

1. *Жайдіте Г.* Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – К., 2008. – С. 8.
2. *Лаукайтене В.* Творчість М. К. Чюрльоніса // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – С. 17.
3. Цит. за: *Шапошникова Л. В.* Тернистый путь Красоты. – М., 2001. – С. 181–203.
4. Там само.
5. Там само.
6. Цит. за: *Жайдіте Г.* Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники. – С. 7.
7. *Майфет Гр.* Творчість Ю. С. Михайлова – спроба нарису // Юхим Михайлів: його життя і творчість. 1885–1935. – Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто : Видавничий фонд владики Мстислава, Митрополита Української автокефальної православної церкви в діаспорі, 1988. – С. 35.

Ольга Тарасенко
(Одеса)

ЗНАЧЕННЯ СПАДЩИНИ МИСТЕЦТВА ДАВНЬОЇ РУСІ У ТВОРЧОМУ САМОВИЗНАЧЕННІ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ

У статті розглядається київський період творчості М. Врубеля, упродовж якого формувався художній стиль майстра. Показано, що на відміну від середньовічного живопису, де духовність має позаособовий вияв, одухотвореність творів М. Врубеля – психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить індивідуальне світосприйняття, притаманне людині нового часу.

Ключові слова: Михайло Врубель, Давня Русь, художня мова, символізм, простір.

The Kiev period of work of work is described during which occurred the formation of artist's creative style. It is shown, that contrary to medieval painting where spirituality has impersonal depiction the spirituality of Vrubel painting is psychological and emotional as it has individual understanding of the world typical to the New time human.

Keywords: Vrubel, Old Russia, artistic medias, symbolism, space.

Піонером творчого освоєння візантійського та давньоруського живопису був Михайло Олександрович Врубель (1856–1910). Замість запозичення конкретних прототипів та окремих живописних засобів майстер звернувся до притаманної візантійському мистецтву загальної експресії форми з її ритмічною організацією, колірною насиченістю, лінійною музичністю. Ще більшою мірою ця форма вабила художника своєю духовністю. Однак, на відміну від середньовічного живопису, де духовність має умовний, позаособовий вияв, одухотвореність творів Врубеля справді психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить глибоко індивідуальне світосприйняття, характерне людині Нового часу.

Звернення М. О. Врубеля до давньоруського живопису було зумовлене збігом обставин – як загальних, так і особистих. У 1880–ті роки завдяки професору А. В. Прахову в Києві було розгорнуто живописні роботи не лише в новозбудованому Володимирському соборі, а й у соборі Св. Софії (XI ст.) і в соборі Кирилівського монастиря (XII ст.), де потрібно було створити образи для іконостаса, а також написати замість втрачених кілька нових композицій і керувати реставрацією стародавнього стінопису. Фрески Кирилівського монастиря були відкриті ще в 1860–ті роки. У той час стиль відкритих розписів не відповідав пануючому смаку і сприймався вихованими на академічних зразках художниками та істориками мистецтв як примітивні «невмілості», що прирікало фрески на неминуче «правильний» пропис. Через нерозуміння специфіки давньоруського мистецтва загинуло багато пам'яток. При записуванні середньовічних фресок виникало еkleктичне поєднання пізнього академізму, погано засвоєного Рафаеля і майже зовсім незрозумілого живопису Середньовіччя. Однак завдяки розміщенню при Кирилівському монастирі будинку для душевнохворих він опинився поза офіційним маршрутом паломників і, отже, поза роботами з упорядкування святинь офіційної «благоліпності», що

проводилися впродовж ХІХ століття. Кирилівський собор немовби чекав змін художніх смаків та наукових уявлень про Середньовіччя у 1880-і роки.

