особисте переживання накладається на «первообрази» і виявляється у своєрідних «духовних автопортретах» художника. За допомогою методу порівняльного аналізу виявлено взаємозв'язок творів на тему: Гамлет, Янгол, Демон, Пророк, Христос.

Ключові слова: М. Врубель, гармонія, романтизм, індивідуалізм, жертва.

Considered problem of the personal harmony of M. Vrubel' with the universe. Intercommunication is probed individual and universal. It is rotined as the personal experiencing is laid on «prototypes» and shows up in the original «spiritual self-portraits» of artist. By the method of comparative analysis intercommunication of works is exposed on a theme: Hamlet, Angel, Demon, Prophet, Christ.

Keywords: M. Vrubel', harmony, romanticism, individualism, victim.

В статье рассматривается проблема личной гармонии М. Врубеля с мирозданием; исследуется взаимосвязь индивидуального и вселенского; показано, как личное переживание накладывается на «первообразы» и проявляется в своеобразных «духовных автопортретах» художника. С помощью метода сравнительного анализа выявлена взаимосвязь произведений на тему: Гамлет, Ангел, Демон, Пророк, Христос.

Ключевые слова: М. Врубель, гармония, романтизм, индивидуализм, жертва.

Київський період творчості М. Врубеля був часом відкритого інтенсивного проникнення в суть середньовічної художньої спадщини і його творчого освоєння відповідно до завдань мистецтва нового часу¹. Надалі цей взаємозв'язок стає складнішим і тоншим, але він продовжує існувати в мистецтві майстра.

Під час поїздки в Італію М. Врубель написав на цинкових дошках олією чотири ікони для іконостаса Кирилівської церкви. На одній з них, «Богоматір з немовлям», була зображена дружина А. Прахова – Емілія. Цей твір відіграв суттєву роль у подальшій долі художника, він став однією з причин відмови роздратованого А. Прахова від послуг М. Врубеля в розписах Володимирського собору. Крім того, ця ікона була важливим етапом на шляху до створення основного твору М. Врубеля – «Демон (що сидить)» (1890). Виходячи з позиції крайнього індивідуалізму художника, який створив в образі Демона свій духовний автопортрет, не здається дивним те, що в образі Богоматері в іконостасі Кирилівської церкви він зобразив свою улюблену жінку – Емілію Прахову²; особа конкретної моделі сперечається з позаособистістю образу Богоматері. Е. Прахова, за спогадами сучасників, була негарна, але дуже приваблива й весела жінка. Їй були властиві екстравагантні вчинки. Є. Мамонтова згадувала: «Жарти її іноді переходили кордони. Пам'ятаю, що вона раз вилила келих шампанського на голову Антокольського за те, що він не хотів пити»³. Почуття М. Врубеля до цієї жінки було дуже сильне. Художник К. Коровін писав про шрами на тілі М. Врубеля, які він побачив під час літнього купання. На питання, звідки вони, М. Врубель відповів: «Я різав себе ножом. <...> Чи зрозумієте Ви. Значить, я любив жінку, вона мене не любила. <...> Я страждав, але, коли різав себе, страждання зменшувались». Увечері він розповів, що пише «Демона», і намалював малюнок своєї картини. Я упізнав одразу ж особу знайомої пані, зовсім невідповідну «Демону»⁴.

Представляючи улюблену жінку в образі Богоматері, а також вносячи її риси в початковий образ свого «Демона», М. Врубель, як і в «Зішесті Святого Духу», поєднує

