

УДК 7.046+75.3(470.1)–052

Крячко А.В.

Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

СЛОВ'ЯНСЬКІ МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЖИВОПИСІ М.О. ВРУБЕЛЯ: АНАЛІЗ ОБРАЗНО- СТИЛІСТИЧНИХ РІШЕНЬ

Крячко А.В. Слов'янські міфологічні мотиви в живописі М.О. Врубеля: аналіз образно-стилістичних рішень. Стаття присвячена дослідженню слов'янської міфологічної проблематики в образотворчій спадщині М. Врубеля. Автором аналізуються роботи 1890–1900-х років, мемуарні та епістолярні матеріали. В статті обґрунтовується ідея про особливе місце слов'янського міфопопу в становленні Врубеля як художника доби модерну. На основі формально-стилістичного аналізу творів Врубеля автором продемонстровано, що митець перебував у полоні власного «авторського» міфу, який зазвичай не мав чітко визначених мистецьких меж. Таким чином, слов'янська міфопіка отримала в інтерпретації Врубеля синтетичні риси, властиві для універсальної мови доби модерну.

Ключові слова: Врубель, модерн, слов'янська міфопіка, формально-стилістичний аналіз.

Крячко А.В. Славянские мифологические мотивы в живописи М.А. Врубеля: анализ образно-стилистических решений. Статья посвящена исследованию славянской мифологической проблематики в изобразительном наследии Врубеля. Автором анализируются работы 1890–1900-х годов, мемуарные и эпистолярные материалы. В статье обосновывается идея касательно особенной роли славянского мифопопу в становлении Врубеля как художника эпохи модерн. На основании результатов формально-стилистического анализа произведений Врубеля автором показано, что художник находился под влиянием собственного «авторского» мифа, как правило, не имеющего четко выраженных пластических границ. Таким образом, славянская мифопіка получила в интерпретации Врубеля синтетические черты, свойственные универсальному языку эпохи модерн.

Ключевые слова: Врубель, модерн, славянская мифопіка, формально-стилістический анализ.

Kriachko A. Slavic mythological motives in M. Vrubel's paintings: analysis of figurative and stylistic decisions. The article investigates the Slavic mythological perspective in Vrubel's visual heritage. The author analyzes works of 1890–1900-ies, memoirs and epistolary materials. The article explains the idea about a special Vrubel's role as Modern artist in the development of Slavic mythological epics. Based on the results of formal stylistic analysis of Vrubel's works author shows that the artist was influenced by his own «personal» myth, as a rule, has no distinct plastic borders. Thus, the Slavic mythological epics received synthetic features in Vrubel's interpretation that were peculiar to the universal language of the Modern era.

Keywords: Vrubel, Modern, Slavic mythological epics, formal and stylistic analysis.

Постановка проблеми. Спектр епітетів, якими можна охарактеризувати творчість М. Врубеля, є нескінченно довгим. Він так само багатогранний, як і «полікристалічний живопис» художника. Врубеля вважають однією з найбільш загадкових фігур мистецтва кінця XIX – початку XX століть. Народившись в середині XIX століття, Михайло Врубель втілює у своїй творчості головні принципи епохи «зламу століть» або «Срібного віку», ставши одним з творців руського модерну.

Не останню роль у творчому становленні Врубеля відіграли міфологічні сюжети: це і слов'янська міфопічна спадщина, античний міф та декілька сюжетів з західноєвропейських міфів. Загалом для творчості Врубеля міфологічні мотиви є однією з центральних ліній.

Центральну змістовну роль у творчості Врубеля відіграє розробка свого власного міфу (міфологеми) – демоніани, у чому Врубель стає первісником постмодерного сучасного мистецтва.

Стан дослідженості проблеми. Дослідження міфопічної складової творчості Врубеля є сьогодні чи не єдиною проблемою, що лишається недостатньо дослідженою. Цілком очевидно є нерівномірність вивчення окремих творів художника, що містять розробку античних, слов'янських міфологічних мотивів. Поверхово та несистемно досліджені майолікові роботи Врубеля на традиційні слов'янські сюжети, не багато уваги приділяється творам за античними міфами. У творах, що можна віднести до так званої «демоніани» створення власної міфологеми розглядається як «художня дивина», але аж ніяк не у сучасних концепціях мистецтва.

