

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 33

*Михаил Александрович
Врубель*

Москва
Директ-Медиа
2010

Михаил Александрович

Врубель

1856–1910



Гамлет и Офелия. 1883

Творчество Михаила Врубеля – одно из самых загадочных и гениальных явлений отечественного искусства XIX века. Удивительная декоративность, неповторимые трагические и героические образы, а также мистическая атмосфера произведений выделяют этого уникального мастера из всей плеяды талантливых русских живописцев.

Детские годы скитаний

Михаил Александрович Врубель родился 5 марта 1856 в Омске. Когда мальчику было три года, умерла его мать, Анна Григорьевна Басаргина. Отец, Александр Михайлович, был строевым офицером, участвовал в Крымской кампании, а впоследствии стал военным юристом. Как и все военнослужащие, он с семьей постоянно переезжал с места на место, поэтому у живописца не было родного дома и связанных с ним ностальгических воспоминаний. Сразу же после смерти супруги Александр Врубель вместе с детьми переехал из Омска в Астрахань, а спустя четыре года женился повторно: его избранницей стала Елизавета Христиановна Вессель, талантливая пианистка с хорошим образованием.

В восьмилетнем возрасте Михаил вместе с роди-



Натурица в обстановке Ренессанса. 1883

телями временно проживал в Петербурге, где отец водил сына, проявлявшего художественные наклонности, в рисовальные классы Общества поощрения художников. Спустя год семья переехала в Саратов, здесь юный живописец занимался у частного педагога, обучавшего его рисованию с натуры. Позже Врубели были вынуждены отправиться в Одессу, где, несмотря на частые перемены школ, Михаил с отличием закончил Ришельевскую гимназию.

Нерадивый студент

В 1874 Врубель по настоянию отца поступил на юридический факультет Петербургского университета. На начальных курсах он подрабатывал гувернером, поэтому летом 1875 смог совершить заграничное путешествие: семья, в которой Михаил работал, уехала в Европу и взяла домашнего учителя с собой. Будущий художник впервые побывал в Швейцарии, Германии и Франции, где не только увлеченно зарисовывал местные виды, но и создавал для своих воспитанников иллюстрации к совместно прочитанным литературным произведениям.

Юриспруденция Михаила почти не интересовала,



Шиповник. 1884

зато он увлекался философией, с удовольствием обсуждал с сокурсниками труды Канта и других известных мыслителей. Врубель был общительным молодым человеком и, посещая Эрмитаж, познакомился там с некоторыми выпускниками Академии художеств. Он стал больше рисовать, показывал новым друзьям свои работы и выслушивал их советы. Вскоре юноша осознал, в чем его истинное призвание. Однако после окончания университета ему предстояло отбыть воинскую повинность, и только в 1880, в возрасте двадцати четырех лет, Врубель поступил на первый курс Петербургской Академии художеств.

Жажда познания

Если в университете Михаил был одним из самых ленивых студентов, то в Академии художеств все сложилось иначе. Он работал по двенадцать часов в сутки, усердно выполнял анатомические штудии и композиции на античные темы, посещал лекции по перспективе и истории искусств. С 1882 студент занимался под руководством профессора Академии П. П. Чистякова.

У этого знаменитого педагога живописи и рисунка была своя строгая, последовательная и вместе с тем гибкая система обучения. Суть ее заключалась в

Сошествие Святого Духа на апостолов. 1885





Девочка на фоне персидского ковра. 1886

сознательном аналитическом подходе к письму с натуры. Профессор учил рисовать форму не контурами или растушевкой, а строить ее объем линиями в пространстве. Он прививал своим ученикам понимание того, что рисование – это интеллектуальный процесс.

Помимо обучения у Чистякова, Врубель брал уроки живописи у И. Е. Репина. Но при этом его собственный художественный стиль начал формироваться уже в первых студенческих работах.

На картине «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883, Государственный музей русского искусства, Киев) изображена полуобнаженная девушка в расслабленной позе, рассматривающая глиняную фигурку. Фактура разнообразных по цвету и орнаменту скотанных шелковых тканей, которые валяются на полу, свисают со стула и частично прикрывают натурщицу, сидящую на фоне пестрого ковра, прописана чрезвычайно реалистично, что правдиво передает атмосферу роскоши. Уже в этой ученической работе художник добился пластичности выражения объема и использовал орнамент, чтобы подчеркнуть материальность и реалистичность модели.

Вскоре Врубель стал одним из лучших студентов Академии. Профессор Чистяков разглядел в этом



Орхидея. 1886–1887

немного странном молодом человеке редкий талант необыкновенного живописца и всегда выделял его среди других своих учеников. Когда к педагогу обратился его друг, знаменитый историк искусства А. В. Прахов, с просьбой порекомендовать самого способного учащегося для работы в церкви Кирилловского монастыря под Киевом, Чистяков тут же представил ему Михаила.

Начинающий реставратор

В начале 1884, так и не окончив Академию, молодой художник отправился в Киев. Там вместе с артелью учеников киевской рисовальной школы он должен был заняться так называемым поновлением – прописыванием по контуру старых оставшихся на стенах фресок. Вчерашний студент, он никогда ранее не сталкивался с византийским искусством и не имел никакого опыта в иконописи, но сразу предложил Прахову лишь расчистить уникальную живопись Кирилловской церкви и оставить ее нетронутой. Однако заказчики требовали отреставрировать полуистертые фрески, а кое-где даже расписать храм заново, по возможности сохранив стиль XII века.



Надгробный плач (Второй вариант). 1887

И тогда Врубель занялся самостоятельным изучением книг по древнерусскому и византийскому искусству, исследовал сохранившиеся архивы Кирилловского монастыря, просмотрел на эту тему все таблицы и рисунки из богатой библиотеки Прахова. К своей работе художник отнесся очень аккуратно, стараясь в имеющийся образ не добавлять ничего от себя, но изучать сохранившиеся фрагменты и дописывать их согласно имеющейся расстановке фигур и манере выполнения одежд.

Храмовая роспись

Кроме «поновления» образов, Врубель должен был создать и новые росписи, для чего подробно изучил многовековую иконографическую традицию древнерусского искусства, включая миниатюры в старинных Евангелиях.

«Сошествие Святого Духа на апостолов» (1885, Кирилловская церковь, Киев) представляет сидящих полукругом двенадцать учеников Иисуса. В центре группы возвышается фигура Богородицы в бирюзовом одеянии. На синем фоне ярко сияют золотые лучи, исходящие из круга, в котором заключен голубь. Светло-перламутровые одежды персонажей словно светятся изнутри, а сами они кажутся списанными с живых людей, их позы и жесты трепетны и экзальтированы.

Согласно тексту Евангелия, на десятый день после Вознесения Господня апостолам явился Святой Дух в виде голубя. Исходившие от Него языки пламени коснулись каждого из учеников Христовых, после чего они с восторгом осознали, что могут говорить на разных языках и нести Слово Божие другим народам.

В этой фреске, выполненной в коробовом своде Кирилловской церкви, Врубель старался не отступать от традиционной иконографии, но все же образы апостолов эмоционально окрашены и трактованы весьма психологично.

Между тем А. В. Прахов, помимо работы над восстановлением убранства Кирилловской церкви, занимался расчисткой росписей Софийского собора Киева. Там, в барабане купола, он обнаружил мозаичный образ «Пантократора». По византийской церковной традиции в этом месте полагалось быть четырем архангелам, обращенным на юг, север, восток и запад и символизирующим времена года. Но на тот момент сохранился лишь один, олицетворяющий зиму, и кафедральный протоиерей Софийского собора попросил дописать фреску, что в 1884 сделал Врубель.

Он уже выработал собственный метод передачи отношения предмета и пространства на плоскости. Взяв за основу образ сохранившегося мозаичного архангела, Врубель мастерски выполнил и трех других. Но новые фигуры он сделал несколько большего размера. Дело в том, что их одежды выкладывались мозаичными камнями, которые не отражали свет так, как смальта на



сохранившемся ангеле. В результате зрительно архангелы Врубеля выглядели бы меньше древней фрески, будь они одного с ней размера. А благодаря приему автора вся мозаика получилась цельной и гармоничной.

Неудачи и первые признаки болезни

Кроме вышеуказанных монументальных композиций, Михаил Александрович должен был выполнить четыре образа для мраморного иконостаса Кирилловской церкви: Христа, Богородицы и святых Кирилла и Афанасия. По настоятельному совету Прахова, заметившего, что живописец стал несколько рассеянным и выглядел больным, Врубель на зиму отправился в Италию, чтобы поправить здоровье и заодно ознакомиться с росписями и мозаиками знаменитых итальянских базилик. Он побывал в Равенне, Венеции и многих других городах.

Вернувшись в Киев, художник представил эскизы для иконостаса, которые поразили всех его друзей и знакомых тем, что в лице Богородицы отчетливо узнавалась супруга Прахова Эмилия Львовна. Оказалось, что Врубель безответно влюблен в эту женщину.

Позже мастер присоединился к реставрационным ра-

Воскресение. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1887

ботам, которые начались в недавно возведенном в Киеве Владимирском соборе. Строительный комитет предложил живописцу создать эскиз для росписи стены бокового северного придела главного алтаря на тему «Воскресения Христа». Кроме того, нужно было расписать плафон на тему «Пятый день сотворения мира – отделение воды от тверди». И хотя Михаил Александрович трудился по чужим, уже утвержденным эскизам, он не отступил от собственного стиля, создав еще и орнаменты на прилегающих к плафону арках.

Тем не менее заказчики не приняли эту работу, ее переписывали уже другие художники, оставившие, однако, арки Врубеля нетронутыми.

Также не был утвержден представленный им набросок «Воскресение. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве» (1887, Государственный музей русского искусства, Киев), созданный под влиянием росписей Микеланджело в Сикстинской капелле. Тому было две причины: во-первых, в эскизе по бокам изображены две фигуры полуобнаженных римских стражников, уснувших на полу, их позы показались членам комитета неестественными.



Ангел с кадилом и свечой. 1887

А во-вторых, Врубель не принял во внимание наличие в стене церкви небольшой дверцы справа, которая никак не вязалась с композицией будущей фрески. Заделать же технически необходимую дверь было нельзя.