іконописний канон з яскравим виразом індивідуального екзальтованого почуття. На відміну від майстрів середньовіччя, він оголює гострі індивідуальні протиріччя духовного світу людини ХХ ст. У найважливішій для розуміння давньоруського живопису книзі «Іконостас» П. Флоренський писав, що ні в якому разі не можна «застрягти на психологічній, асоціативній її [ікони. – О. Т.] значущості, тобто на ній як на зображенні»⁵. Оскільки М. Врубель був далекий від такого розуміння ікони, у його Богоматері виявилось, за правильним зауваженням батька художника, «замало святості»⁶. Іншим прообразом Демона був Мойсей, зображений Врубелем на хорах Кирилівської церкви. Ще С. Яремич відзначав його схожість з Демоном⁷. У виборі іконографії Мойсея, якого зображено не вченим сивобородим старцем, а молодою людиною, можливо, позначився романтичний культ молодості, а також прагнення внутрішньо протиставити його Богу-Отцю, якого зображали завжди старцем. Особа юного пророка вражає екстатичною напруженістю. Зачаровують широко розкриті очі. Довгий ніс, скорботно і ніби капризно опущені вниз кути губ виписані з особливим відчуттям «неправильного» й «некласичного» обличчя. Його краса – у тонкому нервованні, юнацькій дисгармонії.

На підставі аналізу фресок Кирилівської церкви можна констатувати, що в них виявляються витoki головної теми подальшої творчості М. Врубеля, теми Демона з його богоборчою ідеєю – духовного автопортрета М. Врубеля, який наважився стверджувати свою крайню індивідуальність як антибог. Тема Демона – це трагедія індивідуальності, що протиставила себе Богові, який уособлює космічну гармонію буття. Для розуміння богоборчого характеру Демона важливо те, що М. Врубель задумав його як частину тетралогії: «Демон», «Тамара», «Смерть Тамари», «Христос біля труни Тамари»⁸. Задуму майстра притаманна грандіозність, що має опосередкований зв'язок з багаточасним іконостасом середньовіччя.

Іконографічно до «Демона (що сидить)» у розпису Кирилівської церкви найближчими є «Мойсей», «Богоматір», а також два крайні праворуч апостоли із «Зішестя Святого Духу». Риси образу Демона, який протистоїть Богові і прагне затвердити свій особистий зв'язок з Космосом, минаючи людські зв'язки, найбільшою мірою наявні і в образі Мойсея, на що ми вже звернули увагу вище. Проте найповніше ця ідея відбилася в композиції «Зішестя Святого Духу», де демонічний (що протистоїть Богу) початок утілено у фігурі Космосу. Ця постать не має іконографічної схожості або психологічної відповідності з «Демоном (що сидить)», але протистояння Духу Святому виражено досить красномовно. Типологічний зв'язок його з демоном виявляється у значній кількості декору.

Тема пошуку особистої гармонії зі світобудовою повністю захоплює в цей час М. Врубеля. Цікава щодо цього самооцінка художника, висловлена в листі сестрі Анні в той же час: «Одна чудова людина сказала мені: “Ви занадто багато думаете про себе, це і Вам заважає жити, і засмучує тих, про яких ви думаете, що любите, а насправді заступає все собою в різних театральних позах” <...> Любов повинна бути діяльна і самовіддана»⁹. Досить чітко ці пошуки відбилися і в автопортретах М. Врубеля. Усі вони відсторонені від глядача. Художник ніби вдивляється в дзеркало («Автопортрет», 1885 р., збір. родини А. Прахова, Київ). Зображення себе у вигляді Гамлета з усією очевидністю показує коло питань, якими переймався М. Врубель, беручись до роботи над «Демоном».

Задум «Демона» виник у М. Врубеля в 1885 році, у період короткочасного перебування в Одесі. Безпосереднім приводом стало захоплення художника поезією М. Лермонтова. Повернувшись 1886 року до Києва, М. Врубель створює три акварелі на теми творів улюбленого поета і серед них – голову Демона на тлі гір. М. Врубелю в цей час було тридцять років. Він жив сподіваннями на участь у розпису Володимирського собору, для якого створив ряд ескізів, переважно на теми «Воскресіння» та «Надгробний плач». Тема Христа немов би відсуває на час тему Демона, проте прихована робота над нею триває. Ця обставина доводиться безсумнівною схожістю з позою Демона

фігур стражників, які сидять, із шестичастинного ескізу «Воскресіння» 1887 року, а також особливостями зображення духовного боріння Христа в Гефсиманському саду в однойменному творі (1888). Звертають на себе увагу аналогії у трактуванні обличчя й рук Христа в Гефсиманському саду і Демона, що сидить. Виникає феноменальний, безпрецедентний по своїй напрузі ідейно-художній задум: поєднати в одному образі діаметрально протилежні полюси духовного буття – Бога й Диявола. (Такі завдання були властиві і російській літературі символізму.) У 1890 році М. Врубель завершив «Демона (що сидить)», який, на думку художника, являв собою «дух, що сполучає в собі чоловічий і жіночий вигляд. Дух, не стільки злий, скільки страждаючий і скорботний, але при всьому тому дух владний, величавий»¹⁰.