Творчість М. Врубеля вже багато десятиліть викликає сталий інтерес у дослідників. Вивчається не тільки біографія художника, його творча методологія та мистецький спадок, але й такі специфічні та вузько спрямовані аспекти, як авторський стиль в акварелі, або ж вплив характеру та способу освіти на подальшу творчість художника. За більше ніж сто років дослідження життя та творчості М. Врубеля сформувалася солідна

історіографія, що нараховує десятки спеціальних монографій; опубліковано фактично весь доступний живописний спадок митця, до кількох програмних робіт художника зібрано етюдні частини та начерки (зокрема, до картин з циклу «Демон») [1-8].

Безумовно, усі зазначені риси позначаються і на проблематиці античної та слов'янської міфопоетики у творчості митця. На наш погляд, дана тема заслуговує на більш детальне та окреме дослідження, що наразі лишається однією з небагатьох лакун в дослідженні творчості М. Врубеля. Зокрема, аналіз стану дослідженості проблеми засвідчує, що міфологічна складова у творчості художника в більшості розглядається у суміжній із мистецтвознавством гуманітарній літературі: літературознавстві, культурології, етнології тощо. Тому не дивно, що найбільш розробленими лишаються сьогодні культурологічні терени нашої проблеми.

Мета дослідження полягає у визначенні основних форм побутування міфоепічних наративів у творчості М.О. Врубеля, аналізі взаємозв'язку формально-стилістичних та композиційних рішень творів із сюжетною фабулою слов'янського, античного, західно-європейського міфів.

Виклад основного матеріалу. Міфологічні мотиви в живописі М.О. Врубеля помітні вже у контексті київського періоду творчості художника і першочергово пов'язані із настінним розписом Кирилівської церкви, зокрема сюжету «Зішестя Святого Духа». Характер цього замовлення та релігійна тематика розпису не залишали художнику надто широкого простору для втілення авторських художніх ідей, про що неодноразово вказували дослідники творчості Врубеля [9]. Проте і в таких рамках художнику вдалося відтворити своєрідний релігійно-філософський маніфест, у якому знайшлося місце і для авторського міфу.

Для нашої теми передусім є цікавим периферійне зображення Царя Космоса, яке розташоване у нижній частині «Зішестя», під престоломи апостолів. Відмітимо, що в літературі присутні лише окремі згадки про дану роботу М. Врубеля. Це старець з сивою бородою у короні, яка прикрашена дорогоцінним камінням. У композиційному сенсі його здійняті до неба руки начебто підтримують монументальну багатофігурну композицію «Зішестя». Як вважає І. Марголіна, символічний образ Царя Космоса персоніфікує «темну, неосвічену частину людства», тобто ту, яка не сприйняла християнство та лишається у лабетах язичництва [10]. Однак, на прикладі цієї композиції ми можемо переконатися, що для Врубеля-художника не існує істотної різниці між релігійними течіями. Його власний авторський міф дозволяє Врубелю із однаковою майстерністю поєднувати і відтворювати християнське із дохристиянським, «Зішестя Святого

Духа» із міфологічними мотивами язичницької картини світу.

Сама по собі постать Царя Космоса виконана монументально та містить характерну для всього розпису «Зішестя» візантійську стилістику. Надто виразний об'єм рук та лик старця поєднується з площинним, але дуже декоративним зображенням його вбрання. Фоном для зображення старця виступає архітектурна композиція будівель, схожих на готичний храм або арабський мінарет. Вбрання Космоса Врубель прикрашає декоративними орнаментами, що імітують дорогоцінні каміння. Цікаво, що саме орнаментальні рішення містять народні українські мотиви: стилізовані хрести, схожі на українську вишивку хрестиком із кольоровим малюнком, що виконаний у чіткому шаховому порядку, римовані зміни синього та жовтого кольорів – національних кольорів України.

За характером художньої техніки, відтворенням об'єму і моделюванням фігури частина розпису із Царем Космосом відрізняється від основної композиції «Зішестя Святого Духа». Вона є більш площинною та узагальненою. На наш погляд, дані риси підкреслюють її периферійність та другорядний характер у загальному композиційному рішенні. Таке враження підкреслює і техніка, що начебто імітує мозаїку: пастозний переривчастий мазок створює уявлення, що золоті німби апостолів, вбрання та лики викладені окремими мозаїчними пластинами, проте подібні художні нюанси практично відсутні в образі старця.