Для написання чотирьох образів для вигаданого А. В. Праховим іконостаса Кирилівської церкви у візантійському стилі, що в ту пору було «нечуваним нововведенням», були відпущені скупі кошти. Тому Прахов був змушений звернутися не до маститого художника, а до талановитого студента Петербурзької Академії мистецтв. Він просив свого друга – видатного педагога П. П. Чистякова – рекомендувати йому кого-небудь з учнів, оскільки для нього самого ця робота «не може становити ні художнього, ні матеріального інтересу»¹. Доля розпорядилася так, що під час розмови про відповідну кандидатуру до Чистякова зайшов студент – двадцятивосьмирічний Врубель. Ознайомлення з його роботами переконало Прахова, що перед ним «чудовий стиліст, який добре розуміє античний світ і може, при певному керівництві, відмінно впоратися з візантійським стилем, що не користувався в ті часи пошаною»².

Активне освоєння середньовічного художнього досвіду Врубелем почалося відразу ж після приїзду до Києва. А. В. Прахов – знавець давньоруського і візантійського мистецтва, який багато років вивчав мистецтво Стародавнього Новгороду і Києва, – дав йому теоретичну підготовку до сприйняття середньовічного давньоруського мистецтва, яке в ті часи через малу вивченість не відокремлювали від візантійського. Син Прахова – Микола – згадував, як часто вечорами вони сиділи за обіднім столом, на якому розкладалися хромолітографовані таблиці з мозаїк римських церков і фотографії з візантійських, новгородських і кавказьких старожитностей. Практична робота над засвоєнням давньоруської художньої спадщини проводилася в Софійському соборі, у Михайлівському (ХІІ ст.) та Кирилівському монастирях. При цьому Врубель робив замальовки з натури й акварельні копії³. Найбільше з давньоруської художньої спадщини, зі спогадів його друга К. О. Коровіна Врубеля захоплювали новгородські ікони⁴. Узимку 1884–1885 року Врубель, який працював у ту пору над вівтарними образами для іконостаса Кирилівської церкви, перебуваючи у Венеції, мав можливість вивчати мозаїки різних епох собору Св. Марка і церкви Санта Марія Ассунта (ХІІ ст.) на острові Торчелло, а також мозаїки Равенни.

Першим результатом вивчення київських мозаїк і фресок стало «Благовіщення» (1884), що розпочало цикл робіт художника для Кирилівського собору. Він створив його за збереженими графіями ХІІ століття, але як прототип узяв мозаїки ХІ століття в Софійському соборі. У відновленні втрачених розписів він, як згадував М. А. Прахов, «не вигадував нічого від себе, а вивчав постановку фігур і складки одягу за матеріалами, що збереглися в інших місцях»⁵. У першій спробі пізнання стародавнього стилю, яким стало «Благовіщення», Врубель ще боязкий, і, незважаючи на те, що він дотримується давньої іконографії в позах, силуетах, розташуванні фігур, тут явно дається ознаки академічна виучка художника, хоча б уже тому, що в центрі його уваги опиняються типово академічні проблеми: постановка і драпірування. Основним завданням Врубеля виявилися не підгонка і пропис фрагментів, а створення на їх основі закінченого ансамблю. При цьому художня єдність досягалася на компромісній основі. Якщо раніше в реставраторській діяльності в жертву приносили середньовічне мистецтво, то в творчості Врубеля на другий план відступав академізм. Компроміс змінився антагонізмом двох художніх систем. Середньовічне мистецтво не могло бути зведене до певних зовнішніх ознак, що легко засвоювались академізмом. Академізм у творчості Врубеля виявив свою принципову несумісність із середньовічним монументалізмом.

Перша велика самостійна композиція Врубеля – «Зішестя Святого Духа на апостолів» (1884) вражає образною і стилістичною екстравагантністю. Вона близька «Гайній вечері». І тут, і там у середні віки підкреслювалася єдність громади віруючих. У творі Врубеля впадає в очі окремість кожного з апостолів, їх заглибленість у самих себе. Відчуття самотності – центральний нерв твору. Художник уже самим розташуванням персонажів драматизує ситуацію. Момент зішестя Св. Духа кожен з апостолів переживає по-своєму, індивідуально. Для одних він обертається суворою відчуженістю, як для

Петра або Богоматері, для інших – муками совісті, що сковують самозаглиблення, для третіх – зануренням у настирливі трагічні думки. Світ середньовічної фрески зникає під впливом надзвичайного, майже болючого духовного напруження. Є свідчення, що моделями деяких апостолів були душевнохворі з лікарні, розташованої на території Кирилівського монастиря⁶.