Картина справила величезне враження на молодших сучасників художника, що йшли слідом за ним в освоєнні спадщини давньоруського мистецтва. К. Петров-Водкін писав: «Пам'ятаю першого, що сидить на скелі з обійнятими колінами “Демона” з мозаїчною, що виблискує зсередини, технікою. Я б розмазав, якби спробував описати це моє враження від Врубеля, який жадібно тужить за світовими польотами. У цьому полотні вже видно було, що майстер не роз'яснює, а продовжує Лермонтова. “Повітряний океан” і “Хори струнки світил” стають реальним простором»¹¹.

Космічність вирішення простору «Демона (що сидить)» пов'язана з розумінням М. Врубеля виражальних можливостей середньовічної системи розпису. Художник осягнув декоративні основи давньоруської фрески й мозаїк: «Головний недолік сучасного художника, який відроджує візантійський стиль, полягає в тому, що складки одягу, у яких візантійці виявляють стільки дотепності, він замінює простирадлом. Для візантійського живопису чуже поняття рельєфу. Уся суть у тому, щоб за допомогою орнаментального розташування форм посилити площину стіни»¹². Відсутність конкретності у трактуванні пейзажу, умовний, спрощений простір картини М. Врубеля відповідали прагненню художника до космічного трактування часу в картині, до монументального враження.

Живописна мова «Демона (що сидить)» нагадує своїм не образотворчим, а виразним підходом до кольору дорогоцінній мозаїці Візантії і Давньої Русі. Колір набуває самоцінного звучання, він стає предметним й уподібненим сяйву прозорих, пронизаних світлом дорогоцінних каменів, які так любив художник. (Напрошується аналогія з живописом Гюстава Моро.) Умовному колірному вирішенню підпорядковане не тільки природне тло з фантастичними, що нагадують сталактити, квітами, але й написаний у холодній зелено-блакитній гамі торс Демона. Як і пейзажне тло, він уподібнений геологічній структурі. Для досягнення ефекту космічної масштабності образу Демона художник використовує низьку лінію горизонту, а також зрізає верхню і нижню частини фігури. Верх і низ рами немов здавлюють Демона, підкреслюючи скутість його неймовірної, «геологічної» сили. Навіть перебування на гірській вершині стає тісним для бунтівного духу індивідуальності, що не реалізувала себе.

Упадає в очі композиційна антитеза Демона, що сидить, і типологічно близького до нього Христа з «Христа в Гефсиманському саду». Якщо композиція Демона заснована на горизонталі, то Христа – на вертикалі. В ідейному сенсі таку композиційну розбіжність можна трактувати як відсутність у Демона можливості наближення до Бога-Отця, вознесіння на небо. Але ріднить Демона з Богом-Сином внутрішня вибір-боротьба на шляху до самопожертви в ім'я загального блага або до збереження свого індивідуального буття. Така ідея євангельського сюжету моління Христа в Гефсиманському саду про пронесення повз нього чаші спокутування гріхів людських. М. Врубель у «Демоні (що сидить)» (1890), у якому втілилися його моральні пошуки, цю дилему для себе ще не вирішив. Його Демон навіть плаче від тяжкості хвилюючих його сумнівів. Дилема буде розв'язана в «Демоні поваленому» (1902). М. Врубель уважав, що Демона не розуміють – «плутають із чортом і дияволом, тоді як чорт по-грецьки означає просто “рогатий”, диявол – “наклепник”, а “демон” означає “душа” й уособлює собою вічну боротьбу бентежного людського духу, який шукає примирення

хвилюючих його пристрастей, пізнання життя і не знаходить відповіді на свої сумніви ані на землі, ані на небі»¹³.