У контексті нашої проблематики вельми цікавим є і сам факт появи постаті міфологічного старця із портретними рисами, що характерні для інших творів Врубеля: сива борода, пронизливий погляд, виразні риси обличчя, які також з'являються у інших пізніших полотнах митця – наприклад «Богатир» та «Пан».

Характерні слов'янські міфологічні мотиви присутні у роботах Московського періоду (1889–1900 рр.), який П. Суздальєв називає періодом «творчого епосу». Цікаво відмітити, що еволюція художньої мови митця відбувається паралельно із характерними змінами в сюжетиті робіт художника. Наприклад, працюючи над панно «Микула Селянинович» Врубель пише своєму другу С. Яремичу, що відчуває певні зміни у власному переживанні образів, пошуку форми та композиції, зокрема від компоновки «кутами» він поступово переходить до округлих ліній [5]. Саме зазначений елемент художньої мови митця характеризується Д. Сараб'яновим як один з центральних серед тих, що віддзеркалюють формування в Росії стилістики модерну. Особливу роль у цьому процесі, на думку дослідника, відіграла своєрідна «народна» атмосфера Абрамцевського гуртка, у якому працював Врубель, і де «з'явилася цікавість до народної творчості» [11]. У цей час головною рисою «епо-

су» М. Врубеля стає передача плавної складності природи, у зображенні якої він досягає особливої майстерності. Саме завдяки цьому епічному періоду своєї творчості художня мова Врубеля набуває округлої, більш легкої та плавної манери письма, що в цілому характеризує М.О. Врубеля як художника модерну.

Подібні тенденції помітні і в роботах художника другої половини 1890-х років, серед яких слід першочергово згадати два панно для Нижегородської всеросійської виставки – «Микула Селянинович та Вольга» та «Принцеса Грьоза» (1896 р.).

Основними сентенціями художнього світосприйняття Врубеля у 1890-ті роки стає проблема співіснування загальнолюдського та гуманістичного із народним та національним. Ця особливість віддзеркалена у виборі теми для обох панно – легенди західного середньовіччя «Принцеси Грьоза», у якій митець побачив уособлення одвічної мрії людства про любов та прекрасне, і билинного героя Микулу Селяниновича, що є уособленням могутності та народного патріотизму. Подібне поєднання «витонченої поетичності „Принцеси Грьози“ із монументально-епічною масивністю „Микули“» [5] було в цілому характерним для «врубелівського стилю».

На наш погляд, варто окремо розглянути творчу еволюцію образів двох богатирів, Микули та Вольги, яку можна прослідкувати на прикладі ескізів та підготовчих начерків до декоративного панно. Виходячи з аналізу перших двох ескізів (ГТГ та ГММ Грузії), можемо припустити, що постаті головних героїв усвідомлювалися художником як своєрідні смислові декоративно-композиційні центри панно. Ймовірно, Врубель бажав зобразити богатирів у їхньому протиставленні, показати сутність суперечки та можливі варіанти її розв'язки.

Наприклад, невеличкий за розмірами ескіз (ГММ Грузії) демонструє пошуки художником належного композиційного та образного рішення для головної змістовної точки роботи – поєдинку поглядами двох богатирів, що от-от має завершитися справжньою сутичкою богатира-орача та богатира-воїна. Цікаво відмітити, що даний ескіз Врубель виконує у доволі складній для подібного типу роботи техніці: пензлем та пером, із застосуванням акварелі, біліла та лаку.

Третій ескіз (ГТГ) представляє героїв у момент їх першої зустрічі. Художник начебто повертається у розповіді назад, що, скоріш за все, віддзеркалює пошуки Врубелем центральної ідеї твору. У цьому ескізі Вольга та його кінь своїми масивністю, візерунком обладунків та загальним характером прорисовки є доволі близькими до більш пізнього «Богатиря» Врубеля (1898 р.). Навіть сосновий ліс на задньому плані змальовано так, аби надлюдська сила та масивність богатира були більш відчутними. І якщо перші два ескізи можна вважати

етапом пошуків розвитку сюжетної лінії, розгортання композиції тощо, то третя робота є, за твердженням П. Суздалева, начерком головної ідеї картини: «психологічного поєдинку таких різних героїв як Микула та Вольга та пошуку пластики руху, жестів, постави, схрещення поглядів, деталей природи для характеристики постатей» [5].

