

# ГРАНЕННЫЕ ЛЕДЕНЦЫ НЕСЧАСТЬЯ

17 марта исполнилось 140 лет со дня рождения Михаила Врубеля

*независимая газ. — 1996. — 19 марта. — С. 7*

Николай Малинин

## Мифологии

**В**РУБЕЛЬ любил Айвазовско-го.

Красивые вещи в красивых красках: тогда этого еще не принято было стесняться.

XX век красоту разжаловал в «пошлость». Наверное, за то, что не спасла мир.

(А «красотою» нарек все то, что пролезало с черного хода, — шуткою, грубостью, нелепостью. Если это и не искусство, то все равно хорошо придумано: вот что такое модернизм.)

В «пошлость» записали все, что когда-либо было востребовано публикой. Все то искусство, которое волею случая оказалось на коробках конфет. «Незнакомка», «Три богатыря», «Золотая осень». Айвазовский, Куинджи, Шишкин.

И, конечно, Врубель.

Забавно, что модерн осознанно делал этот шаг навстречу жизни: облагородить мир красотой, ввести ее в каждый дом. Чем сам себя и погубил, растворившись в киче. Догнать Савранского — это утопия; как и «подобреть» через Саврасова». Искусству слабо улучшить жизнь; оно может только ее портить.

Но этот романтический по духу и буржуазный по методу порыв имел пикантную прелесть: доступность, вездесущность, всеприспособленность. Не в шедеврах обнажалась чистота стиля, а в массовой коммерческой продукции. Слово «proshlost» непереводимо; в Европе эту самую продукцию гнали первостатейные гении: Тулуз-Лотрек, Муха, Климт. У нас же в канон вписывались только художники второго ряда: Феофилакт, Камаков, Самокиш-Судовская, Боткин.

Нашим «великим» модерн был мал; жал, как хрустальная туфелька. Не хватало им легкости, беззаботности, кокетства. Вечно боль какая-то прорывается, тоска гудит в камине; причастный тайнам, плачет ребенок.

И только Врубелю, этой Золушке передвигательства, все было впору. Примеривает на себя Пенорина, Гамлета, Фауста. Герои трагические, но необычайно эlegantные. Врубель — известный денди (что твой Бердслей). Вообще — самый среди русских европеец. Недаром в его фамилии прятается это незаконное «belle», что только в переводе и означает «прекрасность». (Впрочем, на парижском Салоне 1906 года в зале Врубеля все равно было пусто; и только один человек простоял тут часами: это был Пабло Пикассо.)

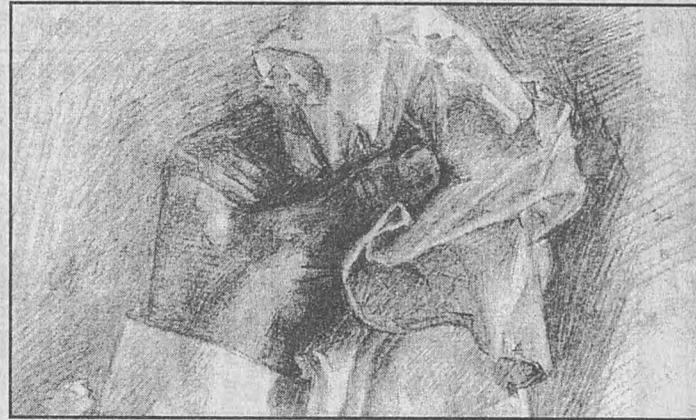
...Разочаровываясь и в прогрессе, и в Боге, конец XIX века ищет нового. Бергсон увешивает елку знания веселыми лампочками интуиции, Васнецов с Нестеровым наряжают сосну Откровения. Но все это — пыльное шатание формы; человечество взыскует иного содержания.

И оно является в образе некой философии, которая кажется достаточно возвышенной, но при этом также и увлекательной: оккультизм, антропософия, мистика. Не хватает только зримого воплощения, чтобы окончательно уяснить, уверовать. Тут-то

Врубель и явился, и духов материализовал: вот вам — Демон, вот вам — Пан, вот — Русалка.

Ему это удалось безо всякого напряжения: соскучившись в науках, не находя себе подходящего Бога («Красота — вот наша религия», был его лозунг), он оказался идеальным посланцем демонического. В нем никакой трагедии не было. Но он разыграл ее — на потребу публике. За что расплатился сполна: сначала гибелью сына, а затем и собственным сумасшествием.

Почему же Врубелю так шла вся эта «мюнхенская нагушенность» (как выразился Бенуа о фаустовских панно)? Где, когда попала ему в сердце та льдинка Снежной Королевы, которая всю жизнь таяла, застывая на холстах паточной тоскою, жемчужной грустью,



Рука художника, держащая платок. 1905.

янтарной печалью? (Зачем поверженному Демону павлиньи перья? Откуда этот салонный перехлест?) Перламутровые корчи, леденцовые страсти, «цветущая тишина» — и это там, где разорвется крик Мунка!.. И хотя в нем было больше углов, нежели арнувошной плавности — то были холодные шлифованные грани мрамора.

Он, как Хозяйка Медной горы, искушал красотой (чего русское искусство прежде не знало). Из всех камней — выбирал драгоценные. Был больше ювелир, нежели каменотес. Не крохобор, но крохоборец. Понимал, что геологическое строение горы интересует единицу, сама же гора (особенно в закатном багрянце) — всех.

Отнюдь не подлаживался, просто очень хотел быть «великим художником». А ради этого приходится говорить с толпой. Пусть о своем, но: красиво, вкусно, сочно, рахат-лукумно. Прощай, цыганка Сэра, были твои губы сладкими, как вино...