Подібно «Демону (що сидить)», прообраз «Демона поваленого» створювався ще під час роботи над розписами Кирилівської церкви й ескізами Володимирського собору. Відвідавши в 1901 році Кирилівський собор, М. Врубель сказав перед написаним ним тут «Надгробний плачем»: «Ось до чого, по суті, я мав би повернутися»¹⁴. І він справді повернувся, написавши «Демона поваленого», якого назвав іконою¹⁵. Чому?

Розглядаючи попередні твори майстра, ми дійсно знаходимо той типологічний ряд, який приводить до «Демона поваленого». Витоки цього ряду – у «Надгробному плачі» (1884), створеному замість утраченої середньовічної композиції в Кирилівській церкві. Уже в цьому розпису простежуються деякі риси «Демона поваленого», які ще більше посилюються в чотирьох ескізах «Оплакування» до розпису Володимирського собору. У всіх варіантах зображений Христос, який лежить у труні, і Марія, яка схилилася над ним. У перших двох варіантах зберігається арочний мотив над труною Христа, що походить від аркосолі Кирилівської церкви, де містилася ця композиція. Ці два ескізи найбільше виявляють свою схожість із «Демоном поваленим» у ракурсах голів і в загальному розташуванні тіл Христа й Демона, у дугоподібних елементах над їхніми тілами (у Христа – німб, сонце, що заходить, архітектурне арочне тло; у Демона – помах лівого крила, що переходить у гірський ланцюг, а також німбоподібний вінець). Окрім типологічної подібності, тут наявний і складний асоціативний зв'язок. Інакше М. Врубель навряд чи назвав би «Демона поваленого» іконою.

Щоб зрозуміти цей зв'язок, необхідно зупинитися на духовній еволюції митця в 1900–1902 роках. Створенню «Демона поваленого» передувало казково-міфологічний період творчості, під час якого художник написав картини: «Богатир» (1898), «Пан» (1899), «Царівна-лебідь» (1900), «Тридцять три богатирі» (1901). За визнанням художника, у цьому циклі лунала «музика цільної людини, не розчленованої відверненнями упорядкованого, диференційованого та блідого Заходу»¹⁶. З поверненням до Демона, за свідченням С. Яремича, у М. Врубеля знову відродилися «колишні, на час затихлі центри індивідуальності»¹⁷.

На перший погляд, між «Демоном (що сидить)» і «Демоном поваленим» існує сюжетна, композиційна та колористична спорідненість. На обох картинах зображено одного і того самого героя зі схожим типом обличчя. Формат обох картин витягнутий по горизонталі. Колірне вирішення – умовне. Однак, при уважнішому розгляді, на перший план виступає вже не схожість, а відмінність цих картин. І справа навіть не тільки в сюжетних відмінностях або різних емоційних станах героїв, але й у художніх прийомах їх передачі. Якщо в першій картині міць сидячої фігури підкреслюється геологічними кристалоподібними структурами, з якими асоціюється мускулатура оголеного торса Демона, то в «Демоні поваленому» синювате, витягнуте, майже позбавлене плоті тіло з хрестоподібно заломленими руками асоціюється з трупом. Його тлом уже є не кристали, а розпатлане пір'я. В обох випадках тіла немов дематеріалізовані. Навіть товариші по мистецтву не відразу сприйняли майже гротескно виразність фігури «Демона поваленого». І. Остроухов писав про його «потворний малюнок»¹⁸. Витягнуті пропорції позбавленого плоті тіла Демона близькі розумінню давньоруського художника, який аскетичністю плоті виявляв духовне горіння образу. Зміни в малюнку сам М. Врубель пояснював бажанням «далі відійти від природи, боячись реалізму, занадто земного уявлення про дух»¹⁹. Ще в Київський період, прекрасно володіючи академічним малюнком, М. Врубель створював «нову анатомію»²⁰, знаходячи опору для свого пошуку духовної виразності образів у середньовічному мистецтві.

