Е.А. Орловская

СТИЛИЗАЦИЯ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ

Статья посвящена стилизации флорального мотива как специфической особенности дарования М.А.Врубеля, сыгравшей важнейшую роль в формировании индивидуального художественного стиля художника и его реализации в различных видах искусства.

This article is devoted to the stylization of the floral motive as the specific feature of M.A.Vrubel, which played an important role not only in the evolution of the artist's individual style, but in the evolution of his universal-type abilities in diverse spheres of art.

Ключевые слова: Врубель, стилизация, флоральный мотив, цветы, обобщение, модерн, символизм.

Keywords: Vrubel, stylization, floral motive, flowers, generalization, art nouveau, symbolism.

Специфическое, буквально сакральное отношение Врубеля к осуществлению «культа глубокой натуры» [1], который он исповедовал и совершенствовал на протяжении всей жизни, формировало основу для развития способности к стилизации, и в этом контексте культ цветка как формообразовательной структуры существенно предопределял развитие его разностороннего творчества. Первым значительным опытом интерпретации экспрессивно-выразительных возможностей формы стали работы по декоративному оформлению Владимирского собора в Киеве, и если линейность и обобщение оправдывали себя в разработке декоративных орнаментальных композиций, то схематическая геометризация получила свое дальнейшее развитие

в эскизах фресковой живописи. Все четыре алтарные иконы, исполненные Врубелем в 1885 году для иконостаса Кирилловской церкви, представляли пространство райского сада, где розы как сакральный символ Страстей Христовых расцветали у подножия трона Богоматери. В 1887 году, кроме четырех хорошо известных, хрестоматийных вариантов эскизов композиции «Надгробный плач», Врубель разработал еще один малоизвестный вариант, где наметил розы, возлежащие у ног Христа [2]. Очевидно, это был пролог к знаменитому шедевру, выполненному черной акварелью, где художник ввел в композицию изображение тернового венца как символ мученичества. Розы, цветущие у ног воскресшего Христа в композиции «Воскресение», сверкали гранями лепестков в нездешнем свете Рая, перекликаясь с гранями хрустальных цветов, высеченных на саркофаге; сама логика использования мотива в создании авторской иконографии Воскресения Христова [3] как чудесного преображения действительности требовала переосмысления и отказа от натуралистических подробностей, оправдывая логику применения стилизации.

Возможности стилизации флорального мотива в формировании иконографии «пространства воображения» открывали новые перспективы в воплощении, казалось бы, неосуществимых образов, главным из которых стала картина «Демон сидящий». Кристаллоподобные цветы самим своим существованием устраняли противоречие между живой природой и специфическим замыслом, обнаруживаемое на стадии создания эскиза, и раскрывали истинное значение стилизации флорального мотива в творчестве Врубеля, воспринимавшего форму как носительницу души [4]. Пластическая метаморфоза означала трагическое духовное перерождение, окаменение всего живого, соприкасавшегося с «демонической» сущностью, причем координаты происходящего находились вне пространства и времени, вне человеческой досягаемости, там, где в лиловых мирах [5] Врубеля наступал «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» [6]. Стилизация, в отличие от простого творческого эксперимента, являлась формальным механизмом художественной символизации, превращавшим цветы в «символ как мистическое

отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира» [7]. Флоральный мотив наполнялся содержанием, совершенно неведомым скупой традиционной символике тюльпана, не затронутого метаморфозой в качестве праобраза и порождающей модели. Врубель буквально соревновался с природой, об этом писал его лечащий врач, Ф.А.Усольцев: «Это был настоящий творец-художник. Он знал природу, понимал её краски и умел их передавать, но он не был рабом её, а скорее соперником» [8]. Из духа соревновательности рождалось сопоставление реального и стилизованного мотива в едином пространстве: Врубель растил прекрасные цветы, распускавшиеся гранями все умножавшихся смыслов, неведомых прекрасным созданиям флоры.