Звичайне для середньовіччя розміщення апостолів по одному в ряд – і тоді вони сприймаються як єдине ціле – або, в пізньому середньовіччі, групами по троє замінюється Врубелем новим поєднанням 3-3-4-2 (не рахуючи Богоматері). Середньовічна мірність ритму, що створює враження цілісності, зникає. Формальна драматизація виявляє зовнішню конфліктність групи, що сягає, скоріше, не середніх віків, а історичної картини ХІХ століття із затверджуваною в ній свободою волі кожної людини. Зішестя Святого Духа, згідно з християнським ученням, стало запорукою його вселенського торжества. У Врубеля воно виявляється як трагічне духовне саморозкриття тринадцяти ізольованих один від одного особистостей. Середньовічна релігійна композиція втратила цілісність.

Так само своєрідно переломлюється середньовічна символічна геометрія в зображенні сходження Святого Духа. Дух являється глядачеві візуально: від півкола з голубом, що символізує Святий Дух, до кожного з апостолів і до Богоматері відходять відгалуження, подібні до змій. Вони закінчуються за спинами апостолів неначе нитки нервових волокон. Втілена таким чином дія Святого Духа перетворюється мало не в насильство над його об'єктами, в болісну для них неминучість виконання зовнішнього боргу, що викликає навіть докір, який особливо сильно виражений у зображенні другого праворуч молодого апостола – одного з предтеч врубелівського Демона.

У нижній частині композиції зображено постать Космосу. Космос – символ всесвіту, в усі краї якого апостоли повинні донести слово Боже. Але, на відміну від традиційних зображень Космосу у вигляді невеликої фігури, покірної дії Святого Духа, у трактуванні Врубеля він представлений як грізний владика всесвіту. Велетенська фігура Космосу ледь втискається у відведене для неї місце і, здається, активно протистоїть Святому Духові, підіймаючи руки назустріч спрямованому вниз голубові. Вінець, опліччя і браслети з перлів – так зображення Космосу виступає персоніфікацією вселенської влади. Космос стає не наявним організованим буттям, а вольовою персоною, що немовби протистоїть розташованому над головами апостолів Святому Духові. Парність Святого Духа і Космосу в розглянутій композиції досить очевидна у формально-стилістичному рішенні композиції. Неважко помітити композиційний повтор – перевернутого голуба і Космосу, що здійняв руки. Привертає увагу та обставина, що Святий Дух постає перевернутим, незважаючи на своє верховне становище, і неначе підлеглим вольовій енергії Космосу.

Перспективно-ілюзорний простір «Зішестя Святого Духа» виявився несумісним з простором середньовічного храму. Врубель, з пристосованістю його просторового мислення до роботи над передньою площиною полотна, опиняється всередині самодостатнього центричного простору середньовічного храму, де основою побудови архітектурного організму є арка.

На цьому першому етапі середньовічне мистецтво виявилось для Врубеля «неправильним». Але «неправильність» уже не може бути підігнана під академічну позачасову ідеальність. У сприйнятті Врубеля Середньовіччя виступає як символ крайнього духовного напруження, як повне придушення чуттєвої краси. Звідси виникає не поблажливість до середньовічної художньої системи, не сприйняття її як «дитячого лепету», що вимагає виправлень, але розуміння її як безпосереднього вираження високорозвинутої самостійної культури. Проникнути в її таємниці художнику дозволив його дар особливої чутливості до обоготвореного ним мистецтва⁷, дар, за який він пізніше заплатив божевіллям. Хворий Врубель стверджував, що «жив у всі століття, бачив, як закладається в Стародавньому Києві Десятинна церква, що пам'ятає, як він будував готичний храм, разом з Рафаелем і Мікеланджело розписував стіни Ватикану»⁸.

