

**О. В. Буткова**

### **Сказка и миф: грани соприкосновения (М. Врубель и М. Чюрленис)**

Статья посвящена интерпретациям сказочным и мифологическим мотивам в изобразительном искусстве символизма. На примере творчества М. Врубеля и М. Чюрлениса автор рассматривает взаимопроникновение сказки и мифа, сопоставляя визуальные образы, созданные художниками, с некоторыми идеями, высказанными символистами в теоретических работах.

**Ключевые слова:** сказка, миф, символизм, авербализация культуры, визуальные и музыкальные образы.

**O. V. Butkova**

### **A Fairy-Tale and a Myth: Points of Contact (M. Vrubel and M. Churlenis)**

The subject of this article is symbolism interpretations of fairy-tale and mythological motives. The author analyses visual images created by M. Vrubel and M. Churlenis and compares them with some ideas of symbolists' theoretical papers.

**Keywords:** a fairy-tale, a myth, symbolism, averbalisation of culture, visual and musical images.

Для сказки, как и для снов, символисты отводили область между двумя мирами – эмпирическим и высшим. Проводником в эту таинственную область становилась музыка. Эпоха вынашивала мечту о синтезе искусств; сказка воспринималась как жанр, объединяющий фольклорное, литературное начало с музыкальностью, ритмичностью. Значительное влияние на художественную жизнь конца XIX – начала XX в. имели театральные и музыкальные произведения на сюжеты легенд и сказок. Как считает Е. Сайко, эпоха символизма и модерна начинает процессы «авербализации культуры», свидетельство чему – «культур-философия русского символизма, одна из главных категорий которого – «дух музыки» [1]. Исследователь полагает, что «именно тогда, в эпоху модернистской культурной революции, на рубеже XIX–XX вв. произошел принципиальный поворот к аудио- и видеокультуре» [2]. Сказочные сюжеты начинают воспроизводиться авербальными способами, и визуальные образы несут отпечаток музыкальных.

В своем творчестве М. А. Врубель, один из первых русских художников-символистов, неоднократно обращается к сказке. Культ русской старины был воспринят им от Васнецова, Поленовой и других членов абрамцевского кружка. Источниками вдохновения служили не только фольклор и народное искусство, но и литературные сказки А. С. Пушкина, А. Н. Островского, музыка Н. А. Римского-Корсакова. Под влиянием

постановок абрамцевского кружка и Московской русской частной оперы Врубель создает серию майоликовых скульптур на темы «Снегурочки», ряд произведений по мотивам «Сказки о царе Салтане» (каминный экран-панно «Князь Гвидон и Царевна-Лебедь» и т. д.).

В 1900-м г. художник оформляет постановку в Частной опере «Сказки о царе Салтане». Вскоре появляется картина «Царевна-Лебедь». Произведения на тему оперы «Садко» также близки к сказочным по своим сюжетам и атмосфере.

Итак, Врубель создает свои сказочные образы на основе не только вербальных, но и слуховых и визуальных впечатлений; возможно, музыкальные источники имели для художника наибольшее значение. Врубель неоднократно писал о том, с какой силой воздействовали на него произведения великих композиторов, а благодаря браку с Н. И. Забелой музыка стала особенно важной частью его жизни.

Если говорить о связях Врубеля с современным ему литературным движением символизма, особенно важно проследить отражение сказочных образов художника в стихах и статьях А. А. Блока. Многие исследователи писали о глубокой близости творчества М. Врубеля и А. Блока. Как указывал сам поэт, стихотворение «Дали слепы. Дни безгневны...» было создано под впечатлением от творчества Врубеля. В нем нет прямых аллюзий на ту или иную картину художника, это скорее вихрь образов из разных

произведений. Очевидно лишь присутствие сказочного сюжета о спящей царевне. В первой строфе есть строка «В непробудном сне царевны...», а далее, ближе к финалу: «И царевна, гостю рада, Встанет с ложа сна» [3].