Прецедентный подход к акту творения, характерный для его творчества в целом, исключал дальнейшее развитие геометризации именно в этом направлении, но, хотя кристаллоподобные цветы навсегда остались своеобразной «визитной карточкой» художника, изучение возможностей стилизации флорального мотива продолжалось в самых разных вариантах и направлениях. Настоящей творческой удачей стала работа над циклом «Фауст и Мефистофель» весной и летом 1896 года. Цветы, словно прораставшие из-под драпировок Минервы в триптихе «Суд Париса» (1893), предвосхищали дальнейшее развитие этого композиционного решения, обраставшего новым символическим содержанием в процессе разработки подготовительных эскизов к панно «Маргарита». Среди множества цветов у ног юной девушки в белом платье расцветали огромные белоснежные лилии как символ ее спасения и внутренней чистоты, обретенной в вечно цветущем саду Богородицы. Из всех смысловых регистров сада, предлагаемых мировой культурой творцам Серебряного века, — «исконное библейское понимание сада как заповеданного Эдема, философские мечты об античном Золотом веке и исторический идеал усадебной жизни» [9] — художник явно выбирал первый. Интерпретация одного и того же мотива объединяла в единую логическую цепочку сразу несколько произведений: несохранившуюся композицию «Адам и Ева» киевского периода, «Гамлет и Офелия» 1888 года, панно

«Фауст и Маргарита в саду» 1896 года и эскиз «Сад близ дворца ночью» для спектакля «Царь Саул» 1890 года, где влюбленная пара сидела в саду под сенью огромных цветов. Гипертрофия размеров как наиболее простой и эффективный способ стилизации для создания убедительного художественного образа происходила из опыта работы над театральными декорациями. Тема сада раскрывалась с особенной силой и выразительностью в сюжете большого панно «Фауст и Маргарита в саду», где гигантские вьюнки в человеческий рост, колокольчики и ромашки становились безмолвными свидетелями мучительной борьбы искушения с добродетелью. Символизм цветов Врубеля как немой язык безмолвия становился повествовательным лишь для избранных; стилизованные цветы означали перерождение природы в момент, когда начало трагедии Гёте смыкалось с концом, и губительный сад земных наслаждений перерождался в спасительный Эдем.

Весной и летом 1897 года Михаил Александрович работал над эскизным проектом цикла «Времена дня» для особняка С.Т.Морозова. Комплекс произведений, созданных в обозначенный период времени, включал не только первый вариант цикла, состоявшего из трех панно «Утро», «День» и «Вечер», но и предварительные эскизы, одним из которых был «Эльфы», а также большую акварель «Примавера». Врубель стремился передавать «в живописи неосознанные мечты детства» [10], как писала Е.И.Ге, его «увлекала сказочность» [11]. Таинственный, смутный женский образ, окруженный то огромными синими дельфинами, то гигантскими вьюнками, то большими колокольчиками, как объединяющий лейтмотив душевного настроя автора звучал из сюжета в сюжет, повествуя сказку Врубеля про зачарованный лес, населенный призрачными сущностями. А какие еще цветы могли расцветать в зачарованном лесу, как не зачарованные?

Чертополох появился в композиции «Полёт Фауста и Мефистофеля» 1896 года в виде зловещих зарослей колючего репейника, откуда выныривали всадники, тогда как цветущим чертополохом Врубель заинтересовался летом 1900 года на хуторе Ге. «На Врубеля произвела впечатление картина пасущихся среди





Рисунок 1. М.А.Врубель. «Фауст и Маргарита в саду». 1896. (Не сохранилось)
Рисунок 2. М.А.Врубель. «Сад близ дворца ночью». 1890. Эскиз декорации к спектаклю «Царь Саул»

пышных будяков лошадей, освещенных сумеречным вечерним отблеском. На другой день «Ночное» было уже начато и в скором времени окончено» [12]. Фриз из монументальных, таинственно рдеющих пышных багряных кустов, словно магическая завеса, отделял действительность от иного мира, живущего своей, сокрытой от человеческих глаз жизнью. «Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, всё прощено, и степь легко вздыхает широкою грудью. (…) Всё представляется не тем, что оно есть. (…) Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в неё, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы…» [13]. Рассказ А.П.Чехова «Степь» Врубель перечитывал многократно, претворив пленительную силу слова в убедительный живописный художественный образ. Обе работы, «Полёт Фауста и Мефистофеля» и картина «К ночи», реализовывали разные символические ипостаси одного и того же флорального мотива, от традиционного христианского значения как символа греха до

авторского врубелевского символа, наполненного его собственными сложносочиненными литературно-эстетическими ассоциациями и совершенно непостижимого для непосвященных.