Для останнього ескізу, який, зрештою, і було покладено в основу картини, Врубель обирає іншу мізансцену: момент від'їзду Вольги із дружиною після примирення суперників. В їхніх поглядах передана взаємна повага, суворода вдача сильних, але відповідальних героїв, яких пов'язує в одне ціле служіння спільному народові. Це єднання митець підкріплює цікавою композиційною деталлю: плащ Вольги торкається плеча Микули, що перебудовує загальне композиційне рішення із агресивного на динамічно-рівноважене. Останнє підкреслено усією ритмічністю побудови композиції. Наприклад, П. Суздаєв описує це так: «На ескізі, за яким робилося панно ...композиція блискавично вирішена, як твір батального або билинно-історичного монументального живопису. Праворуч мчать кіннотники Вольги. Вершники змальовані у глибинній перспективі і заповнюють майже всю площину полотна, обмеженого овальним завершенням. Вони нібито становлять єдиний пласт із постаттю свого ватажка Вольги. Ліворуч – нерухома велетенська постать Микули, його кінь теж застиг на місці. Вражає композиційна знахідка митця – голова коня Микули розгорнута фронтально так само, як і постать його господаря; нижня частина овального завершення панно ритмічно об'єднує лінії плечей народного велетня, шию, голову та тулуб його четвероногого помічника» [5].

Художник намагався зобразити головних героїв, а головне, Микулу Селяниновича – уособлення «сили руської землі» – монументально, піднесено. Тому він поступово скорочує деталі пейзажу та залишає порівняно вузьку полосу степу: ліворуч – розорані Микулою пласти землі, праворуч – зарослу ковилою та дикими квітами цілину. Митець обирає з самого початку (ще на етапі ранніх ескізів) низьку лінію горизонту, як необхідну умову монументальної побудови композиції.

В цілому, між двома панно – «Принцесою Грьоза» та «Микулою Селяниновичем» – помітна істотна різниця, яку, як ми можемо переконалися, художник намітив свідомо, ще на етапі розробки ескізної частини творів. Відтак, якщо у першому панно композиційно-образна система твору є, скоріше лірико-романтичною, то у другому випадку художником вирішене монументально-епічне завдання [5].

Окремо відмітимо особливо виразну міфоепічну складову панно. Епізод із зустріччю Микули Селяниновича та Вольги є частиною більш складної та розлогої міфологеми про «Мати Сиру

Землю», яка, у свою чергу, є принципово важливою частиною найдавнішого, архаїчного билинного епосу.

В цілому, обраний для панно епізод віддзеркалює характерні для 1980-х років пошуки російською інтелігенцією «руської ідеї» та «національного міфу». Зокрема, як стверджує Є. Кузнецова, світ давніх слов'ян цікавив сучасників Врубеля у двох аспектах: як наукова (етнографія, археологія тощо), так і художня проблеми (література, живопис тощо) [12]. Слов'янська культура посідала помітне місце в загальному культурному мейнстрімі «зламу століть» і була носієм об'єднуючих, миротворчих ідей. Попре те, що представники творчої еліти по-різному трактували міфоепос та надавали різні змісти його центральним міфологемам та образам, спільною рисою лишалося прагнення синтезувати їх в одну спільну ретроспективну проекцію героїчного минулого, яка мала виразні художні особливості та могла розпізнаватися сучасниками як «власна старовина», власний епос.

Подібною рисою безумовно володіє і інша картина 1890-х років, «Богатир» (1898 р.), що, як прийнято вважати, є одним з програмних творів Врубеля зазначеного періоду.

Вочевидь, цей твір стає своєрідним продовженням багатирської епіко-монументальної теми, варіанти якої збереглися частково і в ескізах панно «Микула Селянинович». Втім, варто звернути увагу на те, що образ билинних героїв супроводжував художника ще під час його роботи над розписами у Володимирському соборі у Києві. Так, Н.А. Прахов відносить перший акварельний ескіз «Богатиря» саме до цього часу [1].

Як стверджує П. Суздаєв, перехід від монументально-декоративного живопису до станково-картинного рішення в цьому творі не означав для митця принципової зміни всього живописного стилю [5], оскільки художник не тільки не послабив монументальність образотворчих форм, але й, у певній мірі, посилив монументальну складову образу, лишаючись при цьому в контексті свого власного образно-декоративного кліше.