Змінилося і просторове середовище. У першому творі воно ніби осяває знизу фігуру, розсіюючи на горизонті вогненні відблиски; у другій – арка гірської гряди немов удавлює повергнутого Демона в землю. Композиція і колорит «Демона поваленого» нагадують давньоруську ікону «Зішестя в пекло», написану наприкінці XV ст. Діо-

нісієм (Третьяковська галерея). В обох випадках наявне чітке розмежування верху й низу. До того ж верх переданий сферичними лініями голубуватих тонів, а низ вирішено чорними тонами із золотистими блискітками. В обох випадках небо й пекло – верх і низ – з'єднані хрестом. Але якщо в іконі хрест символізує спокутну самопожертву, то в хрестоподібно заломлених руках страждаючого Демона відображено крах індивідуального самоствердження.

Зображення гір у давньоруському іконопису й демоніані М. Врубеля має подібне значення. Вони символізують духовне сходження. Символіка гори в іконах пов'язана з Голгофою, на яку зійшов, зважившись на самопожертву в ім'я відновлення гармонії між Богом і людьми, Христос. Гори на картинах М. Врубеля також утілюють у собі ідею духовного сходження. Але якщо в «Демоні (що сидить)» ця ідея узгоджується з іконописною традицією, то в «Демоні поваленому» вона є її антитезою. Важливо, що, піднявши спочатку свого Демона на крилах («Демон, що летить», 1899 р., Російський музей), М. Врубель в останній картині серії кинув його до підніжжя так і не підкорених вершин. Спроба індивіда піднятися (а то й перевищити Бога!) закінчилася крахом: індивідуалізм як шлях до набуття особистістю гармонії і вселенських масштабів виявився безперспективним. Неминучість краху індивіда полягала у відсутності в нього ідеї самопожертви, яка була притаманна антиподу Демона – Христу. Без самопожертви в ім'я загального блага не було і не може бути героя – цю добре відому сучасним історикам культури істину М. Врубель відкрив у титанічній боротьбі з індивідуалістичними тенденціями на межі ХІХ–ХХ ст. Утіленням такого художнього відкриття став «Демон повалений». Це твір немов би підвів ризику під романтичним напрямом з його спробою ствердження всемогутності особистості.

Художники до М. Врубеля – і російські, і західні – представляли особистість у протиборстві з різними життєвими й історичними колізіями, але тільки М. Врубель наважився зіштовхнути особистість з Богом. До того ж не на сюжетному, а на сутнісному рівні, який був добутий художником з осмислення давньоруської іконографії. І цей рівень – гармонійний зв'язок людини зі світобудовою, вселенська масштабність буття – виявився незрівнянно вище за індивідуалізм як апогей романтичного напрямку в мистецтві ХІХ ст.

Робота в епіцентрі творчих шукань світової культури кінця ХІХ ст., основною проблемою якої було співвідношення людини й суспільства, людини і світу, зажадала від художника воістину титанічних зусиль. У М. Врубеля під час створення «Демона поваленого», за свідченням сучасника, був стан «величезного, немов би скаженого підйому сил»²¹. Художник працював по чотирнадцять і більше годин на добу. Він передрікав небувалий підйом російського мистецтва, яке «через п'ять років <...> буде першим у світі»²², будував плани про виставку свого «Демона» в Парижі, міркував про сучасний стан загальноєвропейської культури. Художні смаки М. Врубеля зазнали в цей час істотної еволюції. Він став цінувати перш заперечуваного ним художника М. Ге й особливо його «Гефсиманський сад» (1869–1880-ті рр., Третьяковська галерея), у якому М. Ге, як і в інших своїх творах, осучаснивши євангельський сюжет, вирішував проблему морального вибору між особистим і загальним.

Напружені художні пошуки М. Врубеля виявилися переплетені з драматичними подіями в особистому житті митця. Каліцтво (заяча губа) і раптова смерть малолітнього сина, невдача з продажем «Демона поваленого» в галерею Третьякова і наступні нескінченні переробки вже експонованої в Петербурзі картини призвели до божевілля художника. «Я з Кирилівського почав – Кирилівським і закінчу»²³, – іронізував живописець, натякаючи на лікарню для душевнохворих при Кирилівському монастирі, розписам церкви якого він віддав багато сил, почерпнувши звідти ідеї своїх основних творів.