З. Г. Минц указывала на то, что образы царевен возникали в стихах Блока благодаря воздействию многих текстов, в том числе сказок Пушкина и «Царевны-Лебеди» Врубеля [4]. Известно также, что репродукция «Царевны-Лебеди» висела в блоковской библиотеке в Шахматово. Однако в стихотворении «Дали слепы. Дни безгневны...» идиллию «Сказки о царе Салтане» Блок заменяет более драматичным сюжетом о мертвой или спящей царевне. Образы «мертвой невесты» соотносимы с врубелевской «Тамарой в гробу». Как отмечает Минц, сказка о спящей царевне у раннего Блока «мифологизируется, превращаясь в универсальную мистическую «модель истории» (Вечная Женственность в цепях материального мира и ее грядущее освобождение)» [5]. Для трагического мировосприятия Блока характерно, что в его позднем творчестве спящая героиня все чаще заменяется мертвой: появляется неверие в спасение.

В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок описывает опасности, подстерегающие художника на его духовном пути: «Как сквозь прорванную плотину, врывается синелиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов – у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» [6].

Образ блоковской героини постоянно меняет очертания: наряду со светлой царевной в его стихах появляется роковая женщина – Фаина, Кармен и «синий призрак» – Незнакомка. Демонические и призрачные героини – порождения «лилово-синих миров» [7] (ниже будет сказано о семантике этих цветов). Врубелевская Царевна-Лебедь – не демон, а спасительная сила, но она окружена синевой, которая Блоку представляется демонической и потому оказывается сродни тем «мирам», что сгубили художника.

Как известно, фольклорные сказочные героини не всегда добры: иногда невеста-царевна пытается убить жениха (Пропп пишет о «двух типах» сказочной невесты [8]). «Хищный» и «крот-

кий» образы героини К. Г. Юнг связывает с различными аспектами архетипа Анимы [9], которая иногда являет мудрый и кроткий лик, иногда – хищный и опасный. Если у западноевропейских символистов ярко представлен «опасный» аспект Анимы (Саломея, Юдифь, Сфинкс в женском облике), то в русском искусстве мы чаще встречаемся со светлой стороной этого архетипа. Е. Н. Трубецкой обращает внимание на присутствие в ряде народных сказок образа «вещей невесты» [10], соотнося его с Софией-мудростью. Б. П. Вышеславцев также в близком романтикам ключе понимает этот образ как «женственную, одушевленную, космическую красоту» [11].

Сказочные и мифологические образы Врубеля – Царевна-Лебедь и Царевна Волхова – являются воплощениями женственности, спасительницами и утешительницами героя. Так, в связи с другим текстом, пишет Г. Гачев: «Лебедь – птица света. И она, “лебедь белая”, – начало женское: связана с водой – “плывет”. Лебедь – русское космическое священное животное, чья плоть (земля) соткана из света, воздуха и воды» [12].

Анима, символизируя единение с природой, иногда является в зооморфном виде. Дева-лебедь – посредница между земной, небесной и водной стихиями. Медиативный характер образа птицы отмечает Ханзен-Леве: «Крылатые существа действуют прежде всего как медиумы и средства сообщения между потусторонним и посюсторонним мирами» [13]. По замечанию Гачева, Лебедь – существо, находящееся «между двумя безднами» [14]. Птицам, как в фольклоре, так и в поэзии символистов, зачастую приписывается особая мудрость (знание иных миров). Популярность в начале XX в. приобретают образы райских «вещих птиц», пришедшие из старообрядческого лубка. У символистов возникает древнее мифологическое уподобление души птице.

И все же образ девы-птицы, созданный Врубелем, по-блоковски противоречив. В картине «Царевна-Лебедь», как и в других работах на сказочные темы, художник отдает предпочтение ночной или сумеречной гамме. Голубой цвет, в разное время соотносимый с образом Женственности – плащом Богородицы (в средние века) или покрывалом Софии (у Новалиса, особенно любимого символистами), на картинах символистов нередко темнеет. Художники и поэты чутко относились к изменениям цветовой гаммы: синий и голубой цвета имели сакральное значение, и лазурь, темнея, превращалась из спасительной вес-

ти о вышнем мире в губительную бездну, хаос [15], водную пучину, ночной мир.