Головний зміст «Зішестя Святого Духа» у трактуванні Врубеля — це протиставлення індивідуального і Божественного начала. З цього розпису почалася розробка теми Демона — центральної у творчості художника.

Одночасно з розписом Кирилівської церкви під керівництвом А. В. Прахова велися й роботи в соборі Софії Київської. У барабані купола Софійського собору Врубель виконав олійними фарбами три втрачені мозаїчні фігури архангелів⁹. При цьому він орієнтувався на збереженого архангела в блакитних шатах. М. А. Прахов згадував, що Врубель «написав їх одяг гладкими тонами, а після їх висихання плоским пензлем став викладати квадратики мозаїчних камінчиків відповідних відтінків»¹⁰. Вивчення мозаїк позначилося згодом у своєрідності живописної поверхні світських творів Врубеля — особливо в «Демоні (що сидить)». Хоча художник користувався в основному технікою олійного живопису, яка дає можливість найповніше передавати матеріальну, чуттєву красу світу, його мистецтво було спрямоване на вираження позачасового, духовного, символічного початку природи. Він уподібнює предмети мінералам, коштовному камінню, смальті, з яких складалися мозаїки, і тим самим позбавляє їх матеріальності, зосереджуючи нашу увагу на їх внутрішній красі, відкритій волею художника.

Як зазначав дослідник творчості Врубеля М. М. Алленов, дематеріалізація при уважному вивченні природи присутня вже в ранньому київському періоді творчості художника¹¹. Можна порівняти, наприклад, малюнки квітів («Рожева азалія», 1886—1887) і квіти в картині «Демон (що сидить)». Важливо, що в самому характері натурального малюнка квітки, в нескінченному подрібненні на найменші грані форм його пелюсток наявне своєрідне «розутілення». Не випадково Чистяков, учитель Васнецова і Врубеля, образно казав, що перший у нього «недопікся», а другий «перепікся» в аналітичному вивченні форми предметів. Велике значення, яке Врубель надавав формі, передано в його словах: «Форма є носієм душі, яка тобі одному відкриється і розповість тобі твою»¹².

Про любов Врубеля до світлоносного прозорого каміння писав М. А. Прахов: «Врубель подовгу вивчав гру справжніх і навіть фальшивих каменів. Барвисті поєднання у природі, в дорогоцінних каменях, у килимах і старовинній матерії завжди приваблювали його увагу <...>». У Києві, в позичкових касах Розмитальського і Дахновича Врубель любив «брати купкою в жменю дорогоцінні камені і пересипати з однієї долоні в іншу, милуючись несподіваними барвистими сполученнями. Це приносило йому величезне задоволення»¹³. Цікавим є опис К. О. Коровіним акварельного ескізу «Воскресіння» для розпису Володимирського собору: «Тіло Христа було мальоване все з дрібних діамантів, грань яких відливала всіма кольорами веселки, або як гра діамантів, а тому все тіло світилося й горіло. Кругом були янголи, все було немовби з грані самоцвітних каменів»¹⁴. Особливо наочно звернення до дорогоцінної середньовічної мозаїки простежується у трактуванні фону «Демона (що сидить)». Гігантські скам'янілі квіти, на місці яких, за спогадом Коровіна, спочатку були написані крила¹⁵, і палаючий захід сонця немов викладені прозорою смальтою різного розміру. Опора на середньовічне монументальне мистецтво допомогла Врубелю знайти образотворчу відповідність космічному простору, гідну Демона як Антибога.