Дослідники впливу спадщини давньоруського мистецтва на мистецтво рубежу ХІХ–ХХ ст., зокрема відомий поет-символіст і художній критик М. Волошин, головну увагу приділяли кольору давньоруського живопису, його символічній природі,

уважаючи, що головні тони колориту «характеризують основні прагнення духу» різних народів²⁴. У колірній гамі М. Врубеля переважають холодні, «сутінкові» лілові й сині кольори, більш притаманні візантійському, ніж давньоруському живопису. Пурпурний, утворений зі злиття червоного з синім, тобто фізичної природи й невідомого, таємниці, на думку М. Волошина, «дає молитву».

В ескізах М. Врубеля для «Надгробного плачу», «Ангела з кадилом і зі свічкою», «Воскресіння» (усі – 1887 р., Київський музей російського мистецтва) переважають контрасти ультрамарину з лимонно-жовтим і рожевим. У російському символізмі синій колір означав повітря й дух, думку, нескінченність, невідоме. Жовтий – сонце, світло, волю, самосвідомість, царственість. Таке розуміння знакової природи кольору було близьке середньовічному. «Ліловий і синій кольори з'являються всюди в ті епохи, коли переважають релігійне і містичне почуття», – зазначав М. Волошин²⁵. Поет-символіст О. Блок у надгробній промові на похороні М. Врубеля говорив про колорит картин живописця як про лілову (фіолетову) ніч, у яку «вкраплене золото стародавнього вечора» (маючи на увазі передусім його «Демонів»)²⁶. Російські символисти розуміли захід сонця як символ передреволюційної епохи, як «колірну гармонію світового символізму, що зв'язує у своїх видовищах початок з кінцем»²⁷.

У власному розумінні природи кольору М. Врубель, незважаючи на наявну в його живопису подвійність, що походить зі змішування новоєвропейської та середньовічної художніх систем, наближається до звільнення кольору від зображальності і творить умоглядний, символічний світ духовного життя, своєрідну модель світу мислимого.

С. Аверінцев чудово показав відмінність розуміння «творчості» в середні віки й Новий час²⁸. У середньовіччі концепція створення світу мала конкретність: «Світ створений Богом». Новий час надав художнику якість теїстичного Бога – здатність «творити». Але якщо художник Нового часу є «творцем», то він зобов'язаний творити так само, як і його божественний прообраз: «з нічого». Олійна фарба, з її необмеженими можливостями передачі матеріального багатства світу, отримала визнання й поширення. Речовинність олійної фарби й полотна, порівняно з камінчиками мозаїки або іконною дошкою, є ефемерною. Щоб упредметнитися, стати тим, чим забажає художник, фарбі необхідний його дотик. Матеріали ж середньовічного мистецтва мають власну виразність завдяки своїй близькості до природної стихії, у суперництво з якою вступає художник Нового часу. Створені з них твори не дають ілюзії реальності, а мають виразність духовного знаку, символу з його початковою умовністю.

Ця умовність і була сприйнята М. Врубелем як «рідна»²⁹. Вона відповідала його потребі осягнути в мистецтві складність сучасного буття, зрозуміти місце людини у всесвітньому масштабі через біблійські й міфологічні образи середньовіччя. Олійна фарба в його творах утрачає свої ілюзорні можливості й уподібнюється стихійній виразності природних матеріалів. Ця система була продовжена молодшими сучасниками М. Врубеля – М. Реріхом, В. Кандинським, В. Татліним та ін. Так чи інакше, вони відчували на собі вплив його грандіозного мистецтва. Завдання образного втілення засобами живопису духовного світу, що стояли перед ними, звертали їх до першоджерела – середньовічного живопису, усвідомити й утілити який допоміг М. Врубель.