Прожив несколько лет в атмосфере религиозности, Михаил Александрович, по всей видимости, устал от нее. Ситуация усугублялась неудачами в творчестве и личной жизни. Врубель начал бурно увлекаться женщинами и спиртным, хотя и без этого постоянно бедствовал. Кроме того, его отношения с Праховым разладились. В результате даже при наличии работы в городе, он постоянно оставался не у дел. Впрочем, этот факт, как и тот, что, обладая талантом и мастерством, он по-прежнему оставался никому неизвестным, не волновал живописца.

Творческие влияния

Однако такой талантливейший художник, как Врубель, и без помощи посторонних умел найти новую захватывающую тему для творчества.

Эскиз «Ангел с кадилом и свечой» (1887, Государственный музей русского искусства, Киев) навеян строками Лермонтова «По небу полуночи ангел летел...». На нем представлен легкий, почти невесомый небожитель с отнюдь не ангельским темным лицом с низким лбом и черными тяжелыми волосами. Мастерски выписано его плотное и одновременно воздушное одеяние, грациозное и пластичное движение по небу. Врубель, досконально изучивший византийскую и древнерусскую иконографию, точно изобразил такие традиционно церковные атрибуты, как кадило, нимб и свеча, но сам ангел получился не ортодоксальным, напротив, мы видим гордое и мистическое существо. Вообще, образы, казалось бы, всем известных и понятных героев у художника нередко выглядят совсем иначе.

Однажды Врубеля пригласили на оперу А. Г. Рубинштейна «Демон», которую в Киеве поставил антрепренер И. П. Прянишников. Живописец, пораженный спектаклем и голосами артистов, загорелся идеей написать образ увиденного им демона.

Рассмотрев иллюстрации к одноименной поэме М. Ю. Лермонтова, Михаил Александрович стал уверять друзей, что никто не понимает, каков демон на самом деле. Все вечно путают его то с дьяволом, то с чертом, а ведь «демон» в переводе с греческого означает «душа». Это нужно соотносить и с поэзией Лермонтова, проникнутой смятением, борьбой с обуреваемыми душу страстями, жадной познания истины и веры.

Мастер никогда не жалел даже своих законченных картин и, задумав что-то новое, с легкостью уничтожал готовые произведения, чтобы затем на том же холсте написать очередной сюжет. Подобная судьба, по свидетельству друзей Врубеля, постигла многие его шедевры. Среди них оказался и самый первый образ демона, который художник создал еще в те годы.



Цветы в синей вазе. 1886–1887

Переезд в Москву

В последнее время, проведенное в Киеве, Врубель чувствовал себя никому не нужным. В начале 1889 он отправился в Казань навестить отца, а на обратном пути остановился в Москве, где жил его бывший сокурсник по Петербургской Академии художеств, живописец В. А. Серов. Серов был в дружеских отношениях со знаменитым московским промышленником и меценатом С. И. Мамонтовым. Савва Иванович, даровитый и энергичный человек, обожал талантливых артистичных людей и с радостью приглашал их в свой дом. В его подмосковной усадьбе Абрамцево постоянно гостили художники, писатели, артисты, ученые. Мамонтов принимал горячее участие в творческой судьбе своих друзей и не жалел средств на искусство.

Очевидно, меценат по достоинству оценил талант Врубеля, а тот в свою очередь был поражен широкой натурой и кипучей деятельностью этого человека. Вскоре живописец поселился в его усадьбе и той бедности, в которой прозябал в Киеве, уже не знал.

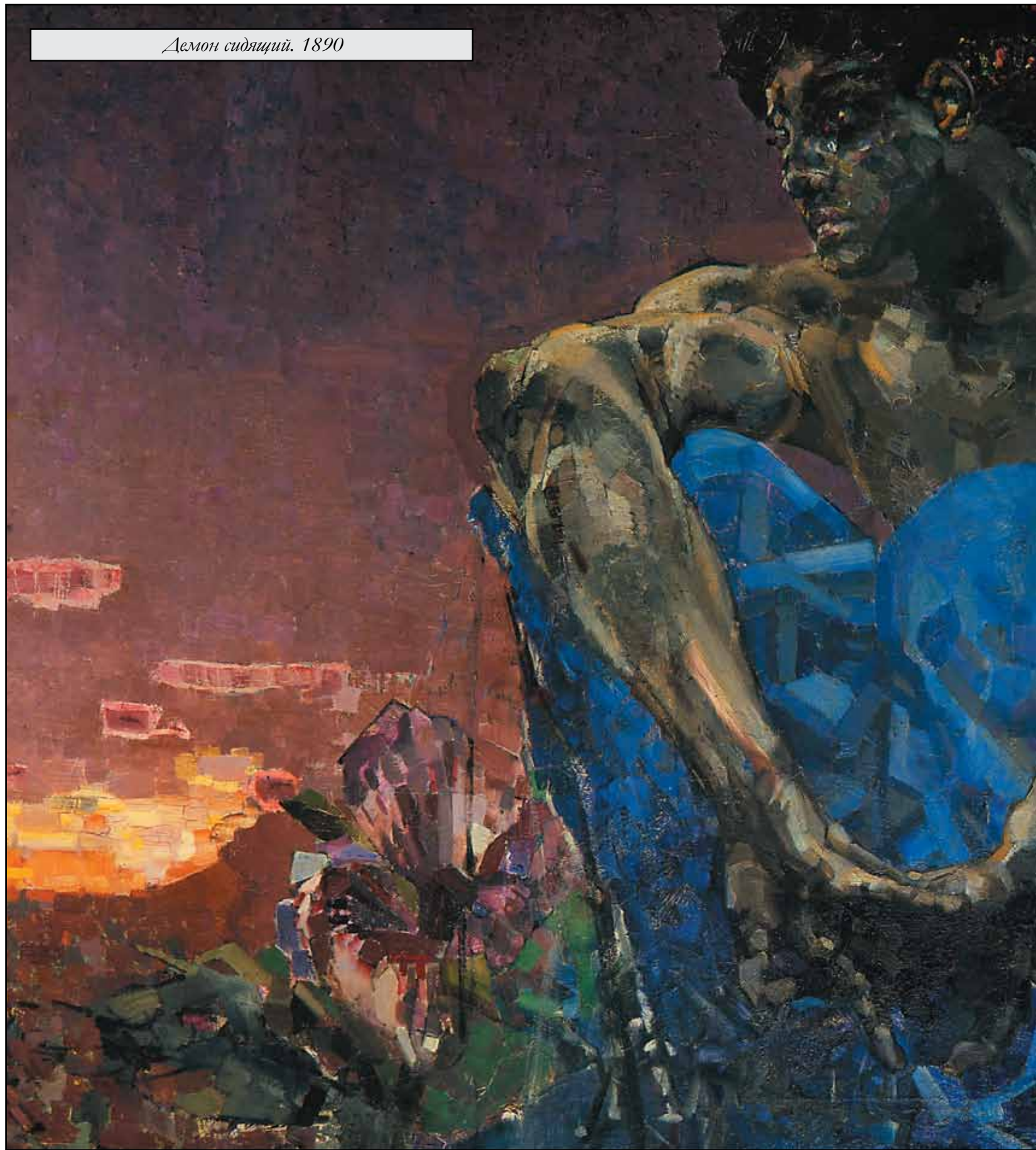
Благодаря связям знаменитого промышленника, мастер, занимавшийся оформлением интерьера его домов и кабинетов, стал получать художественные заказы от

местной знати. Но мысль изобразить на полотне демона не оставляла его. В московском доме Мамонтова имелась студия, в которой меценат порой увлеченно занимался скульптурой. Он уступил свою мастерскую Врубелю, и тот начал в ней работу над давно задуманной картиной.

Голова Демона. 1890



Демон сидящий. 1890



Демоны

Фоном в «Демоне сидящем» (1890, Государственная Третьяковская галерея, Москва) служит накаленно-пурпурное низкое небо. За спиной Демона расцветают неведомые кристаллические

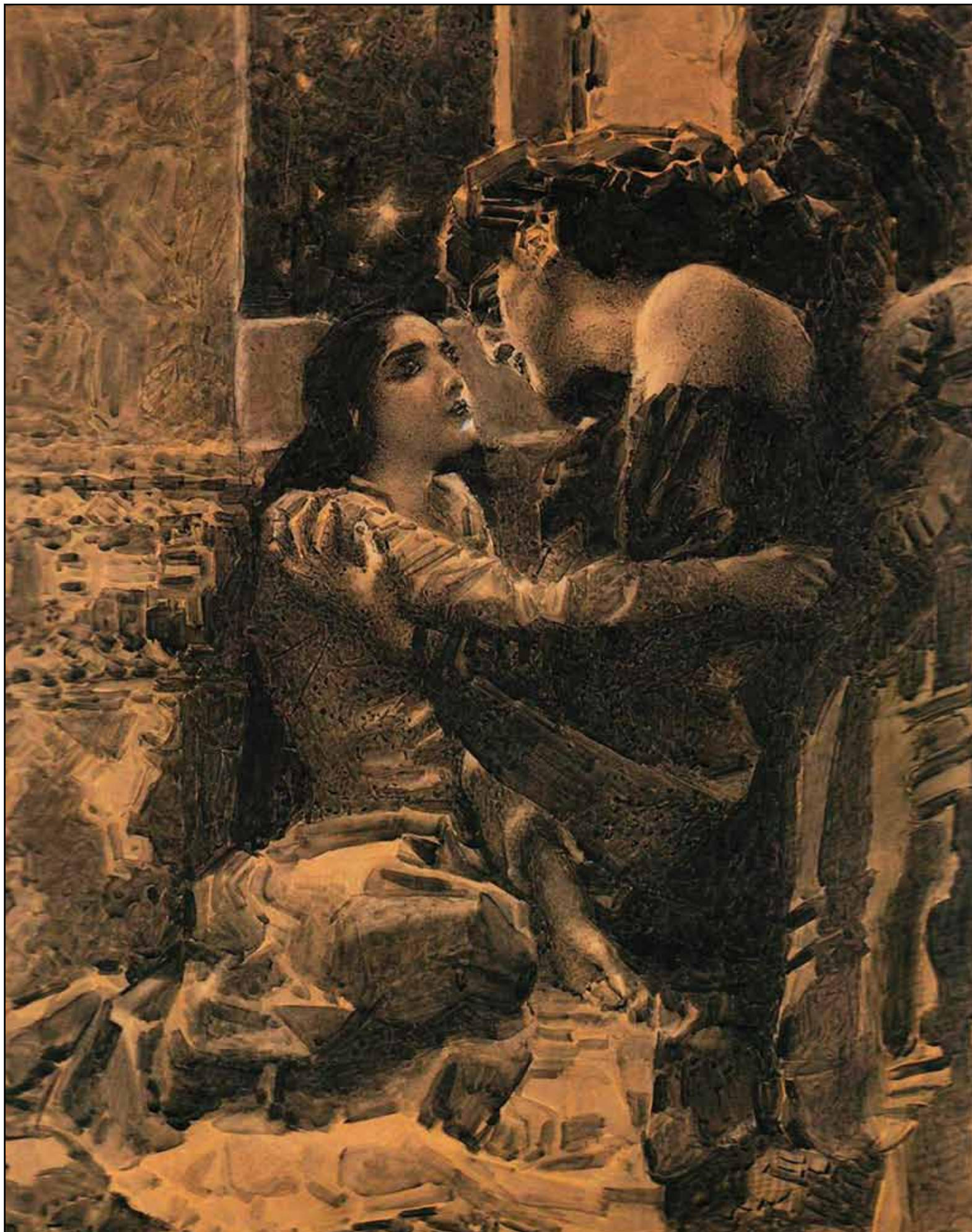
цветы различных темных оттенков. Герой написан в образе юноши, который сидит, обняв колени, и задумчиво смотрит вдаль. Тяжелые атлетические мышцы его обнаженного торса напряжены, а сцепленные пальцы рук выдают пронзительную тоску. Грозно вскинута вверх черная линия бровей и горько