Поїздка до Італії розширила кругозір художника і відбилася в розписі на хорах «Архангели з лабарями». Про створення цієї композиції Врубель згадував: «Це мені пригадалися архангели, яких я бачив у Торчелло, коли жив у Венеції і писав образи»¹⁶. У цьому розпису помітно вже більш тонке проникнення у внутрішній лад середньовічних пам'яток, ніж у попередньому. Сам Врубель усвідомлював це. Він казав, що тут він «найближче підійшов до Візантії»¹⁷. Характер руху архангелів вирізняється занепокоєнням та імпульсивністю. Звихрені складки їх одягу вражають нервовою напруженістю. У ліпленні форми вбрання застосований стилістичний прийом — «пробіла», притаманний руським пам'ятникам XII—XIII століть (особливо Києва і Новгород), що відіграє надзвичайно активну роль. Як і в середньовічному мистецтві, пробіла у Врубеля сприяють не виявленню образів, а передають їх духовну напругу. Напрошується аналогія з розписами церкви Св. Георгія в Ладозі, на яку вказує і перший біограф і учень

Врубеля – С. П. Яремич¹⁸. Середньовічна експресія світла усвідомлювалася Врубелем на основі драматичної гри світлотіні.

Щодо питання про те, як позначилося вивчення середньовічної світлової системи у творчості Врубеля в цілому, потрібно зазначити, що, незважаючи на певну спільність, природа світлового вирішення його полотен інша, ніж у Середньовіччі. Врубель не сприймав світло як життєдайну Божественну сутність, як об'єктивну причину речей.

При збереженні академічної основи ліплення форми за допомогою світлотіні Врубель збагачує її характерною для середньовічного мистецтва умовністю. Світло в його живописі перестає бути тільки природним освітленням. Воно стає якістю, властивою самій колірній матерії. Врубель сприйняв середньовічні «світло» і «колір» як опору в своєму прагненні не подвоювати в живописі швидкоплинний момент часу, а створювати його метафоричний образ, в якому час немов сконцентровано. Творче засвоєння символічної мови давньоруського живопису, що стоїть ніби на рубезі світу реального і духовного, зримого і незримого.

Середньовічна єдність матеріалу, кольору, світла допомогла Врубелю, з його природженим даром колориста, перейти від перекриваючого кольору до безперервних кристал-органічних просторово-предметних структур своїх полотен, в яких простір, предмет, колір знову воз'єдналися. Київські та Равенські мозаїки, твори венеціанських майстрів не лише загострили колірне бачення художника, а й допомогли йому виробити особливий, сутінковий лад кольорової гами.

Палітра Врубеля – це штучні кольори, що рідко зустрічаються в природі: фіолетові, лілові, рожево-сріблясті, перламутрові, всілякі відтінки червоного, блідо-зеленого, блідо-оливкового. Навіть золото застосовується художником; при витонченій гамі кожний колір прагне зберегти свою інтенсивність. Картина немов покривається павутиною кольорів-світла, виявляється живим магічним кристалом. Загальна єдність досягається на сутінковій тональній основі, поверх якої з дивовижною витонченістю виявляють форму блискітки первозданно-чистих променистих кольорів. Новоевропейська система живопису Врубеля ввібрала в себе уречевлений світло-колір середніх віків. Засвоєння досвіду привело до несподіваних результатів. При аналізі розвитку мистецтва художника ми помічаємо, що його допитливе проникнення в нескінченну природну форму під час навчання в Академії (1880–1884) здійснювалося шляхом з'ясування численних вигинів пластичного тіла. У принципі, його акварельні портрети академічної пори – це виліплені фарбою погруддя. Подолання предметної непроникності, статички відбулося слідом за тим, як академічні ідеали зблякли після зіткнення із середньовічним ансамблем, в якому складність не заважала єдності.

«Мозаїчність» живописної тканини полотен Врубеля дозволила розкритися оболонці предметів, розквітнути кристалізованим формам. Цим пояснюється пильний інтерес Врубеля не до фресок, як слід було б очікувати, а до мозаїк і пам'яток прикладного мистецтва. Любов середньовічних майстрів до повної відокремленості кожної деталі при збереженні загального органічного ритму виявилася близькою художнику. У подоланні академічного культу замкненого пластичного тіла дуже велику роль зіграла самостійна виразна роль силуету, що вразила Врубеля.