Особую роль в жизни Врубеля суждено было сыграть сирени. Мотив, привлекавший его на протяжении всей жизни, с июля 1900 года оказался объектом особо пристального внимания. Женский образ на картине «Сирень» рождался как собирательный, где было место для пушкинской Татьяны [14], бежавшей сквозь «кусты сирен» [15], образа жены, окутанной пушистыми гроздьями в хуторском саду и ее сценического образа в одноименной партии, но вся притягательная, чарующая сила произведения заключалась в сирени. Простейшая геометрия крошечных цветков, объединенных в соцветия, представляла собой перспективную фактуру для стилизации: крупные мазки, положенные мастихином, превращали флоральный мотив в разраставшиеся фантастические кристаллы, мерцавшие и таявшие в лунном свете, напоминая тяжелые гроздья темно-зеленых бериллов и сиреневых аметистов в местах обитания призрачного «гения места». Этюды, предшествовавшие первому и единственному законченному варианту картины, говорили о том, как тщательно Врубель исследовал возможности натуры; следующим летом, продолжая свои творческие поиски, он приобрел фотоаппарат для достижения наилучшего результата, но грандиозное полотно размером 214 х 342 см так и осталось незаконченным. В силу трагических обстоятельств, эксперименты с возможностями этого мотива как праобраза стилизации не получили своего достойного продолжения.

И линейное обобщение, включавшее гипертрофию, и схематичная геометризация, включавшая кристаллоподобие, применительно к флоральным и вегетативным мотивам передавали его собственное романтико-символическое переживание природы как стихии, способной к безудержному и безграничному росту, не стесненному жестким диктатом замкнутой формы. Стилизованные кристаллы тигровых тюльпанов, сирени и кампанул могли разрастаться бесконечно так же, как и лесная чаща, которую Врубель путем живописного обобщения превращал в некую органическую массу. В контексте

практики заимствований готовых франко-бельгийских, английских или венских версий стилизации флорального мотива, характерной для развития модерна в России [16], стилизация как врожденная специфическая черта дарования Врубеля выводила его уникальные стилизационные поиски за рамки русского художественного развития и включала их в общеевропейский культурный контекст. Способность к схематичной геометризации натурного мотива, разложению на грани намного опережала время: в 1895 году, когда Герман Обрист создавал свой знаменитый вышитый гобелен с мотивом альпийской фиалки, ныне известный под названием «Удар бича», Врубель уже работал над хрестоматийным эскизом витража «Лилия», где поверхность каждого лепестка воспринималась как пространственный интервал между пунктирно намеченными контурами. Он все более расходился с основным течением, проблема линейной пластики занимала его все меньше, «ловкие росчерки карандашом, которыми любили щеголять некоторые, даже большие мастера рисунка, Врубель называл “гусарскими” и совершенно их не признавал» [17]. Мы никогда не узнаем, куда привело бы его новаторство, но очевидно, что художник выходил за пределы формулы стилизации органической формы, предложенной модерном с его доминирующей «линией Орта».

Стилизация флорального мотива происходила из проникновения в глубинные закономерности порождающего принципа цветка как структурной модели, предполагающего последующею трансформацию формы в бесконечный ряд интерпретационных вариаций. В таких работах Врубеля, как «Н.И.Забела на сцене Дворянского собрания» (1900-е гг.), или «Портрет Н.И.Забелы-Врубель на фоне березок» (1904), цветы представали просто в качестве эффектного декоративного элемента отделки женского наряда, но многослойность и многолепестковость распространяла свое влияние на подход Врубеля к созданию женского туалета в целом, он воспринимал его как многослойный, многолепестковый цветок собственного сочинения, когда лиф из множества буф выглядел «точно гигантские розы» [18], или платье из множества прозрачных материй, наложенных одна на другую, напоминало «какой-то гигантский цветок» [19]. Возможности платья для портретно-образной композиции «После концерта»





Рисунок 3. М.А.Врубель. «Лилия». 1895-1896. Эскиз витража
Рисунок 4. Герман Обрист. «Удар бича». 1895