опущены вниз уголки рта на его смуглом лице. Сочетание мощи и бессилия молодого гиганта перекликается с мерцающей красотой окружающего его мертвого пейзажа, в котором есть только причудливые колючие скалы да каменные облака. Демон, погруженный в тоску по живому, полному цветению и

тепла миру, от которого он отторгнут, не замечает, как вдалеке за его спиной разгорается золотая заря. Вся композиция преисполнена глубокой печалью, одиночеством и скрытой, никому не нужной силой.

Эта работа почти не имеет аналогов в истории мирового искусства ни по своей тематической



Тамара и Демон. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890–1891



Гляска Тамары. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», 1890–1891



«Несется конь быстрее лани...» Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890–1891

эмоциональности, ни по найденным автором сочетаниям холодных и теплых темных оттенков живописных мазков, создающих полное ощущение кристальной мозаичности потустороннего мира.

Мамонтов был поражен полотном и увлеченностью художника образом демона. Меценат не понимал такую живопись, а его супруга терпеть не могла этого «богохульника и пьяницу», которого муж привечал в их доме. Но чутье на гениальность Савву Ивановича никогда не обманывало, и он продолжал помогать Врубелю. Так, в 1891 живописец с помощью своего покровителя получил заказ на иллюстрирование собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, которое готовила к изданию фирма Кушнерева. Таким образом, мастер смог работать над любимой темой.

В его графическом произведении «Тамара и Демон. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва) запечатлен момент поэмы, когда Тамара доверительно обращается к хищно склонившемуся над ней Демону с просьбой «...от злых стяжаний отречься...». Лица обоих героев тракуются с помощью

сложной светотени и выглядят осязаемо-скульптурно. Волны их черных густых волос перекликаются со складками шелкового платья Тамары. А звездная ночь за окном оправдывает монохромность кажущейся красочности в убранстве комнаты. И снова врубелевский Демон кажется отнюдь не зловещим, а страдающим и скорбным.

«Пляска Тамары. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва) поражает своей пестротой и узорчатостью. И костюм пляшущего черкеса, и платье Тамары, и ковер, покрывающий пол, наполнены всевозможными мелкими узорами и деталями, которые заметны благодаря различным оттенкам тонов и создают ощущение богатства и многоцветности нарядов. И это при том, что работа выполнена графитом. Пластика героев необычайно экспрессивна: в восточном танце Тамары и черкеса видны гордость и достоинство, а застывшая крылатая фигура огромного Демона, наблюдающего за ними, выдает его подавленность и одновременно неистовство. Врубель необыкновенно мастерски передал сверканье восточного убранства и эмоциональное состояние героев одними лишь градациями светлых и темных тонов.

Если образом демона художник был увлечен и

несколько лет подряд создавал его в различных эскизах и картинах, то лошадей он, в отличие, например, от своего друга Серова, не рисовал никогда. Исключением является работа «Несется конь быстрее лани...» Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Но, судя по тому, как достоверно передан стремительный и одновременно усталый полет кавказского коня, создается впечатление, что Врубель долго изучал и помногу зарисовывал движения различных скакунов. Взмыленное мощное животное мчится, не касаясь копытами каменистой дороги. Пунктирно изображенная сбруя, скалы и камни, которые словно летят в обратном направлении, отчетливо передают головокружительную скорость скачки.

Картина иллюстрирует тот фрагмент поэмы, в котором неуправляемый конь из последних сил несется с убитым женихом Тамары на спине. Произведение передает не только его неистовое движение, но и отчаяние, страх и боль.

Кроме рисунков к «Демону», Михаил Александрович создал для собрания сочинений Лермонтова несколько иллюстраций к роману «Герой нашего времени», поэме «Измаил-бей» и некоторым стихотворениям любимого поэта. Но выпшедшие в свет книги вызвали множество возмущений: читатели, ранее не видевшие подобных мистических изображений лермонтовских героев, были напуганы этими рисунками. В прессе появились протесты и волнения, критика неистово ругала неизвестного широкой общественности иллюстратора. Только такие мастера живописи, как В. Д. Поленов, И. Е. Репин и В. И. Суриков, понимали, что в художественном мире появился новый гений.

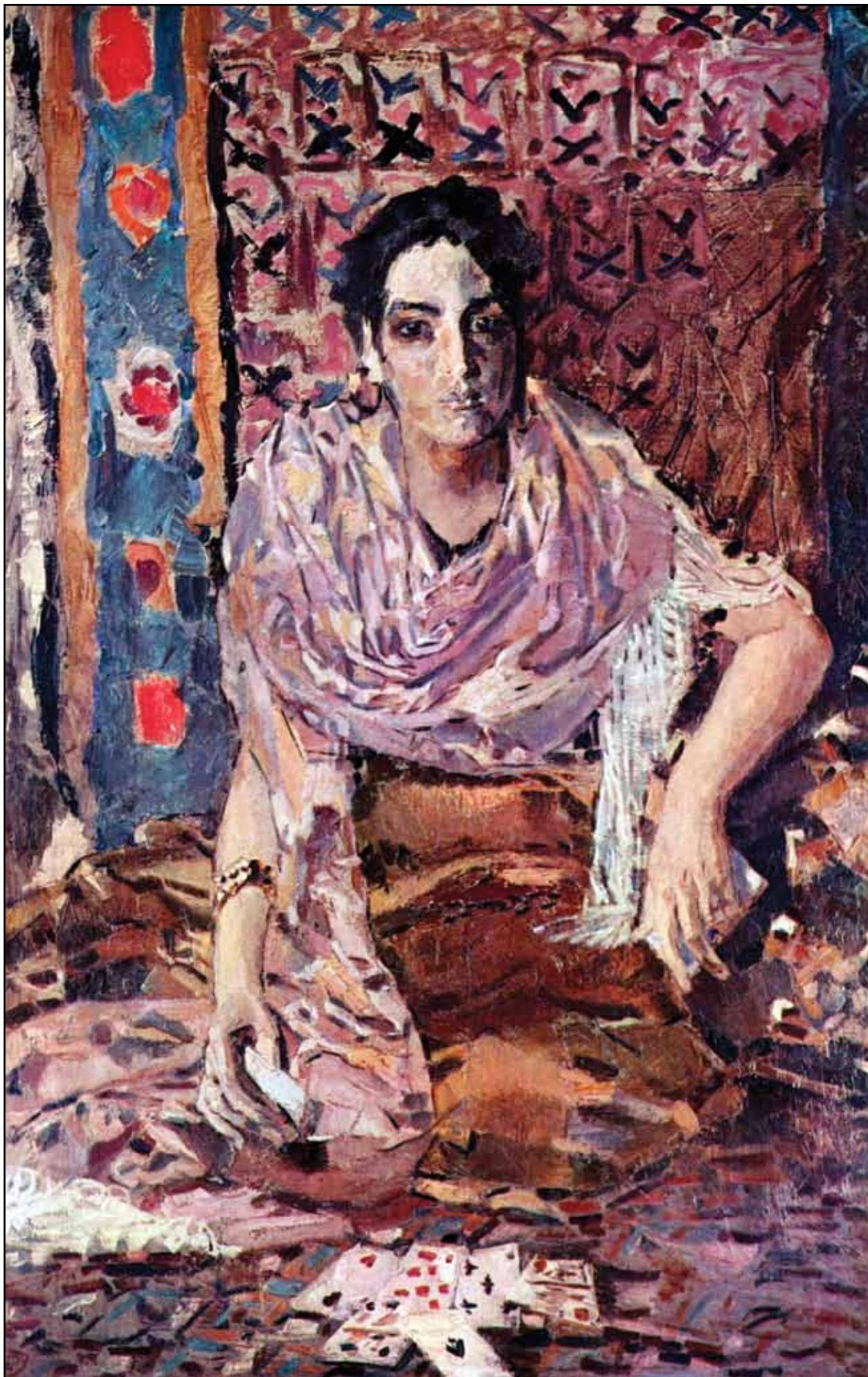
Увлеченный романтик

Врубель, продолжавший жить у Мамонтовых, путешествовал вместе с ними, побывал в Италии, Франции и Греции. Везде он делал наброски к своим будущим работам: ему хотелось обобщенно показать национальный дух и колорит увиденных стран.