У візантійському мистецтві ми знаходимо основу виразності очей персонажів М. Врубеля. Середньовічні художники бачили в очах людини «дзеркало вічної душі» і приділяли їм особливу увагу, досягаючи надзвичайної виразності в їх умовному лінійному малюнку. Страждаючи, випромінюючи світло смарагдів, очі Демона поваленого – центр композиції. Вони в центрі й інших творів художника. Згадаймо очі ворожки, що прозирають долю («Ворожка», 1895 р., Третьяковська галерея) й напружено вдивляються в безконечний простір вічності; величезні трепетні очі дружини («Н. І. Забела-Врубель на тлі берізок», 1904 р., Російський музей) або погляд Царівни-лебеді (1900 р., Третьяковська галерея). Можливо, найвиразніші очі в маленького

Сави («Портрет сина художника», 1902 р., Російський музей). Голова дитини зображена на світлому, сяючому білизною тлі. Його очі ніби прагнуть розгадати позаземну таємницю життя і смерті. Дослідник творчості художника П. Суздалев порівнює надзвичайно проникливий і скорботний погляд Сави з поглядом немовляти-Христа в іконі М. Врубеля для іконостаса Кирилівської церкви³⁰. Сприйнята художником у мозаїках і фресках Києва виразність очей перейшла з його євангельських композицій у світський живопис – портрети й картини, привнісши в них вражаючу виразність.

Відчуваючи художній, ідейний і душевний глухий кут, у який захоплювала його демоніана, М. Врубель намагався створити їй протипагу в серії «Ангелів» і «Пророків». Перший з них – «Ангел з кадилом і свічкою» (ескіз розпису Володимирського собору) – належить до 1887 року, а останній нарис – «Видіння пророка Єзекиїля» – до 1906-го. Однак усі ці пророки і янголи були лише формальними релігійно-етичними антиподами Демона. По суті, вони теж охоплені гординою індивідуалізму. У цьому плані особливо показовий «Пророк» (1906), прообразом якого став виконаний у цьому самому році графічний автопортрет. Як духовний автопортрет художника можна розглядати також інших пророків і, звичайно ж, демонів. Таку думку висловив у некролозі художника О. Бенуа: «Повертаючись у своїх творах постійно до “Демона”, він лише видавав таємницю своєї місії. Він сам був демон, занепалий прекрасний ангел, для якого світ був нескінченною радістю і нескінченною мукою»³¹.

Хвороба М. Врубеля тривала (з перервами) з весни 1902 року до його смерті в 1910-му. Вона супроводжувалася болісним каяттям у гордині. У цей період (до 1906 р.) ним був створений ряд значних творів. Проте «Демон (що сидить)» і «Демон повалений» залишилися неперевершеними вершинами його творчості. Зауваження О. Бенуа заслуговує розшифрування. Постає питання: чому художник М. Врубель упав як ангел і не утвердився як демон, у чому полягала таємниця його місії і наскільки він упорався зі своєю місією, яка привела його до божевілля й передчасної смерті?

Художній геній М. Врубеля – загальноновизнаний. Ми вже досить розглянули живописну сторону його обдарування. А зараз підсумуємо ідейний бік, що виразився спонтанно.

Хресний шлях М. Врубеля почався з безпрецедентно глибокого, творчого освоєння середньовічного церковного живопису – православного та католицького. Тут він пішов набагато далі Васнецова: став не стилістом-еклектиком, а синтезатором – і не тільки давнього й сучасного живопису, але й притаманної ним суті. А суті було, відповідно, дві: всесвітня масштабність і гармонійність, з одного боку, а з другого, – романтичний індивідуалізм, притаманний європейській культурі рубежу ХІХ–ХХ ст. М. Врубель спробував поєднати і ці протилежності, виражені в традиційному образі Христа – вселенської жертви – і в образі лермонтовського Демона – жертви Божого гніву, приреченої на самотність.

Із цих двох художник віддав перевагу останньому, який більше відповідав духу романтичного індивідуалізму. Але Демон – повергнений індивідуум, який не зумів без посередництва Бога поєднатися зі вселенською гармонією. А саме її і прагне висловити мистецтво! Обравши героєм Демона, художник заклав для себе цю перспективу, що, урешті-решт, і привело його до загибелі.