На відміну від Васнецова та інших представників «неоруського стилю», що також зверталися до образів билинних героїв, Врубель із самого початку вводить глядача у казковий світ, формуючи власну іконографію літературного образу фольклорного богатира. Монументальні, майже гіпертрофовані форми цієї картини були задумані такими від самого початку. Ймовірно, художника мало цікавила ілюстративна складова іконографії слов'янської міфології. Наприклад, велетенський кінь богатира начебто виростає над верхівками ялинок. Він виглядає настільки могутнім та великим, що в порівнянні із ним найбільший кінь видається дитячою іграшкою. В цілому, в межах загального

композиційного рішення домінує фігура самого богатира, що «зростається воедино зі своїм фантастичним звіром» [5]. Цікавою є розробка другого плану роботи. Краєвид за спиною богатира сприймається як недоторкане природне середовище, своєрідне «середовище давніх легенд», поза яким кінна постань богатира виглядала б чимось уявним та несправжнім. Обличчя богатира, відкритий погляд його небесно-синіх очей, «пшенична» борода, завитки волос на голові, вкриті конусом шолому, – в усьому цьому розкривається зовсім фантастична чоловіча природа персонажу.

Листування Врубеля містить кілька цікавих ремарок стосовно характеру задуму картини, особливостей пошуку належних образно-стилістичних рішень. Так, за словами Б.К. Яновського художник характеризував образ богатира билинним описом Іллі Муромця, що «чуть повыше лесу стоячего, чуть пониже облака ходячого» [1]. Натомість «...величезного коня з товстими ногами та широко роздутими боками він знайшов десь на привозі, де стояли так звані ломовики, а богатиря одягнув зверху кольчуги у стьобаний ватник, що захищав від ворожих стріл. Ось чому він сидить так мішкувато, злегка розчепіривши руки з товстими пальцями» [1].

Як ми можемо переконалися, в роботі над картиною художника передусім цікавило дотримання загального епічного образу богатира, а не слідування ілюстративній традиції ототожнення билинних воїнів із «дещо збільшеними» дружинниками часів Київської Русі. Підтвердженням цього є і певна неувага до цілком реалістичних деталей, наприклад, неправильного анатомічного написання ніздрів коня, які на картині, за порадою Яремича, написані звуженими донизу [7].

У контексті слов'янських міфологічних ремінісценцій варто, на наш погляд, розглянути і центральну, за словами Яновського, роботу кінця 1890-х років, картину «Пан». Означення цього твору у подібному контексті має кілька причин.

Насамперед слід наголосити на особливій близькості античного та слов'янського міфологічних культурних прошарків для художнього життя епохи «зламу століть». Свого часу захоплення давньогрецькою міфологією було характерною рисою художньої культури класицизму. Концепція реалістичного живопису видала античні сюжети на узбіччя мистецького процесу. Втім, у 1880-х рр. звільнену лакуну посіла «своя античність» – слов'янська міфологія та епічна давнина, що усвідомлювалась як цілком історична спадщина. Чимало діячів культури другої половини XIX ст., особливо т.зв. західники, вважали, що звернення до античних та слов'янських сюжетів є цілком логічним та сучасним кроком, оскільки і перша, і друга культурна спадщина уособлювали давнину та національну ідентичність.

Як стверджує М. Антонова, актуалізація міфологічних образів та сюжетів відбувалася у руслі їхньої «русифікації», що, власне, ми і спостерігаємо на прикладі врубелівського «Пана» [13]. Для багатьох сучасників художника це означало факт визнання за російською культурою своєї дотичності до загальноєвропейського культурного простору. Це, у свою чергу, сприяло переосмисленню античних зразків у відповідності до традицій вітчизняної культури. Національно особливе подавалося в загальноєвропейській формі, маючи за мету утвердження власної причетності до фундаментальних європейських цінностей.

Проте, було би помилковим ототожнювати Врубеля із культурним рухом російських західників, тим більше, що відношення художника до «блідого Заходу» є загальновідомим. На наш погляд, картина «Пан», попри свою очевидну причетність до слов'янського міфопопу, має цілком своєрідну та «суто врубелівську» історію.