Середньовічне мистецтво, включене в академічну систему, підірвало і ньютонівський простір, і антикізовану пластичність. У свою чергу перетворення тіла в просторово-предметну структуру дозволило досягти єдності на основі безперервного зростання цієї структури. Розімкнені предмети, зчіплюючись гранями, переходячи один в інший, створюють світ зображення. У цих умовах відбувається посилення значення «фону». Подолання розриву предмета і простору, коли другий розглядався лише як порожнеча для заповнення, природно вимагало знищення ілюзорної глибини. Значення давньоруського мистецтва виявилось у Врубеля в процесі перетворення пасивного «фону» в активне середовище, що не терпить порожнечі.

Ступінь інтенсивності взаємодії Врубеля із середньовічним мистецтвом – дуже складна проблема, що знаходить відгук у кожному етапному творі художника, який

був певним кроком у процесі зняття академічної упередженості щодо стилю середніх віків. Київський період творчості художника був часом інтенсивного проникнення в суть середньовічної художньої спадщини та творчого освоєння її відповідно до завдань мистецтва Нового часу. Надалі цей взаємозв'язок стає складнішим і тоншим, але він продовжує існувати в мистецтві майстра.

¹ Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Ленинград, 1976. – С. 173.

² Там само.

³ Див.: там само. – С. 172.

⁴ Коровин К. А. М. А. Врубель // Врубель. Переписка... – С. 249.

⁵ Прахов Н. А. Знач. праця. – С. 175.

⁶ Див.: Тарабукин Н. М. М. А. Врубель. – М., 1974. – С. 131.

⁷ Сестра Врубеля, Анна Олександрівна Врубель, згадувала його слова: «Мистецтво – ось наша релігія; а, між тим, – додав він, – хто знає, може, іще доведеться замилуватись». Його девіз був – *Il vero nel bella* («Істина в красі». – О. Т.) (Врубель. – С. 154).

⁸ Иванов А. П. Врубель. Опыт биографии // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 4. – С. 81.

⁹ Лист М. О. Врубеля А. В. Прахову, № 54. – ОП ГТГ. – Ф. 23. – Д. 41.

¹⁰ Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 178.

¹¹ Алленов М. М. Этюды цветов Врубеля // Сов. искусствознание, 77. – М., 1978. – Вып. 2.

¹² Лист М. О. Врубеля В. Е. Савинському. Венеція. Березень – квітень 1885. Зберігається в секторі рукописів ДРМ (ф. 114, д. 5, л. 3–4).

¹³ Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 201.

¹⁴ Коровин К. А. М. А. Врубель. – С. 232.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Цит. за: Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 177.

¹⁷ Ковальский Л. М. Встречи с М.А.Врубелем // Врубель. – С. 162.

¹⁸ Див.: Яремич С. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911. – С. 54.

Зоя Чегусова
(Київ)

ХУДОЖНЄ СКЛО І ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА («МИСТЕЦТВО ВОГНЮ») УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ВПЛИВУ СТИЛЮ МОДЕРН

Статтю присвячено декоративному мистецтву України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу європейського стилю модерн (1886–1914). «Мистецтво вогню» – художнє скло і художня кераміка межі ХІХ–ХХ ст. розглядається як важлива складова частина архітектури стилю модерн у Європі в цілому і в Україні зокрема.

Розкриваються художні й технологічні принципи майстрів європейського та українського модерну, що позначилися на творах художників сучасної кераміки і скла України.

Проведено певні паралелі в «мистецтві вогню» (фр. «fin de siècle») і кераміки та скла на зламі ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: «мистецтво вогню» стилю «модерн», професійна художня кераміка і скло на зламі ХХ–ХХІ ст.

The article is dedicated to Ukraine's decorative art of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century from the aspect of the impact produced on it by the European "moderne" (art nouveau) style (1886–1914). «The art of fire» – art glass and art ceramics at the turn of the 20th century – is treated as an important component of the «moderne» style architecture of the countries of Europe as a whole and Ukraine in particular.