Лиловый цвет у символистов также является «общим отражением некоего демонического потемнения синего и голубого» [16]. У Андрея Белого вызвало глубокую тревогу преобладание лиловых тонов в поэме Блока «Ночная фиалка». Особую важность приобретает факт, что цвета на картинах Врубеля «в точности такие же, что и на деструктивной палитре Блока» [17].

Единство колорита указывало на сходные душевные драмы, переживаемые художниками. Сказочные образы погружены Врубелем в стихию «акосмического хаоса» [18]. Это касается не только тревожной атмосферы «Царевны-Лебеди». Взглянем на раннюю акварель Врубеля «Восточная сказка» (1886 г.). Сюжет традиционен: дева в восточном наряде стоит перед султаном – возможно, это Шехерезада перед Шахрияром. Название «Восточная сказка» (а не, скажем, «1001 ночь»), говорит о том, что для художника важен не столько конкретный сюжет, сколько попытка передать атмосферу сказки особыми способами – фантастическим освещением, синева-тым колоритом, сочетанием кристалльных граней. Мы замечаем, что картина словно «затягивает» нас внутрь. Это достигается необычной перспективой: все находящееся на переднем плане мы видим сверху, словно под ногами. Манера Врубеля созвучна поэтике раннего символизма: появляются демонические мотивы кружения, заглядывания в бездну.

Плодотворным представляется сопоставление работ М. Врубеля с картинами его современника М. Чюрлениса, впитавшего как русские, так и европейские культурные традиции. Если Врубель приходит к сказке не без посредства литературы и оперы, то музыкальность живописных сказок Чюрлениса – другого плана. Живопись Чюрлениса – живопись композитора; он стоит на пороге абстрактного искусства, и потому его сюжеты менее «литературны» и более музыкальны, чем у многих художников его эпохи: музыкальна, ритмична сама организация пространства холста. По мнению Б. Лемана, Чюрленис «показал нам в своих произведениях возможность музыкального восприятия окружающего как ритмически красочных образов» [19]. Врубель создает вариации на темы известных сказочных сюжетов, Чюрленис придумывает собственные живописно-музыкальные сказки. Нескольким своим полотнам он дает авторское название «Сказка», в том

числе и тому, которое мы чаще встречаем под названием «Сказка королей» (1908 г.).

«Сказка королей» изображает ночной мир, который здесь ассоциируется с загадкой, тайной мироздания. Две большие темные фигуры склонились над светящейся полусферой, представляющей человеческую вселенную в миниатюре. Над королями – огромные деревья, на ветвях растут маленькие города. Сказочные король и королева отождествляются художником с добрыми высшими силами, божественной любовью. Царственные волшебники выступают как вершители человеческих судеб, а возможно, и как художники, создающие свои прекрасные миры.

Нельзя не отметить семантическую близость этой картины с другой, более ранней работой художника под названием «Дружба» (1906 г.): женщина в короне из перьев бережно держит в руках светящийся шар. Она протягивает его кому-то, преподнося в дар. Такой же головной убор у королевы (правая часть триптиха «Сказка. Путешествие королевы» 1907 г.), которая изображена в сопровождении птицы с огромными крыльями. Если Врубель пишет женщину-птицу, то у Чюрлениса женщина и птица также сливаются в единый образ. Женщина у Врубеля и Чюрлениса не предстает как объект желания, женские образы не несут эротического начала. Обоим художникам оказывается ближе образ мудрой, вещей царицы, соотносимый с представлением о Вечной Женственности и образом Софии – Премудрости Божией.