Картина була написана влітку 1899 року біля маєтку Хотилєва поблизу Брянська, де художник відпочивав та працював у компанії дружини та друзів. Розпочавши портрет дружини на тлі «типово руського лісового краєвиду», Врубел незабаром зачистив майже готову роботу та написав у цьому ж лісному антуражі свого «Пана» [1]. За свідченням Яновського, художника надихнула новела Анатолія Франса «Святий Сатир» із збірника «Колодезь Святої Клари», в якому автор розкриває свою найулюбленішу тему – співставлення язичницького та християнського світоглядів, звертається до оповідань з перших століть християнства та раннього Відродження [14].

Довгий час вважалося, що античний образ міфологічного сатира (між іншим, саме так його називав і сам Врубел [1]), був «слов'янизований» виключно натурним, брянським краєвидом, що, як відомо, є видом із ганку хотилєвської садиби. Проте насправді причина цього є більш глибокою.

У класичній грецькій міфології сатир, або пан – є козлоногою істотою з людською зовнішністю, що відноситься до кола бога Гермеса і є покровителем пастухів, стад та скотарів [15]. Натомість художник зображує похилу людину з білою курчавою головою, що нагадує вже відомі образи Царя Космоса та Морського царя із «Прощання з царівною Волховою». Центральна фігура розташована напівсидячи, причому глядачеві доволі складно виокремити її від оточуючого пейзажу, оскільки перший та другий плани майже повністю поглинені один одним. Ліва рука Пана розташована на лівому виставленому коліні, права рука похилена і тримає флейту. Пан займає центральну композицію картини, голова розташована на верхній лівій третині полотна. Погляд персонажу звернений прямо на глядача, а колорит блакитних очей художник майстерно підтримав маленькими блакитними озерцями. Позаду Пана

художник промалював три берези та розгорнутий болотяний пейзаж. Над лівим плечем Пана, яке І. Репін назвав «зім'ятим» [1], у верхній третині полотна праворуч розташований місяць, який художник з композиційних мотивів змалював іншою стороною.

Підкреслимо, що античність «Пана» є, скоріш за все, художньою алюзією автора. Як стверджує П. Суздаєв, врубелівський персонаж немає нічого спільного із сюжетно-міфологічними мотивами того образу сатира, який постає в новелі А. Франса [5]. Відтак, автор вважає, що лігатурна канва картини віддзеркалена в суто авторській манері самого Врубеля, для якого античний сатир виступав усього лише приводом для іншої художньо-естетичної проблеми [16].

Як свідчить епістолярний спадок художника та кола його друзів, Врубеля хвилювало питання релігійного протистояння між ортодоксальними православними речниками та послідовниками християнсько-етичного вчення відомого російського письменника та філософа графа Л.М. Толстого. Як згадував С. Яремич: «...Про одного лише Толстого він міг сперечатися до нестями, ... і раптово складалося, що гостра суперечка тривала від сніданку аж до самого обіду» [7]. Цілком ймовірно, що образ старця-сатира був навіяний і, свого роду, внутрішньою суперечкою Врубеля із письменником та уявним діалогом із романом Л.М. Толстого «Воскресіння» (1899). У такому ракурсі символізм М. Врубеля можна пояснити протиборством двох ідеологій: руського природного середовища, що описано художником пейзажними засобами (берези, трави, похилені від вітру, динамічні та хвилюючі), та античного, «чужородного» персонажа, що назагал уособлює естетично іншу, відмінну від слов'янської, художню сутність. Цілком ймовірно, що образ старця-сатира списано із узагальненого образу усіх врубелівських старців, що в окремих деталях нагадують портретні риси самого графа Л.М. Толстого.

Безумовно, міфологічна складова картини має подвійну природу, базуючись як на антично-слов'янському ґрунті (власне, т.зв. сивій давнині), так і на ґрунті власного авторського міфу, що формувався через літературно-мистецькі алюзії автора, його активну громадську позицію та постійні внутрішні діалоги із сучасними йому митцями.

У цьому сенсі, картина є характерною для живопису майстра як за сюжетикою, так і за образно-стилістичним рішенням. Відчуття народності, розумінням цільності особи, що є носієм слов'янської сутності, ставить дану роботу в один ряд із іншими творами «неруського» стилю та, водночас, продовжує єдину ідейно-образну концепцію М. Врубеля в його мистецтві другої половини дев'яностих років XIX століття. Не випадково «Пана» зараховують до зразків стилю модерн,

а її творця відтоді вважають ключовою фігурою в трактуванні та розвитку модерну в Росії.