1904 года Врубель изучал отдельно так же, как когда-то изучал возможности структуры цветка, взаимовлияние мотивов, текстиля и цветов, что особенно сказывалось в таких работах, как «Портрет Н.И.Забелы-Врубель в костюме Empire» 1898 года, где воланы чепца напоминали лепестки акварельного рисунка «Ирис» (1886). Очевидная взаимосвязь существовала между его собственными способностями к стилизации и интересом к цветочному орнаменту как готовому, уже реализованному образцу. «Портрет Н.И.Забелы-Врубель (сидящей в кресле)» 1904 года выглядел как повод для написания рисунка обоев в виде ритмично разбросанных цветочных веток, «Портрет М.И.Арцыбушевой» (1897), первый вариант акварели «Гамлет и Офелия» (1883), «Портрет мужчины в старинном костюме» (1886) отражали его внимание к цветочной обивке и ткани с цветочным рисунком.

По мере развития символизма и проникновения в художественную жизнь России новых эстетических веяний модерна, возрастала волна интереса и к сложной символике флоры, и к ее орнаментальным возможностям, и к взаимоотношениям человека и природы В 1895 году В.В.Розанов опубликовал статью «Красота в природе и её смысл» в ответ на статью В.Соловьева «Красота в природе» 1894 года, в 1902 году на страницах журнала «Мир искусства» появилась статья Андрея Белого «Формы искусства», где он воспринимал стилизацию,

схематизацию действительности как результат глубокого познания. «Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения, — писал Белый, заочно оправдывая творческие поиски Врубеля, — внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе». [20] Кроме серьезной полемики русских философов, в 1891 году в Казани было опубликовано крайне любопытное сочинение Варвары Говоровой «Эстетика и символизм растительного царства», вдохновленное сочинением Маттиаса Якоба Шлейдена «Растение и жизнь», неоднократно издававшимся в России на протяжении XIX века. В 1894 году Ю.Ф.Брокман в Москве опубликовал сочинение Шуберта-фон-Зольдерн, архитектора, профессора Императорско-Королевской высшей технической школы под названием «Стилизация растений». Связь между способом интерпретации растительных форм и стилем становилась все более очевидной; в 1898 году под редакцией директора, Ф.Ф.Львова Строгановское Центральное училище технического рисования выпустило в свет «Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.» с приложением краткого объяснения архитектурных стилей, составленным архитектором С.У.Соловьевым, преподававшим курс «История орнамента». Его коллега по цеху С.В.Ноаковский особо отмечал необходимость стилизации флорального мотива для создания орнаментальных композиций. В силу назревшей необходимости с осени 1898 года в учебную программу училища одновременно вводилось два взаимосвязанных новых предмета: «Изучение стилей» и «Стилизация цветов».

Способность Врубеля к стилизации оказалась чрезвычайно востребована современниками. По приглашению нового директора Н.В.Глобы он дал несколько уроков стилизации, поскольку из-за болезни был вынужден оставить училище в 1901/1902 учебном году,

прервав свою многообещающую преподавательскую деятельность, но его собственные эксперименты со стилизацией продолжались даже на новом жизненном этапе, воплотившись в акварели «Кампанулы» 1904 года.. Извлечение неожиданных декоративных возможностей из привычных мотивов оказало огромное влияние на его многостороннее творчество, перед ним открывались неограниченные возможности в разных видах искусства, от театрально-декорационного до декоративно-прикладного. Он с увлечением реализовывал и декоративный, и символический потенциал избранной порождающей модели, экспериментировал с витражами и керамикой, создавал орнаменты и орнаментальные композиции. Стилизация как формальный механизм осуществления художественной символизации превращала образ переживания прекрасного творения природы в художественный символ и позволяла Врубелю решать основополагающую задачу его творческих поисков, состоявшую в гармонизации формы и содержания, став важнейшим определяющим элементом сложения его индивидуального, неповторимого и хорошо узнаваемого авторского стиля — стиля Врубеля.

Примечания:

1. *Врубель*. Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976. — С. 37.

2. Выставка произведений М.А.Врубеля к 100-летию со дня рождения: живопись, акварель, рисунок, скульптура из государственных и частных собраний // Московский союз советских художников / сост. кат. Н.В.Власова. — М.: Советский художник, 1956. — Кат. 20.