Такое понимание женственности близко В. Иванову, в следующих выражениях описывающему картину Чюрлениса «Гимн»: «Какое-то покрывало просквозило, и перед нами – Невеста. Вот сидит Она на эфирном троне, сотканном из солнечных нитей, неясно зримая от избытка наводняющего все небо света и ликования» [20]. Для Чюрлениса, как и для многих символистов, сказочность смыкается с формами эзотерической религиозности. Духовные искания эпохи не обходят его стороной: он интересуется «учением о гипнозе, философией древней Индии» [21]. Б. Леман считал, что интерес художника к «шести религиозно-философским системам Индии» был очень глубок [22]. Анимация возникает в его творчестве как царственная женская фигура. Рисунок «Сказка о востоке» изображает сидящую на троне царицу, являющуюся неким центром космических стихий, изображенных вокруг нее.

Художники-символисты сопоставляли музыкальное с визуальным, движение в пространстве

соотносили с движением во времени – так, Чюрленис создавал четырехчастные живописные циклы, которые строились по образцу сонат. Сильное влияние на художественный мир живописных творений Чюрлениса оказывает пространственно-временная модель сказки, где как время, так и пространство чрезвычайно легко проницаемы [23]. Художник использует мотивы переправы, узкого моста над водой, небесной лады. Пространство представлено Чюрленисом как путь к некоему сакральному центру. Художественное мышление Чюрлениса отличается космическим охватом. Сказка для него – модель мира. Художник не изображает примет повседневности и современности, а стремится дать портрет миропорядка в целом, создает свой космогонический миф.

В. Иванов в своей статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» противопоставляет миф сказке: «Отличие мифа, возведенного художником, от рассказанной им сказки – в том, что с собственной сказкой он может быть и не согласен, тогда как миф есть его свидетельство о том, что именно так, а не иначе сочетались в нем все его переживания, все опыты и познания его жизни» [24]. Для мыслителя особенно важна мифотворческая деятельность Чюрлениса: «Когда непосредственное художественное проникновение обращает символику искусства в новое объяснение мира, мы называем художника мифотворцем, а его деятельность – мифотворческой» [25]. Однако Чюрленис, творя мифы, настойчиво обращается к понятию *сказки*. Очевидно, это понятие связано для него с особым типом условности и, кроме того, означает внутреннюю близость к фольклорному началу. В пользу этого предположения говорит особое внимание Чюрлениса к образу Ужа – постоянного персонажа литовского фольклора.

В сказочных картинах Чюрлениса присутствуют не только «ночные», но и «дневные» краски. Синий цвет у него не ассоциируется с «бездной» – вообще, представление о бездне, как правило, заменяется понятием глубины, тайны. Синий и лиловый цвета встречаются у Чюрлениса реже, чем у Врубеля, а если встречаются, то как цвета Вечной Женственности (к примеру, голубой цвет в триптихе «Путешествие королевны»). Если пользоваться терминами Ханзена-Леве, то образность картин Врубеля позволяет отнести его творчество к сфере раннего символизма с его пристрастием к демоническому. Чюрленис ближе к символизму зрелому, мифопоэтическому; не

случайно его творчество так восторженно принято В. Ивановым, чьи работы несут признаки этого же этапа. Для Иванова мифотворчество Чюрлениса есть священное действо, теургия.

Взгляд на мироздание у этих двух художников неодинаков. Врубель, подобно Блоку, даже в сказочных работах остается художником бездны. Как своего рода живописный эквивалент строк Блока «Ты полетишь, как камень зыбкий, в зияющую пустоту» в картинах Врубеля возникает образ воронки, затягивания в бездну («Жемчужина»), однако бездна может быть манящей. Врубель вводит зрителя внутрь сказочного пространства. Бездна и стихия для него – одно и то же, а сказка относится к стихийному, дионисийскому началу. Сказочные картины Врубеля предлагают нам погружение в стихию – опасное и головокружительное.

Сказочные сюжеты Чюрлениса кажутся принадлежащими к области снов или видений. Они не втягивают зрителя, но словно «проплывают» перед глазами. Б. Леман, поэт-символист и антрополог, считает художника визионером в прямом смысле этого слова: «Мы можем лишь угадывать первоначальный ужас, что принесло Чюрленису все более раскрывающееся ясновидение» [26].