Трагічний кінець геніального художника не був марний. Він висвітлив той творчий глухий кут, у якому опинився романтичний індивідуалізм. Подолати його в російському живопису початку ХХ ст. вдалося, як ніякому іншому художнику, К. Петрову-Водкіну. Його Христос і подібні йому носії ідеї жертвності розчинені в гармонійному всесвіті – своєю еманациєю вони називають кожен людську істоту. Це оптимальний шлях утвердження індивідуалізму: не через протиставлення себе всесвіту і суспільству, а через заповнення їх собою, через таїнство святого причастя. Цей шлях М. Врубель, на жаль, не зумів усвідомити, хоча (судячи з композицій «Демонів») дуже близько до нього підійшов.

- ¹ Див.: *Тарасенко О.* Значення спадщини мистецтва Давньої Русі у творчому самовизначенні Михайла Врубеля // Українське мистецтвознавство : зб. наук. пр. – Вип. 10 / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2010. – С. 37–42.
- ² Див.: *Мурашко Н. И.* Воспоминания старого учителя // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой. – Ленинград, 1976. – С. 158.
- ³ *Копицигер М. И.* Савва Мамонтов. – М., 1972. – С. 30.
- ⁴ Константин Коровин вспоминает... / сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – М., 1971. – С. 176–178.
- ⁵ *Флоренский П.* Иконостас. Богословские труды. – М., 1972. – Сб. IX. – С. 100.
- ⁶ Лист батька О. М. Врубеля до сестри художника А. О. Врубеля. Харків. 11 вересня 1886 р. – Сектор рукописів ДРМ, ф. 34 (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 118).
- ⁷ Див.: *Яремич С. М. А.* Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911. – С. 54.
- ⁸ Див.: Лист мачухи Врубеля до його сестри А. О. Врубеля. 22 жовтня 1885 р. – Сектор рукописів ДРМ, ф. 34 (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 116).
- ⁹ Лист М. О. Врубеля до А. О. Врубеля. Київ. Листопад 1884 р. (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 46).
- ¹⁰ Лист батька О. М. Врубеля до сестри художника А. О. Врубеля. Харків. 10 вересня 1886 р. (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 117–118).
- ¹¹ *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Ленинград, 1970. – С. 356.
- ¹² *Яремич С. М. А.* Врубель. Жизнь и творчество... – С. 51–52.
- ¹³ *Прахов Н. А.* Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 195.
- ¹⁴ Див.: *Яремич С. М. А.* Врубель. Жизнь и творчество... – С. 55.
- ¹⁵ Див.: *Врубель А. А.* Воспоминания // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 149.
- ¹⁶ Лист М. О. Врубеля до А. О. Врубеля. Абрамцево. Літо 1881 р. (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 57).
- ¹⁷ *Яремич С. М. А.* Врубель. Жизнь и творчество... – С. 163.
- ¹⁸ *Остроухов И. С.* Воспоминания о Врубеле // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 260.
- ¹⁹ *фон Мекк В. В.* Воспоминания о Врубеле // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 287.
- ²⁰ Див.: *Прахов Н. А.* Михаил Александрович Врубель... – С. 202.
- ²¹ *Яремич С. М. А.* Врубель. Жизнь и творчество... – С. 164.
- ²² Там само.
- ²³ Там само. – С. 167.
- ²⁴ *Волошин М.* Чему учат иконы? // Аполлон. – 1914. – № 5. – С. 26.
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ *Блок А.* Собрание сочинений : в 8 т. – М. ; Ленинград, 1962. – Т. 5. – С. 424.
- ²⁷ *Бальмонт К.* Кальдероновская драма личности «Жизнь есть сон» // Мир искусства. – 1903. – № 2. – С. 121.
- ²⁸ Див.: *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973.
- ²⁹ Лист М. О. Врубеля до А. В. Прахова. Венеція. 31 грудня 1884 р. (див.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике... – С. 72).
- ³⁰ Див.: *Суздальев П. К.* Врубель. Личность. Мироззрение. Метод. – М., 1984. – С. 277.
- ³¹ *Бенуа А.* Врубель // Мир искусства. – 1903. – № 10–11. – С. 357.