Да он и сам был цыган. Неприкаянный, странствующий, влюбчивый, красивый. Цыган с тоскою Адриана Левкерюна. Любил Ницше и рисовал себя на него похожим (поздние автопортреты); он, собственно, уже и был ницшеанским сверхчеловеком с полагающимися эгоизмом, снобизмом, надменностью (веселился на отцовских поминках)... Родные обижались, но они же не читали Заратустру. Не понимали, что Врубель по праву присвоил эти вторичные признаки. (Всякому поклоннику хочется, чтобы «его» талант был иначе мал и мерзок, и вообще — добрым самаритянином. Но за тесное общение с ру-

салками и демонами приходится платить. Мигрень жила в его картинах, как та нимфея в теле виановой Хлои. Но ars, как водится, оказалось longa, а вот vita кончилась lues'om).

...Маяковский — как всегда навскидку — рифмовал его с «рублем». Что не имело никакого отношения к истине. Врубель бедствовал всегда: даже хорошо зарабатывал. Потому что был истинный артист. Заняв денег, покупал не мешок картошки (который грезился сожителю Коровину), а флакон наимоднейших духов, который тут же и выливал на себя.

И — цыганская же — хитрость. Быть гонимым и хулим — оказывалось выгодно; новые эстеты (Морозовы, Тенишева) не только привлекали, но и вкусно кормили. «Он готов был подарить нас

храмами и дворцами, песнями и мурами, — стенол в некрологе недогадливый Бенуа. — Но мир не принимал его, чуждался и даже презирал. Зачем блеск, игра, краски, веселье, когда и так живется в тусклости, в делах, во мраке и суем?»

Отчего же мир «чуждался»? Не оттого ли, что Врубель первый холодно ронял ему, миру: «Если бы вам нравилась моя живопись — я был бы в отчаянии». Его мечта стать великим (как Рафаэль) художником летела поверх голов публики; он говорил тет-а-тет с вечностями; оглохши от шума моторов — окружающих не слышал.

По молодости взмыв в небо, ничего там не нашел (фрески киевских соборов) и понесся дальше; зависал в мертвой петле («Жемчужина»); клял истребителя в боевой разворот (фаустовские панно); шел на таран («Демон сидящий»); срывался в штопор («Царевна Лебедь»); сбитым («Демон поверженный») — упал, «ударился о суровую, жесткую, грубую русскую действительность, разбился и рассыпался драгоценными осколками».

Он знал, в чем прелесть полета в небо. Она — в падении. Из осколков старых форм он собрал новые. Те самые «новые формы», которые лишь грезилась Треплеву; но слову — еще не давались. Врубелю оценит лишь следующее поколение литераторов; в нем — впервые — живопись окажется предтечей литературы (символизма), тогда как обычно шла в поводу. («И воли бешеной усилья отячлены сознанием», — скажет о Врубеле Блок. А Вася Каменский и вправду станет авиатором).

...Дробил поверхность предме-

тов, ломился в недра, к сущности; крошил, рубил засохшую палитру в поисках ярких сколов. Могильщик природы, он первым из русских художников предал мир дольний: ради горнего мира своих фантазий. Синие тени, лиловые ангелы, сумеречные камни: это цвет его мечты, это краска высоту (в этот голубой раствор погружен земной простор).

Он «врубался» в небесные пещеры; крушил эту синеву отбойным молотком; громом гремел над левитанностью привычного пейзажа. Потомок декабриста, гнал своих коней по воздуху, пришпоривал так, что искры сыпались из глаз у Стасова («...все формы г. Врубеля — ортопедические, требующие только одного: сострадания и лечения»). Проходя по пропастям и безднам, скашивал глазо долу, разверзался смешком. Демонот пародировал Христа в пустыне (Крамского); Богатырем — богатырей васнецовских.

...Самый умный русский художник (рядом — разве что грядущий Кандинский). Фанат классики, дитя Академии художеств, как, впрочем, и немецкие «штукари»: Штук, Беклин. Был слишком хорошо образован (слишком в искусстве и есть это «слишком»), но знание его вечно ломалось о быт. Человек умный не умеет поставить точку, мысль его ветвится, наталкивается на противоречия, обрастает оговорками и допущениями. Только дураки пишут короткими предложениями ловко заканчивая свои вирши.

Врубель был не дурак и предпочитал многоточия.

«Все лишь наброски, намеки, наслех сделанные декорации, неоконченные холсты, обрезки, лоскутки», — писал Бенуа. Но так ли уж надо было доводить до конца? Иванов велик этюдами; само же «Явление Христа» суше и площе. Все это условности прежних дней: начало, конец, делу венец... XX век разомкнет кутую парадигму, обнажит внутренности, в качестве конечного результата даст то, что прежде воспринималось как черновик, этюд, набросок (в литературе это сделают Розанов и Мариненко в живописи — Матисс, Пикассо, Шагал).

Важно высечь стиль; выковать то, что потом будет узнаваться как «твое». Врубель догадывается и — торопится, летит; волшебным прикосновением кисти возбуждает плоскость к жизни, оставляя зрителю заполнять пустоты. Портрет Мамонтова бросает на пол-дороги, но главное сделано: схвачен испуг, нервность (которые, может быть, только через эту «неделанность» и звучат).

Все это глушится, что на бумаге можно что-то изобразить. Вещи остаются в себе; вещь есть пространство, вне коего вещи нет. Художнику только и дано, что установить эти границы: меж предметом и пространством.

Остается жест. Скрещенные руки Брюсова, усталые мускулы одного Демона, заломленные локти другого.

Полупарализованная рука художника, сжимающая носовой платок.

...Брюсов всю жизнь старался остаться похожим на свой портрет: вот оно, пересоздание жизни искусством.

Но это была последняя картина Врубеля.