Этим видениям присуща музыкальность особого рода. Мелодия возникает при чередовании звуков различной тональности; такими мелодиями являются для художника серии картин. Каждая картина может быть уподоблена звуку или аккорду, который должен быть услышан в сочетании с другими. Выстраиваемый таким образом текст становится живописным мифом или сказкой, несущей сакральный смысл. Для Чюрлениса и Иванова сказочный сюжет превращается в своего рода мистирию. Они видят в сказке метафору для объяснения священных истин.

У Врубеля сказочные образы соприкасаются с демоническими, у Чюрлениса – с религиозными; так или иначе, они находятся в области сакрального. Живописные сказки Врубеля и Чюрлениса становятся отправной точкой для теоретических изысканий писателей-символистов. Эти картины не только опираются на литературные произведения, но и вызывают новые. В культуре символизма истолкование получает не только художественная сторона, но и мистический смысл творений.

Говорить о семантике картин символистов очень непросто; Александр Блок в статье «Краски и слова» выражал мнение, что вербальная ин-

терпретация может уничтожить тайну и многозначность картины, внести в «свободную игру красок и линий» свое «грубое изнурительное понимание» [27]. В эпоху символизма живописцы и графики часто опирались на вербальные тексты, хотя и подчеркивали, что смысл художественного высказывания не исчерпывается его словесным истолкованием. Возможно, визуальное начало даже более убедительно, нежели вербальное, передает многогранность и смысловую неисчерпаемость символа: по мнению Р. Барта, «любое изображение полисемично; под слоем его означающих залегает плавающая цепочка означаемых...» [28]. Важнейшей приметой эпохи становится неразрывная связь изобразительного искусства с музыкальным началом, придающим произведениям дополнительную глубину.

Художественная манера Врубеля и Чюрлениса сильно различается. Работы Врубеля отличаются изощренной, виртуозной техникой, в свою очередь, для Чюрлениса характерны упрощенные формы, стремление к абстракции. Однако между этими художниками есть и глубинное сходство, выразившееся не только в трагических страницах их биографий, но и в сходных взглядах на искусство как на сакральную область. Ряд идей, питавших культуру эпохи, не мог не повлиять на обоих художников и стал решающим в их трактовке сказочных сюжетов.

### Примечания

1. Сайко Е. А. Образ культуры Серебряного века. – М., 2005. – С.28.
2. Там же.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. – Л., 1980. Т.1. – С. 319–320.
4. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999. – С. 380.
5. Там же. – С. 369.
6. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Собрание сочинений: в 6 т. – Л., 1982. Т.4. – С. 144.

7. Там же. С. 146.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2011. – С. 258.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С.118.
10. Трубецкой Е. Иное царство и его искатели в русской сказке.  
URL://http://philologos.narod.ru/sophia/trub.htm#\_vi  
(дата обращения 08.12.2011 г.)
11. Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер // Вопросы философии. – 1995. – № 6. – С. 114.
12. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 234.
13. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003. – С. 510.
14. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 235.
15. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003. – С. 436.
16. Там же. С. 449.
17. Там же. С. 448.
18. Там же. С. 436.
19. Леман Б. Чурлянис. – Пг., 1916. – С.10.
20. Иванов В. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов В. И. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1971–1987. – Т. 3. – С. 160.
21. Эткин М. Мир как большая симфония. – Л., 1970. – С. 19.
22. Леман Б. Чурлянис. – Пг., 1916. – С. 13.
23. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – № 8. – 1968. – С. 74–87.
24. Иванов В. И. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов В. И. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1971–1987. – Т. 3. – С. 154.
25. Там же.
26. Леман Б. Чурлянис. – Пг., 1916. – С. 17.
27. Блок А. А. Краски и слова // Собрание сочинений: в 6 т. – Л., 1982. – Т.4. – С. 9.
28. Барт Р. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 304.