Зазначені особливості характеризують й іншу роботу художника, що також має не випадкові слов'янські міфологічні обриси, а саме картину «Царівна Лебідь». В якості певного ескізного варіанту роботи варто згадати декоративний начерк художника на цю тему, що було виконано у розписі талашкінської балалайки 1899 року, у контексті підготовки творів для російського павільйону Паризької художньо-промислової виставки 1900 року. Певна скованість композиційного рішення ескізу, безумовно була продиктована формою предмету та загальними декоративними завданнями. Натомість станкове полотно «Царівна Лебідь», яке замислювалось автором як портрет дружини в сценічному костюмі для оперної постановки Римського-Корсакова «Цар Салтан», має кардинально інші завдання. Як і в інших роботах казкового, «неруського» циклу, Врубель вкотре є затиснутим між кількома напрямками, і вкотре єдиним правильним рішенням стає для художника формування власного, авторського міфу. Як своєрідне повертання Врубель пише «Лебідь» – станкове зображення лише птиці у тому ж колориті та з тією ж композицією, зображуючи тим самим казкові перевтілення, та притягуючи до них свою дружину.

Зазначимо, що робота не отримала такого відвертого схвалення критиків, як інші картини цього періоду. «Царівна Лебідь» не є сценічною ілюстрацією опери, вона, натомість, не маніфестує і літературний прототип авторства О. Пушкіна. Теж саме є очевидним і стосовно «Царівни Лебідь» як портрету дружини, оскільки навіть далекі від кола Врубеля мемуаристи вказували на надто узагальнені риси обличчя героїні, що не можуть вважатися власне портретом.

Намагаючись розшифрувати цю складну гру змістів, О. Іванов, друг художника, висловив припущення щодо іншого літературного прототипу цього образу, що, з його точки зору, більше нагадує «Діву-Обіду» із «Слова о полку Ігоревім», ніж пушкінську «Царівну Лебідь»: «Чи не сама це Діва-Обіда, що, за словами давньої поеми „плюскотить лебедини крилами над синім морем” напередодні великих бід?».

Подібні враження навіює і ще одна робота цього періоду, що також органічно поєднує авторське із епічним – «Снігуронька» (1900 р.). Як і в попередньому випадку, картина задумувалась як елемент стенографічної розробки однойменної опери, проте вже на ескізному етапі робота переросла першочерговий задум.

«Снігуронька» є на сьогодні у художника чи не єдиною роботою «казкового» циклу, що виконана майже ілюстративно по відношенню до епічного першоджерела. Як вважає С. Жарнікова, цей міфологічний персонаж має індоевропейські

коріння, а його іконографія на час написання картини є існуючим фактом не тільки в літературі, але в живописі (наприклад, «Снігуронька» Васнецова 1899 року) [17]. Врубель фактично поетапно віддзеркалює головні іконографічні стереотипи цього образу (лише білий одяг; орнамент лише срібними, «морозними» візерунками, зимова жіноча шапка, розшита перлинами та сріблом), проте змінює композицію візерунку головного убору: замість традиційної зірки із восьми променів, він акцентує увагу на шестигранних сніжинках, що відтіняють риси обличчя та зайве нагадують про сценічний ґрунт картини.

Останнім зображенням з циклу слов'янського міфологічного епосу можна вважати ескіз «Трицять три богатиря» до того ж «Царя Салтана» О.С. Пушкіна.

Висновки.

1. Слов'янський міфоепос є однією з творчих доміант у роботах М. Врубеля 1880–1890-х рр. Художник, асоціюючи власні роботи із «казковим», «літературно-фольклорним» напрямом, лишається зануреним у традиційні міфологічні мотиви, осмислюючи їх різними формально-стилістичними та композиційними засобами.

2. Попри те, що більшість робіт цього періоду є ілюстративними по відношенню до літературних (О. Пушкін, А. Франс, билинний фольклор) або музичних творів (Римський-Корсаков), М. Врубель першочергово розробляє власну, авторську міфологію, лишаючи питання іконографічної достовірності вторинними. Практично в усіх картинах «казкового» циклу присутнє авторське прочитання та переосмислення першоджерела. Подібна манера вибудовувати сюжетно-композиційну лінію стає своєрідною особистою ознакою творчого кредо художника. Саме у такому сенсі варто, на наш погляд, аналізувати панно «Микула Селянинович і Вольга-Богатир», станкові роботи «Богатир», «Пан», «Снігуронька», «Царівна Лебідь».