Так было создано панно «Испания» (1894, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В нем представлен фрагмент таверны: на накрытом белой скатертью столе стоят кувшин для вина и бокалы, а вокруг – плетеные стулья с небрежно брошенной мантилей на одном из них. В центре – статная испанка. Девушка, опираясь коленом на стул, спокойно и одновременно с вызовом смотрит на зрителей. Сияющий платок, обрамляющий ее прекрасное смуглое лицо, переключается с открытым окном, через которое в таверну проникает дневной свет. За спиной героини заметны лица двух мужчин.



Испания. 1894



Гадалка. 1895



Натюрморт. Ткани. 1894

В этом, на первый взгляд, простом сюжете есть своя загадка, некая недосказанность, и за кажущимся спокойствием тонко чувствуется эмоциональная напряженность.

Таинственность вообще характерна для многих работ Врубеля. Его влекло отражение непознанного, чего-то необыкновенного. На картине «Гадалка» (1895, Государственная Третьяковская галерея, Москва) мы видим молодую восточную женщину, которая пристально, с роковой неизбежностью смотрит на зрителей. Перед ней раскинуты карты, сверху лежит пиковый туз, означающий потрясение. Героиня сидит на фоне узорчатого лилово-розового ковра, на ее шее красуется объемный розовый шарф с белой бахромой, а складки светло-коричневой юбки сливаются с фиолетово-розовым покрывалом. Обнаженные руки гадалки и ее лицо имеют такой же розовый оттенок, использование которого в сочетании с декоративной манерой письма создает ощущение романтичности и мистичности происходящего.

Однако своеобразный романтизм Врубеля по-

явился не от следования академической традиции или восприятия каких-либо разновидностей романтизма русского изобразительного искусства начала XIX века, а благодаря влиянию передовой европейской литературы. Художник в совершенстве знал несколько иностранных языков, в оригинале читал произведения Э. Ростана, серьезно увлекался драмами Г. Ибсена и Г. Гауптмана. Когда у Михаила Александровича появился очередной шанс написать грандиозное произведение, зарубежная литература оказалась важным источником его вдохновения.

Герой скандала

В 1896 в Нижнем Новгороде открылась Всероссийская промышленная и сельскохозяйственная ярмарка. Предприимчивый Мамонтов, имевший прекрасные связи в деловых кругах и друживший с министром финансов С. Ю. Витте, обратил внимание высокопоставленного чиновника на то, что по плану выстроен павильон, представляющий Сибирь, а вот про европейский Север России все забыли. Витте счел это серьезным промахом и разрешил Савве Ивановичу возвести на территории ярмарки павильон, который представлял бы находящуюся в подчинении промышленника Московско-Ярославско-Архангельскую железную дорогу. Но меценат хотел дать возможность заработать своим друзьям-живописцам, поэтому, узнав, что в «Художественном отделе» остается пустым большой участок под крышей, убедил министра заполнить его какими-нибудь декоративными панно. Далекий от искусства Витте разрешил Мамонтову

Ромео и Джульетта. 1895–1896





Портрет К. Д. Арзыбушева. 1897

самому выбрать мастера для исполнения заказа, а тот сразу же предложил Врубелю приступить к написанию двух художественных произведений на любую интересующую его тему.

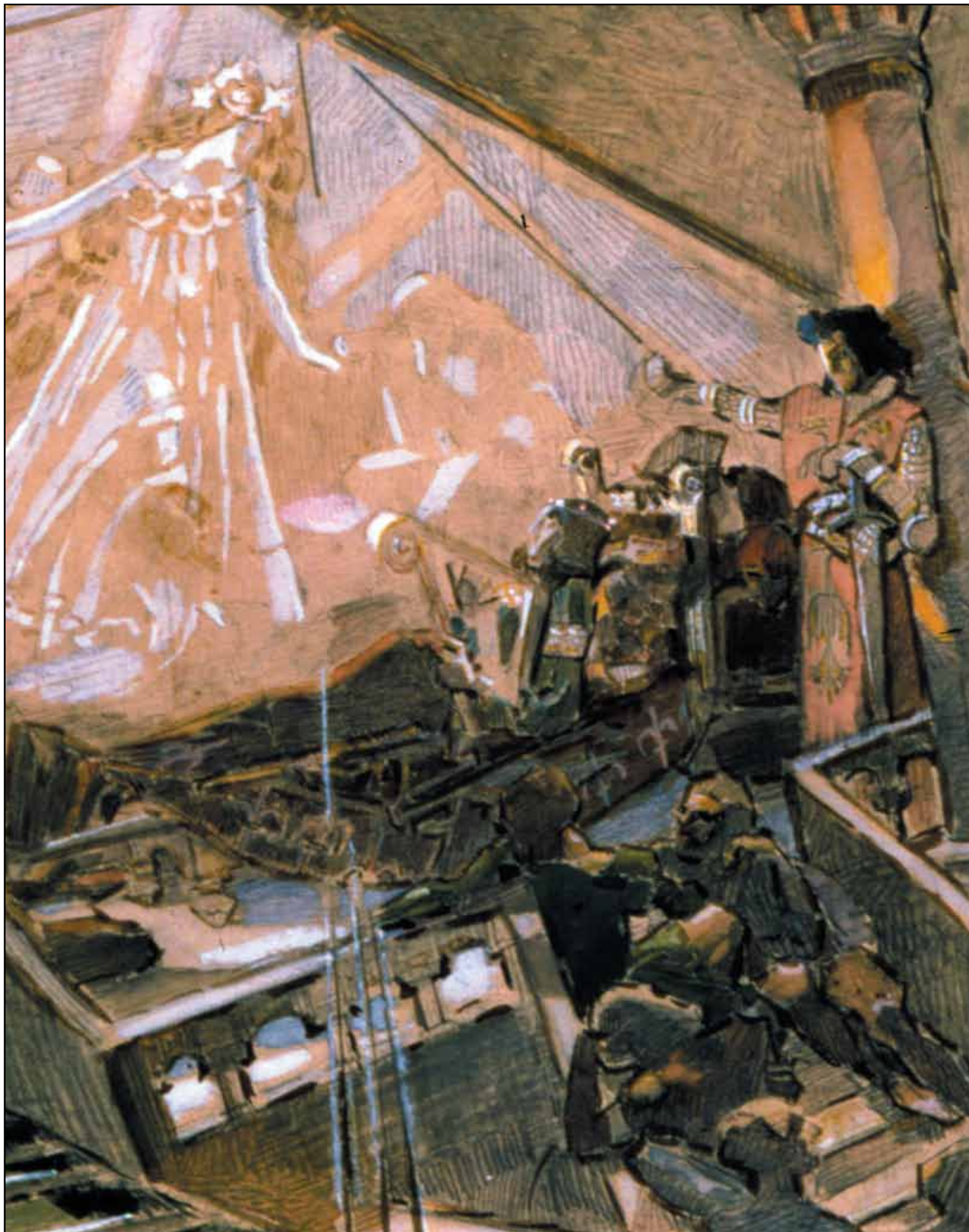
Сюжет панно «Принцесса Греза» (1896, Государственная Третьяковская галерея, Москва) взят из одноименной поэтической пьесы Э. Ростана, который, в свою очередь, написал ее по мотивам старинной легенды. Некий трубадур Жоффруа был наслышан о красоте девушки по имени Мелисанда и хотя никогда не видел ее, но прославлял в своих песнях красавицу. На смертном одре юноша, мечтавший встретиться со своей любовью, в последний раз запел о ней. И Мелисанда, как дивный сон, явилась ему.

Врубель начал создавать панно в московской мастерской Мамонтова, а заканчивал уже в Нижнем Новгороде, непосредственно в Художественном павильоне. Прозрачная волна набегает на монументальный па-

русник, палуба и капитанский мостик которого украшены орнаментальным ковром. Вместе с морским бризом над носом корабля появляется призрак длинноволосой девушки. Команда гребцов поникла под звуки прощальной песни Жоффруа и замерла, увидев подлетающий бестелесный образ Мелисанды.

Композиция заключена в полукруг и очень ритмична. Это панно, как и задуманный ему в пару «Миккула Селянинович» (не сохранился), было огромным. Врубель не успевал закончить работу к открытию, поэтому детали ему помогали дописывать В. Д. Поленов и К. А. Коровин. Когда же все было готово, художники, Мамонтов и другие устроители выставки поняли, что эти произведения своей оригинальностью и свежестью письма затмевают развешанные ниже парадные портреты и картины других живописцев.

Однако прибывшие из Петербурга члены жюри Академии художеств забраковали обе работы и потребовали от Мамонтова провести демонтаж полотен. Как он ни пытался убедить академиков в



Принцесса Греза. Фрагмент. 1896

гениальности этих панно, они не стали слушать купца и промышленника, пусть даже известного своим художественным вкусом. Не помогли даже уговоры академиков Поленова и Репина. Врубель страшно расстроился, но Савва Иванович не сдался. Перед самым открытием выставки он построил собственный павильон буквально в нескольких метрах от территории ярмарки. Постройку украшала вызывающая вывеска: «Выставка декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракованных жюри Императорской Академии художеств».

Эффект был поистине грандиозным, разразился скандал, который привлек к творчеству Михаила Александровича огромное внимание и толпы зрителей. В павильон Мамонтова все время стояла очередь, которую при посещении Нижегородской ярмарки не мог не заметить император Николай II. Вместе с семьей и министрами он отправился смотреть «декадентские художества», как их тогда называла пресса. Теперь о живописце Врубеле узнала вся Россия.

Редкое счастье

Годом ранее Михаил Александрович познакомился со своей будущей супругой. Он увидел артистку Надежду Ивановну Забелу в Петербурге, на сцене Панаевского театра. В тот сезон шли спектакли Московской частной оперы, принадлежавшей Мамонтову, и мастер по его просьбе приехал подменить заболевшего Коровина, чтобы заняться декорациями. Художник обожал музыку и, услышав на репетиции пение Забелы, сразу потерял голову. Спустя несколько месяцев после событий на Нижегородской выставке влюбленные уехали в Женеву и там поженились, несмотря на то что все родные Надежды Ивановны были категорически против ее избранника. Молодожены некоторое время путешествовали по Европе, а затем посетили Украину: певица была ангажирована Харьковским театром, в котором готовилась к постановке опера «Демон». Михаил Александрович тут же предложил свои услуги по оформлению сцены и придумал фантастичные, но технически непригодные декорации, под которыми чуть не погиб, когда конструкция внезапно обрушилась ему на голову.