3. См. об этом: *Соколов Б.М.* Образ сада в русском искусстве конца XIX — начала XX века / *Искусствознание. Вып 2. — М., 2006. — С. 177–245.*

4. *Врубель*. Указ. соч. — С. 75.

5. *Блок А*. Памяти Врубеля / Об искусстве / сост., вступит. статья, с. 3–58, примеч. Л.К.Долгополова. – М.: Искусство, 1980. — С. 270.

6. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в четырёх томах. Том II. — М.: Правда, 1969. — С. 424.

7. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Русскій міръ, 2014. — С. 35.

8. *Врубель*. Указ. соч. — С. 290.

9. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 29.

10. *Врубель*. Указ. соч. — С. 267.

11. Там же. — С. 268.

12. Там же. — С. 258.

13. *Чехов А.П.* Избранные произведения в трех томах. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1967. — С. 455.

14. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911. — С. 185.

15. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в шести томах. Т. 3. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. — С. 66.

16. См. об этом: *Нащокина М.В.* Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук. Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства. 5-е изд., исп. и доп. — СПб.: Коло, 2015.

17. *Врубель*. Указ. соч. — С. 215.

18. Там же. — С. 275.

19. Там же. — С. 282.

20. *Андрей Белый***.** Символизм как миропонимание / авт. вступ. ст. и примеч. Л.Сугай. — М.: Республика, 1994. — С. 96.

Библиография:

1. *Алленов М.М.* Этюды цветов Врубеля (1886–1887) // Советское искусствознание. — 1978. — № 77. — Вып. 2. — С. 191–210.

2. *Андрей Белый***.** Формы искусства / Символизм как миропонимание / авт. вступ. ст. и примеч. Л.Сугай. — М.: Республика, 1994.

3. *Блок А.* Об искусстве / сост., вступит. статья, с. 3–58, примеч. Л.К.Долгополова. — М.: Искусство, 1980.

4. *Бычков Виктор.* Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма // Дух символизма: русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн» / науч. ред.-сост. М.В.Нащокина. — М.: Прогресс-Традиция, 2012.

5. *Врубель.* Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976.

6. Выставка произведений М.А.Врубеля к 100-летию со дня рождения: живопись, акварель, рисунок, скульптура из государственных и частных собраний // Московский союз советских художников / сост. кат. Н.В.Власова. — М.: Советский художник, 1956.

7. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. — М.: БуксМАрт, 2014.

8. *Казакова Л.В.* Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна / Л.В.Казакова. Российская акад. художеств. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. — М.: Памятники ист. мысли, 2009

9. Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.: с прил. крат. объясн. архит. Стилей / сост. С.У.Соловьевым / пер. Г.Г.Павелко; под ред. Ф.Ф.Львова. — М.: Строган. уч-ще, 1889.

10. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в четырех томах. Том II. — М.: Правда, 1969.

11. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Русскій міръ, 2014.

12. *Нащокина М.В.* Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук. Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства, 5-е изд., исп. и доп. — СПб.: Коло, 2015.

13. *Ноаковский С.В.* Выставка в рисовальных школах // Мир

искусства. — 1899. — № 6.

14. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в шести томах. Т. 3. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949

15. *Розанов В.В.* Красота в природе и ее смысл и другие статьи: 1882–1890 / под ред. В.Г.Сукача. — М: Прогресс-Плеяда, 2009.

16. *Соколов Б.М.* Образ сада в русском искусстве конца XIX — начала XX века // *Искусствознание. — 2006. — Вып. 2. — С. 177–245.*

17. *Соловьев В.С.* Смысл любви; Жизненная драма Платона; Красота в природе; Смысл искусства / предисл. Эрн. Кейхеля. — Берлин: Заря, 1924.

18. *Федоров-Давыдов А.А.* Природа и человек в искусстве Врубеля // М.А.Врубель. 1856–1910 [Альбом]. — М.: Искусство, 1968.

19. *Чехов А.П.* Избранные произведения в трех томах. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1967.

20. *Шульгина Е.Н.* История Строгановского училища: 1825–1918 / Е.Н.Шульгина, И.А.Пронина. — М.: Рус. слово, 2002.

21. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911.