3. Цілий ряд робіт художника, що так чи інакше осмислюють слов'янську міфологію, є прикладом синтетичного, узагальненого бачення автором власних художніх завдань. Цілком ймовірно, що головною проблемою художнього світосприйняття Врубеля у 1890-ті роки стає проблема співіснування загальнолюдського та гуманістичного із народним та національним, що, на думку дослідників (П. Суздалев, Д. Сараб'янов), позначає у творчій еволюції Врубеля перехід від монументально-декоративного живопису до станково-картинного рішення, але натомість лише зайве підкреслює принципову незмінність всього живописного стилю та вірність стилістиці модерну.

У такому контексті міфологічна складова окремих робіт носить відбиток подвійної природи, базуючись як на антично-слов'янському ґрунті (наприклад, картина «Пан»), так і на ґрунті власного

авторського міфу, що формувався через літературно-мистецькі алюзії Врубеля, його активну громадську позицію та постійні внутрішні діалоги із сучасними йому митцями (Васнецовим, Толстим тощо).

4. Висловлені вище висновки підкріплюються і цілком характерними для зазначеного періоду творчості Врубеля формально-стилістичними та композиційними рішеннями, які лише узагальнюють враження цілісної, сформульованої у вигляді конкретних особливостей художньої мови, творчої палітри художника. Так, для осмислення міфопоєсу Врубелем застосовуються «ефект цілого» (побудова композиційних планів, що мають зустрічну структуру («Богатир», «Пан»), наслідування природних, як правило, рослинних форм («Микула Селянинович», «Пан»); декоративізм («Снігуронька», «Царівна Лебідь», «Микула Селянинович»); розробка в межах композиційного елемента майже усього спектру окремо взятого кольору (наприклад, зеленого в картині «Снігуронька») тощо.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у висвітленні проблеми у ракурсі розробки античної міфології Врубеля та аналізі теоретичної моделі його пластичного спадку.

Література:

1. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ.ст. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.Н. Подкопаевой. Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: 1976. – 384 с.
2. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель: Жизнь и творчество / Нина Александровна Дмитриева. – 2-е изд. – М.: Дет. Лит., 1988. – 143 с.: фотоил.
3. Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // В кн.: Прахов Н.А. – К.: Страницы прошлого, 1958. – 172 с.
4. Суздалев П.К. Врубель / П.К. Суздалев. – М.: Советский художник, 1991. – 368 с.
5. Суздалев П. Врубель. Личность, мировоззрение, метод / П.К. Суздалев. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 480 с.
6. Тамручи Н.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы // Советское искусствознание 82. Вып. I (16). – М.: Советский художник, 1983. – С. 92 – 119.
7. Яремич С.П. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сборник / Сост. И. Выдрин, В. Третьяков. – СПб.: Сад искусств, 2005. – 440 с.
8. Nikolai A. Prachow. Michail Wrubel / A. Nikolai. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1968. Mit Beitr.v.Jekaterina I.Gay u.Waleri Brjussow – 226 S.
9. Михаил Александрович Врубель. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника / Вступ. ст. Е.В. Журавлевой. М.: Искусство, 1957. – 180 с.
10. Иванов А.П. М.А. Врубель / А.П. Иванов Л.: Издание Государственного Русского Музея, 1928. – 76 с.
11. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX в. / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – М., 1993.
12. Кузнецова Е. Мир древних славян в культуре Серебряного века: научно-философская рефлексия и художественная практика // Автореф. ...канд. культурологи. – М., 2007.
13. Антонова М.В. Античная и славянская мифология в контексте русской культуры XVIII – XIX веков // Автореферат по специальности ВАК 24.00.01: Теория и история культуры. – 21. – 146 с.
14. Трыков В.П. История зарубежной литературы на рубеже XIX – XX ст.: Учеб. Пособие / В.П. Трыков – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2002. – 35 с.
15. Мифы народов мира. В 2-х тт. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991-92.
16. Врубель: Vrubel: альбом / [сост.: С.Г. Капланова]. – Л.: Аврора, 1975. – 216 с.: ил. – (Русские художники).
17. Древние тайны русского Севера // Древность: Арьи Славяне В.2 – М.: Витязь, 1994. – С. 59-73.