Сказочные сюжеты

Почти все свои работы Врубель создавал по мотивам какого-либо музыкального или литературного произведения. Таково и панно «Фауст. Триптих» (1896, Государственная Третьяковская галерея, Москва), которое было заказано для украшения московского дома А. В. Морозова. Это та-

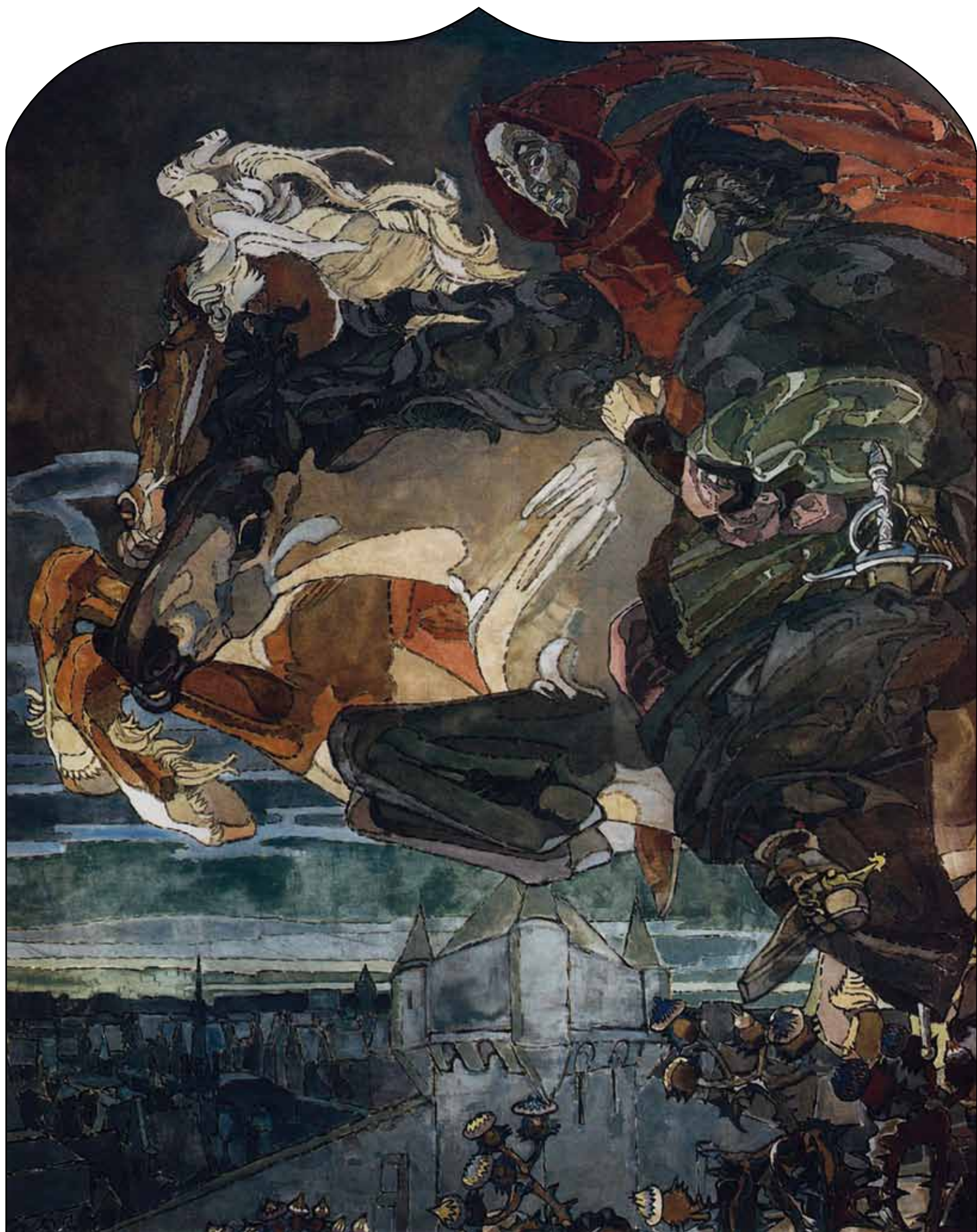


Портрет С. П. Мамонтова. 1897

инственное произведение с колючими угловатыми формами изображает задумавшегося посреди библиотеки Фауста, Маргариту с белыми лилиями у ног и листающего книгу Мефистофеля. Герои выглядят словно призраки европейского средневекового замка. В отличие от них, «Богатырь» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) будто только что вырос из русской земли вместе с молодыми елками. Илья Муромец Врубеля не похож на богатыря В. М. Васнецова. Этот кряжистый, приземистый воин, восседающий на мощном коне-битюге, близок к фольклорному образу «мужичища-деревенщины», любящего «одежду и доспехи узорчатые». Декоративное оформление всего его снаряжения по своей форме и расцветке кажется продолжением витиеватого пейзажа с его переплетающимися словыми ветками и изогнутыми деревьями на фоне красного заката. Даже шерсть гиперболично прописанного коня похожа на иголки хвойных деревьев. Животное и былинный богатырь будто слиты воедино друг с другом и с окружающей природой. Внизу, на словых ветках, сидят ястребы, причем одна из птиц показана с распластанным крылом и хищно изогнутой шеей, олицетворяя, таким образом, скрытые темные силы этого мистического леса.



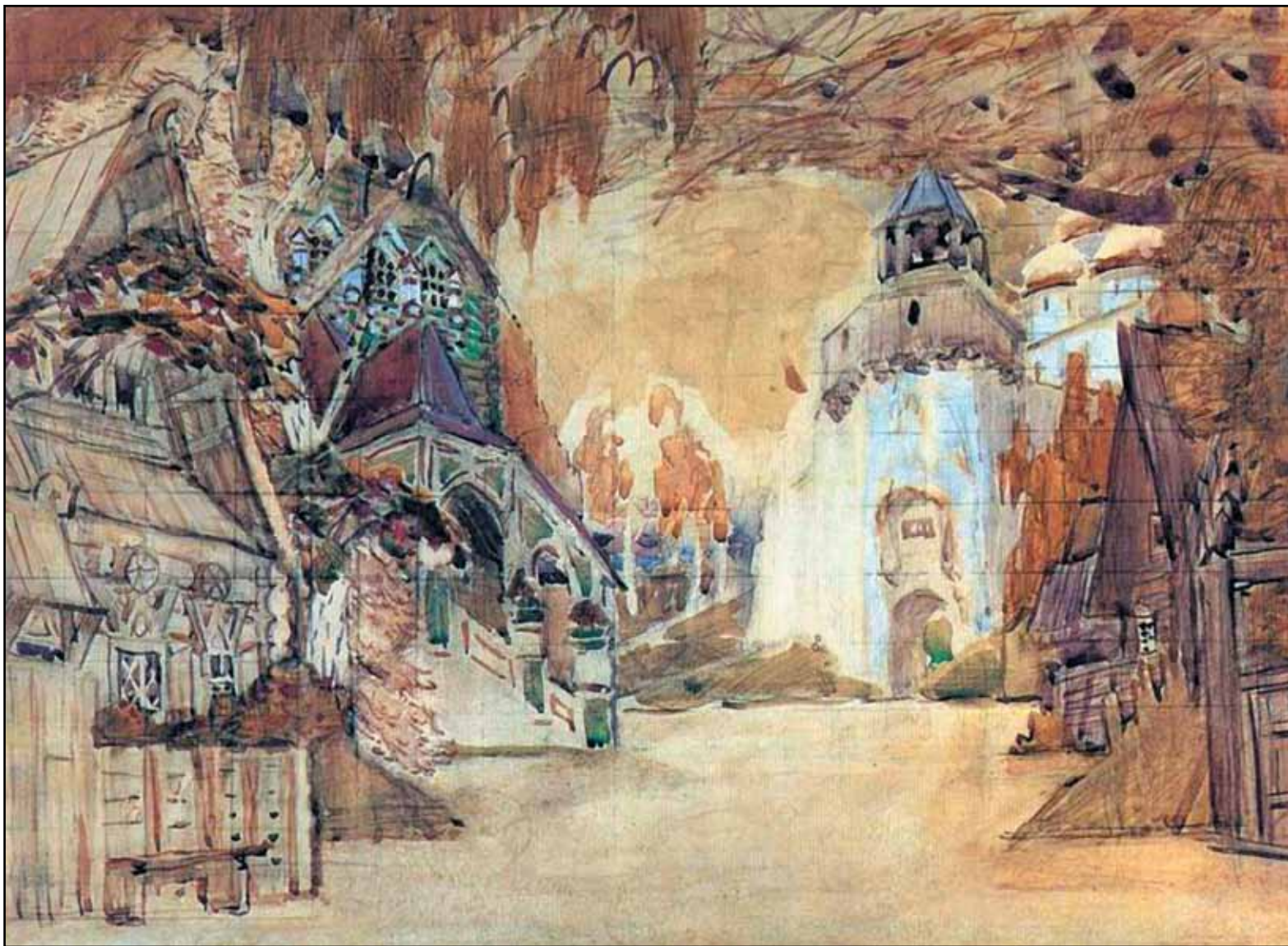
Фауст. Гринтук. 1896



Полет Фауста и Мефистофеля. 1896



Богатырь. 1898



Александровская слобода. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». 1899

В эскизе декорации «Александровская слобода» (1899, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва) к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», в которой солировала Забела, Михаил Александрович отобразил сказочный русский городок. Светло-коричневые краски осени оттеняют такие же по цвету, но более бледные деревянные дома и терема. Украшенные узорами наличники окон и резной конек на кровле избышки сочетаются с осенней остроконечной сухой листвой деревьев, а бледно-желтое небо и золотые купола храма – с широкой песчаной улицей. Теплый неброский вид городка созвучен драматизму и патетике оперы.

Следующую свою картину Врубель создал под впечатлением от прочитанного рассказа А. Франса «Святой Сатир». Задумав отобразить на холсте отчаянного козлоногого греческого бога, художник создал фантастического персонажа, в котором многое взято от русского Лешего.

Герой «Пана» (1899, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – лысый старик, смотря-

щий на зрителей пронзительно-тоскливыми голубыми глазами. Кучерявая седая борода и такие же волосы возле черных рожек, на груди и мускулистой, пластично согнутой левой руке перекликаются с кудрявой листвой и искривленными стволами берез, находящихся за его спиной. Черная длинная козлиная шерсть, покрывающая нижнюю часть этого существа, спускается до земли и растворяется в траве поляны. Пан словно только что выполз из древесной коры, мха и корней, почувствовав заблудившуюся в его лесной стихии человеческую душу. Колдовская голубизна его удивительных глаз, в которых заметна мудрость всей природы, подчеркнута маленькими лесными незабудками. В правой руке Пан держит многоствольную флейту, и кажется, ее звучание летит над сумрачно освещенной золотым месяцем лесной поляной. Этот романтически-мистический образ является вершиной сказочного цикла Врубеля.

Подобная неяркая витиеватость и удивительная гармоничность присутствует и в театральных работах художника. Врубель – друг владельца Частной оперы и супруг артистки музыкального театра – вплотную взялся за оформление



Пан. 1899



Примавера. 1897

спектаклей, особенно тех, в которых играла Надежда Забела. Он даже принимал участие в разучивании ее ролей, для которых сам разрабатывал костюмы и грим.

Врубель часто рисовал свою супругу и очень внимательно следил за ее творчеством. Забела была любимой исполнительницей Н. А. Римского-Корсакова и М. Ф. Гнесина. И если заказчики не принимали и не понимали картины художника, его это мало заботило, но если кто-то из постановщиков допускал мысль о том, что какая-либо роль не подходит артистке Забеле, то он становился его личным врагом.



Царевна Волхова. Н. П. Забела-Врубель в роли Волховы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897–1898



Портрет артистки Н. П. Забелы-Врубель, жены художника, в летнем туалете «Етрёге», исполненном по замыслу художника. 1898



Вверху: Утро. 1897

Внизу: Микула Селянинович и Вольга. Камин. 1898–1899





Летящий Демон. 1899

Оставаясь «художником Мамонтова», Михаил Александрович продолжал выполнять для него различные заказы. По его проекту был построен изразцовый камин «Микула Селянинович и Вольга»

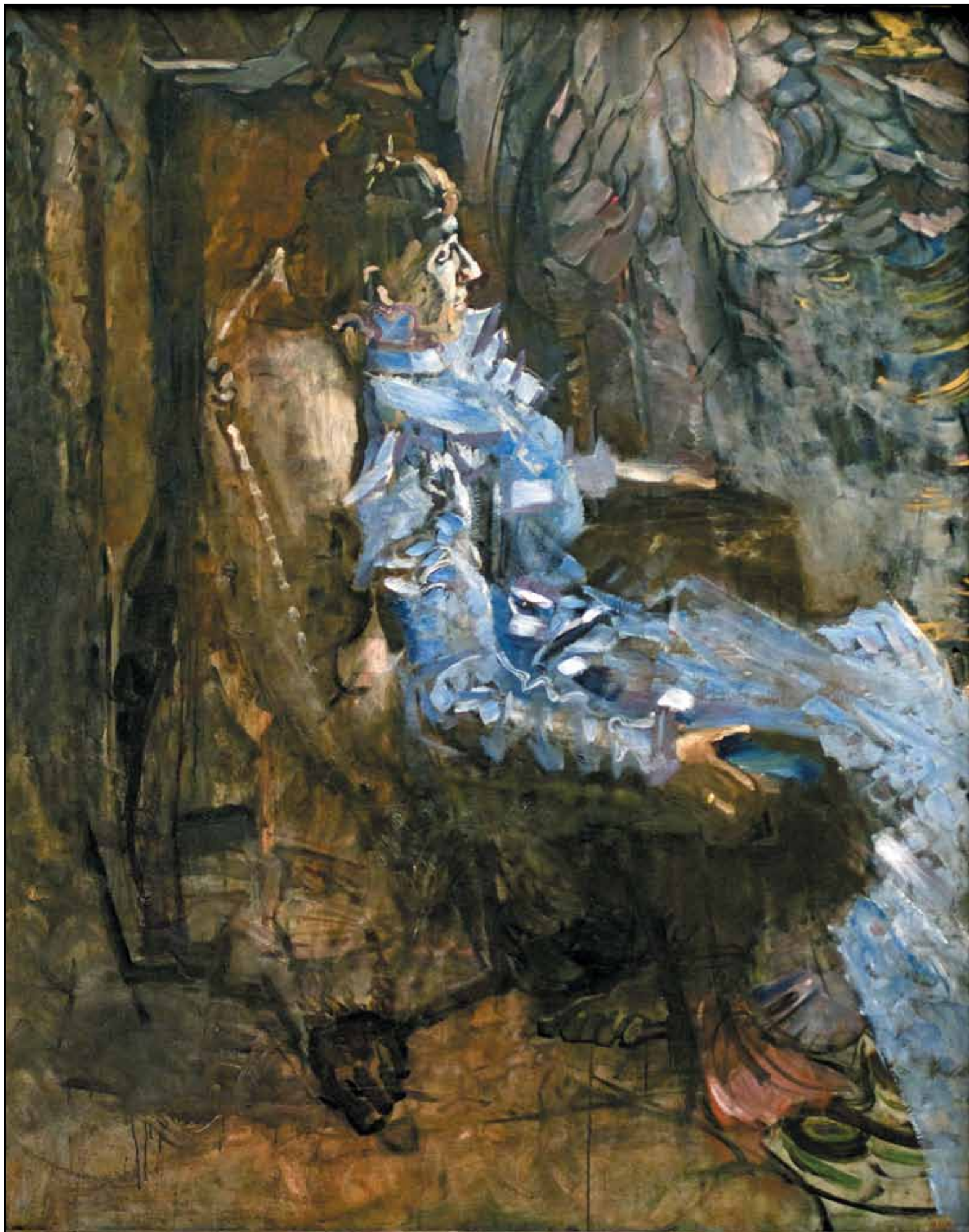
(1898–1899, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Воплотив для бытовых целей былинный сюжет в майолике, художник оказался новатором русского декоративного искусства.

Портрет М. П. Арцыбушевой. 1897

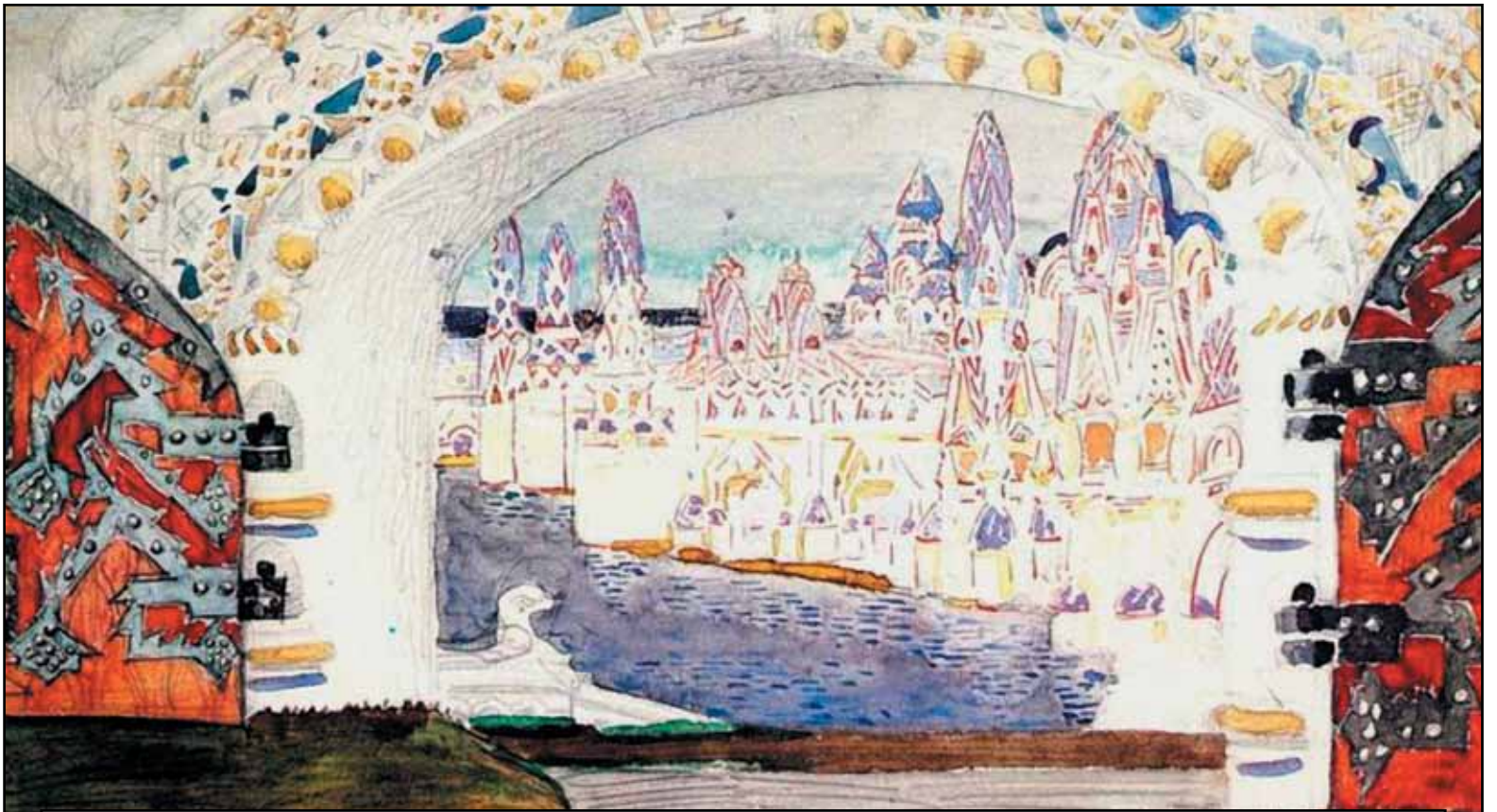


Портрет Т. С. Любатович в роли Кармен. 1890-е

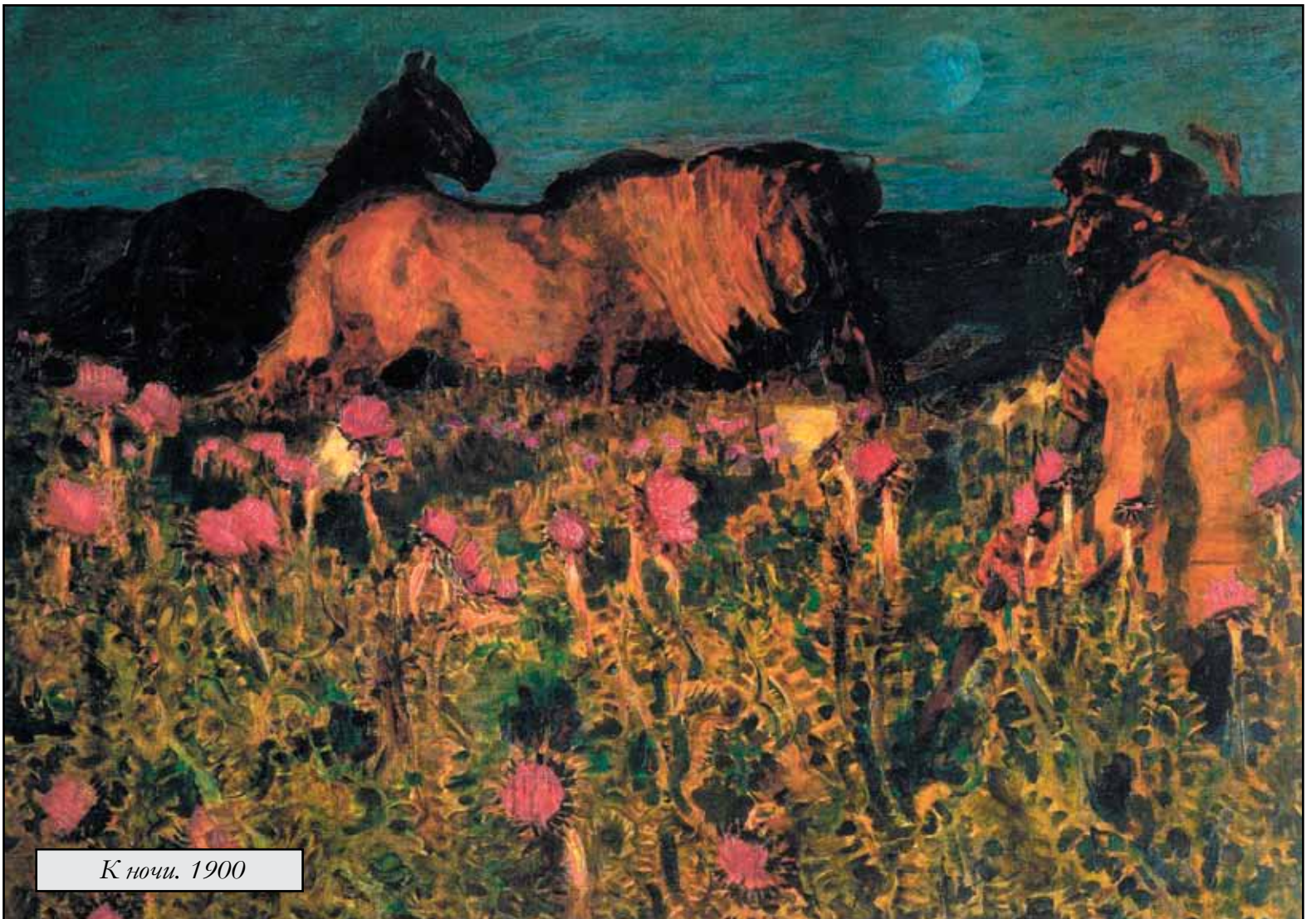




Дама в лиловом. Портрет артистки Н. П. Забелы-Врубель. 1900



Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о Царе Салтане». 1900



К ночи. 1900



Сирень. 1900

Мистика ночи

Полутона и неяркие краски, которые живописец использовал при изображении дня, сменялись на яркие, сочные, порой даже кричащие для передачи ночи.

На полотне «К ночи» (1900, Государственная Третьяковская галерея, Москва) изображено паровое поле, заросшее колючим цветущим чертополохом, на котором пасется табун лошадей. Суровый пастух с брошенным на спину кнутом проходит в стороне, в то время как животные чутко прислушиваются к ночным звукам. Выхваченные коричнево-оранжевым светом кафтан пастуха и ближайший рыжий конь, а также лилово-розовые шапки цветов, их хищно извивающиеся стебли и листья наводят на мысль, что это отсвет костра в поднимающемся от земли горячем мареве делает все пугающе-ярким и дрожащим.

От картины «Сирень» (1900, Государственная Третья-

ковская галерея, Москва) веет прохладой и свежестью теплого позднего вечера. На фоне огромного куста сирени стоит черноволосая загадочная девушка. Ее правая рука согнута, сжатые пальцы неуверенно указывают на зрителей. Синие, глубокие зеленые, светло-голубые и розовато-фиолетовые, словно люминесцирующие, цвета создают вокруг нее мистическую благоухающую, но тревожную атмосферу, которую подчеркивают тонкие и острые черенки соцветий и листьев.

Удивительно, что создавая свои пейзажи не с натуры, а по памяти и с использованием художественных фотографий, Врубель тем не менее достоверно и декоративно передавал впечатляющую растительность, фигуры людей и животных.

В произведении «Царевна-Лебедь» (1900, Государственная Третьяковская галерея, Москва) другая ночь: надвинувшаяся вместе с тучами со стороны моря на скалистый изрезанный берег, она выписана темно-синими, сиренево-серыми, голубовато-бежевыми, белесо-розовыми и различными серебристыми оттенками. Образ



Царевна-Лебедь. 1900



Лебедь. 1901

прекрасной смутной героини с большими черными глазами делает ночь звенящей и воздушной. Царевна в тяжелом серебряном кокошнике, украшенном бирюзой и жемчугом, уходя, бросает на зрителей томный прощальный взгляд, словно хочет что-то сказать, но не решается. Пальцы ее рук, унизанные перстнями, придерживают прозрачную фату, которую ветер того и гляди сорвет и унесет в море.

Колдовское мерцание жемчугов, серебра, драгоценных камней и теплых белесо-розовых крыльев создает волнующую атмосферу, которой пронизана картина, и дает возможность увидеть еле уловимую тоску в черных бездонных глазах ускользающей из этого мира сказочной царевны.

Так передать красоту и глубину всего самого сокровенного в искусстве дано очень немногим художникам. Талант Врубеля синтезировал фантастическое и реальное в один зримый волшебный образ, даже незначительные детали в его произведениях никогда не были призваны создать иллюзию, но убеждали в правдивости и гармоничности изображения.

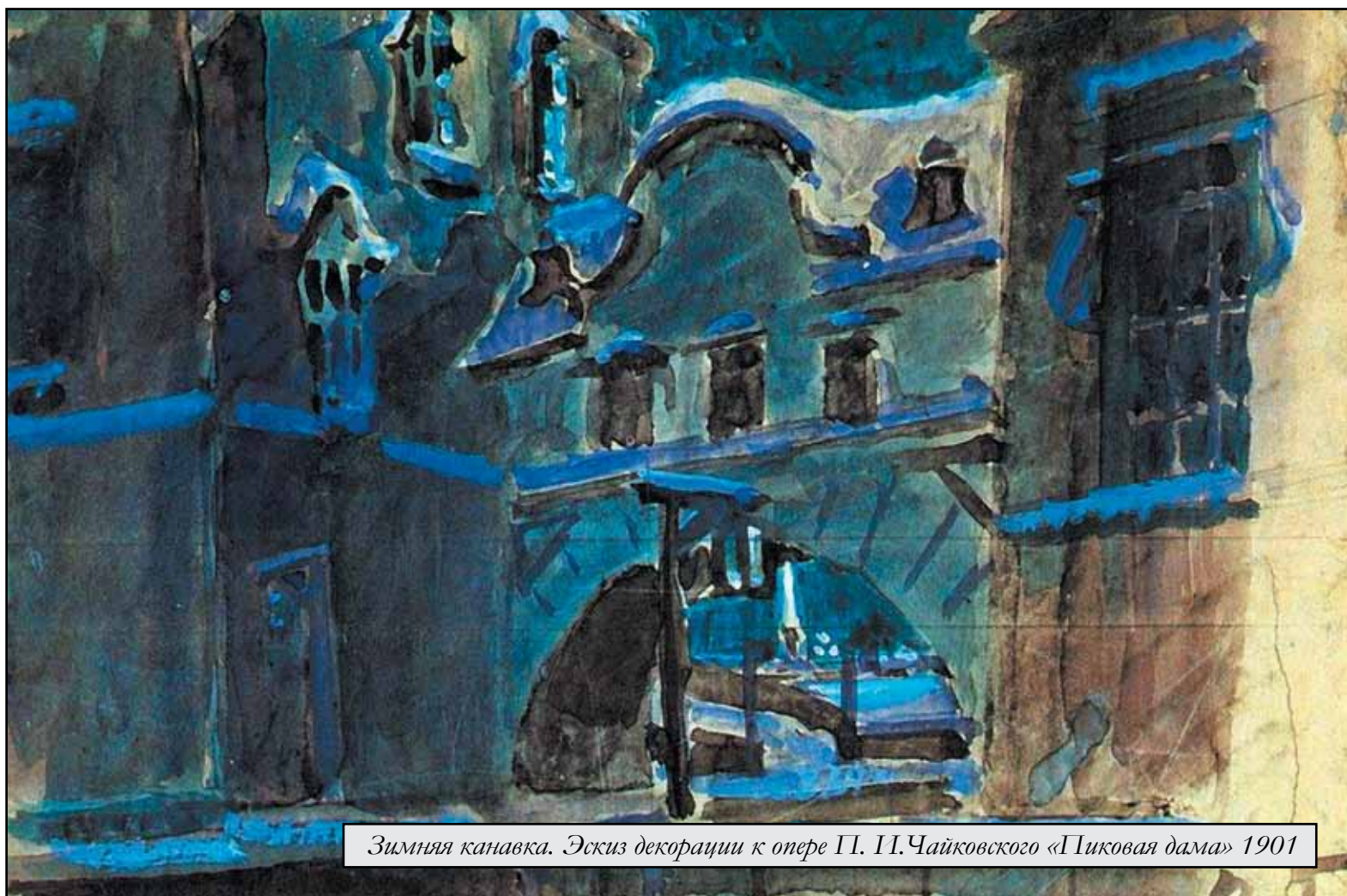
Многие подражали технике и манере мастера, но добиться подобной мистической и декоративной реальности не мог никто.

Сирень. 1901





Портрет сына. Фрагмент. 1902



Зимняя канавка. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» 1901



Крушение

На рубеже XIX – XX веков директор московского Строгановского училища Н. В. Глоба пригласил Врубеля преподавать студентам курс стилизации цветов. К сожалению, у живописца так и не нашлось учеников, сумевших унаследовать его стиль и умения.

В это же время стало ясно, что психика художника, находившегося на пике славы и обладавшего зрелым живописным мастерством, подвержена негативному влиянию образов его собственного творчества и драматичных жизненных обстоятельств.

В 1901 у Михаила Александровича родился сын, которого назвали Саввой в честь друга и благодетеля семьи мецената Мамонтова. У мальчика были голубые, как у матери, глаза и уродливая заячья губа. Всегда ставивший красоту и изящество на первое место художник был поражен и расстроен, обвиняя во всем себя. С этого времени он стал еще более замкнутым и мрачным.

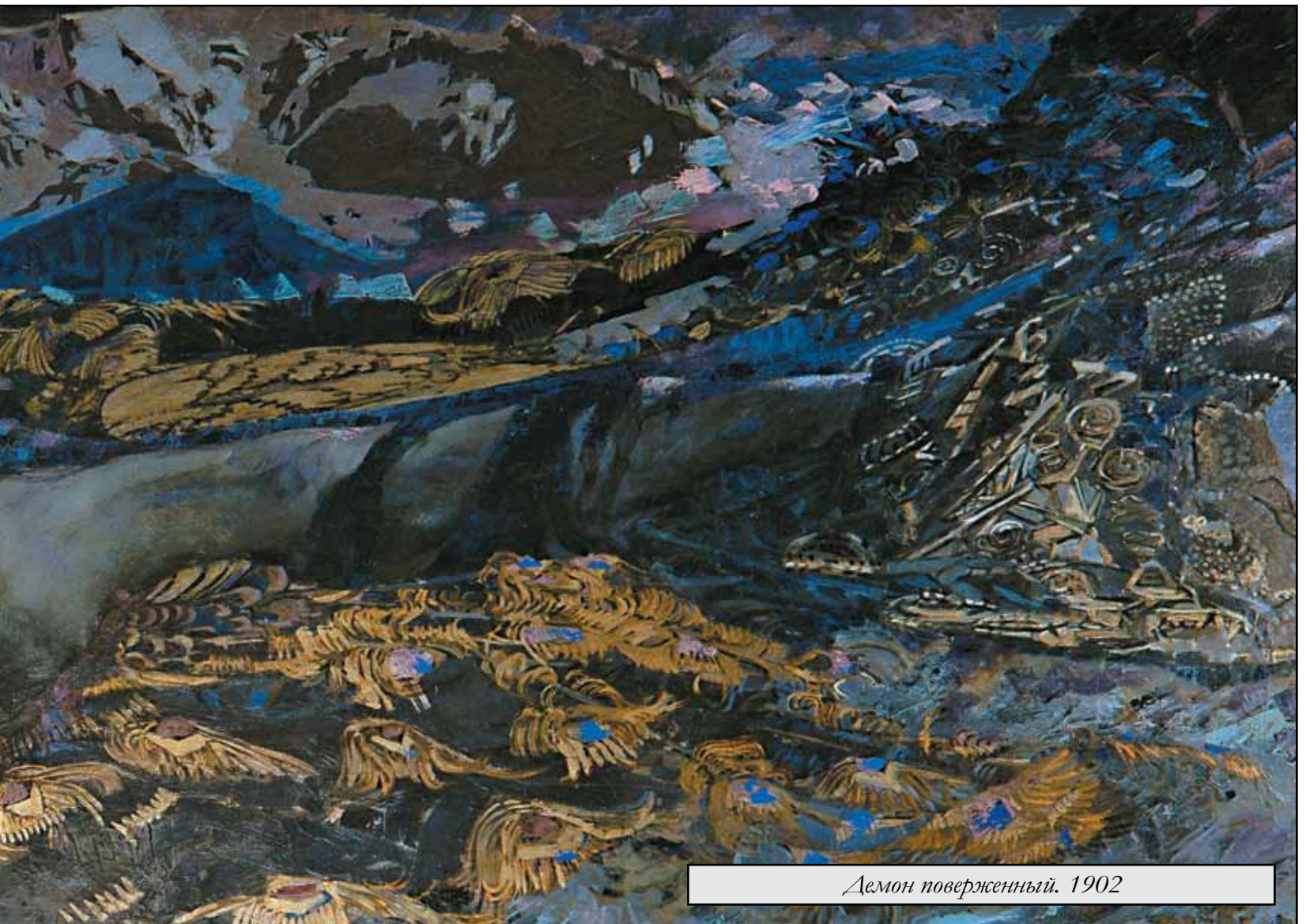
Когда мастер взялся за создание картины «Демон поверженный» (1902, Государственная Третьяковская галерея, Москва), на него стали накатывать частые приступы агрессии. Врубель мог ни с того ни с

сего жестоко избить на улице незнакомого человека.

Зримое воплощение крушения титана никак не удавалось Врубелю. Он писал и переделывал сюжет по несколько раз в день, порой простаивая у мольберта по двадцать часов в сутки. Суровые и подавленные эмоции, так удачно выраженные в темно-синих, фиолетовых, лилово-серых и бледно-голубых тонах высокогорного пейзажа, не были видны в образе рухнувшего в ущелье поверженного Демона. Мощные распластанные крылья, сочетающиеся по фактуре с каменистой почвой, не дают возможности понять, как страшно разбился гигант. Мертвенно-синяя нога, заломленные назад руки и серо-сизое, пронзительно спокойное лицо с раскрытыми глазами – вся его агонизирующая фигура погружает мир вокруг себя в фосфоресцирующе-холодную и уныло-зловещую тишину.

По сохранившимся записям известно, что этой картиной Врубель хотел выразить сильные возвышенные, но противоречивые чувства, которые идут вразрез с традиционными ценностями и христианскими идеями. Но общий образ выходил сломленным и безумным.

Однажды утром измученный художник объявил,



Демон поверженный. 1902

что Демон, явившийся к нему во сне, потребовал назвать полотно «Исон» – «Икона». Однако даже сам мастер понимал, что с такой подписью работу на выставку не возьмут. К тому времени он примкнул к недавно созданному художественному объединению «Мир искусства», основателем которого являлись живописец А. Н. Бенуа и театральный деятель С. П. Дягилев. Члены объединения утверждали, что искусство – прежде всего, выражение личности художника, и в своем творчестве ориентировались на модерн и символизм. Именно на выставку «Мира искусства» Врубель привез своего «Демона». Прямо в зале он еще несколько раз переписывал образ главного героя. Эта работа с постоянно меняющимся выражением лица поверженного гиганта вызвала настоящую сенсацию.

Живописец между тем почти не спал, не ел и даже не лечился, когда у него поднялась температура. Долго так продолжаться не могло, и супруга художника вместе с его друзьями сумела уговорить Врубеля показаться врачам. Консилиум во главе с В. М. Бехтеревым порекомендовал поместить Михаила Александровича в психиатрическую больницу к знаменитому профессору В. П. Сербскому.

Душевная боль

В течение полугода состояние Михаила Александровича было настолько тяжелым, что к нему никого не пускали, даже сестру и жену. Но постепенно его психика пришла в норму, и в феврале 1903 Врубель был выписан из лечебницы. Вскоре вместе с семьей он отправился на отдых в Крым. Однако живописца ничто не интересовало, он не писал и часто пребывал в депрессии. Один из богатых поклонников, коллекционировавший картины мастера, пригласил его в гости в свое имение, находившееся в Киевской губернии. Художник принял приглашение и, несмотря на небольшую простуду у двухлетнего сына, чета отправилась на поезде в дорогу. В плохо отапливаемом вагоне у мальчика началась крупозная пневмония. Добравшись до Киева, родители поместили ребенка в больницу, но было уже поздно...

Все заботы о похоронах сына Михаил Александрович взял на себя. Он стряхнул с себя апатию, старался быть бодрым, чтобы поддержать Надежду Ивановну, которая погрузилась в молчание. Похоронив на киевском кладбище маленького Саввочку, убитый горем отец не знал куда себя деть. Спустя несколько дней

он сам попросил, чтобы его снова отправили в психиатрическую больницу. Сначала Врубель лечился в Риге, затем в Москве у Сербского, и только в подмосковной клинике доктора Ф. А. Усольцева его психическое здоровье стало приходить в норму. Надежда Ивановна поселилась неподалеку от лечебницы и постоянно виделась с мужем.

К тому времени он стал одним из самых известных в России художников. Популярности способствовала также выставка «Мир искусства», представившая некоторые ранние полотна живописца и выпуск журнала с репродукциями различных картин и статьями, рассказывающими о творчестве гениального мастера.

Однако Врубель был в крайне тяжелой жизненной ситуации: обанкротился благодетель Мамонтов, и он, долго не создававший новых произведений, оставил супругу без средств к существованию.

Сумасшедший гений

Летом 1904 Надежда Ивановна, получив ангажемент в Мариинском театре, вместе с Михаилом Александровичем переехала в Петербург. Выздоровевший художник начал рисовать. Но он уже больше не писал демонов, предпочитая портреты и удивительные композиции.

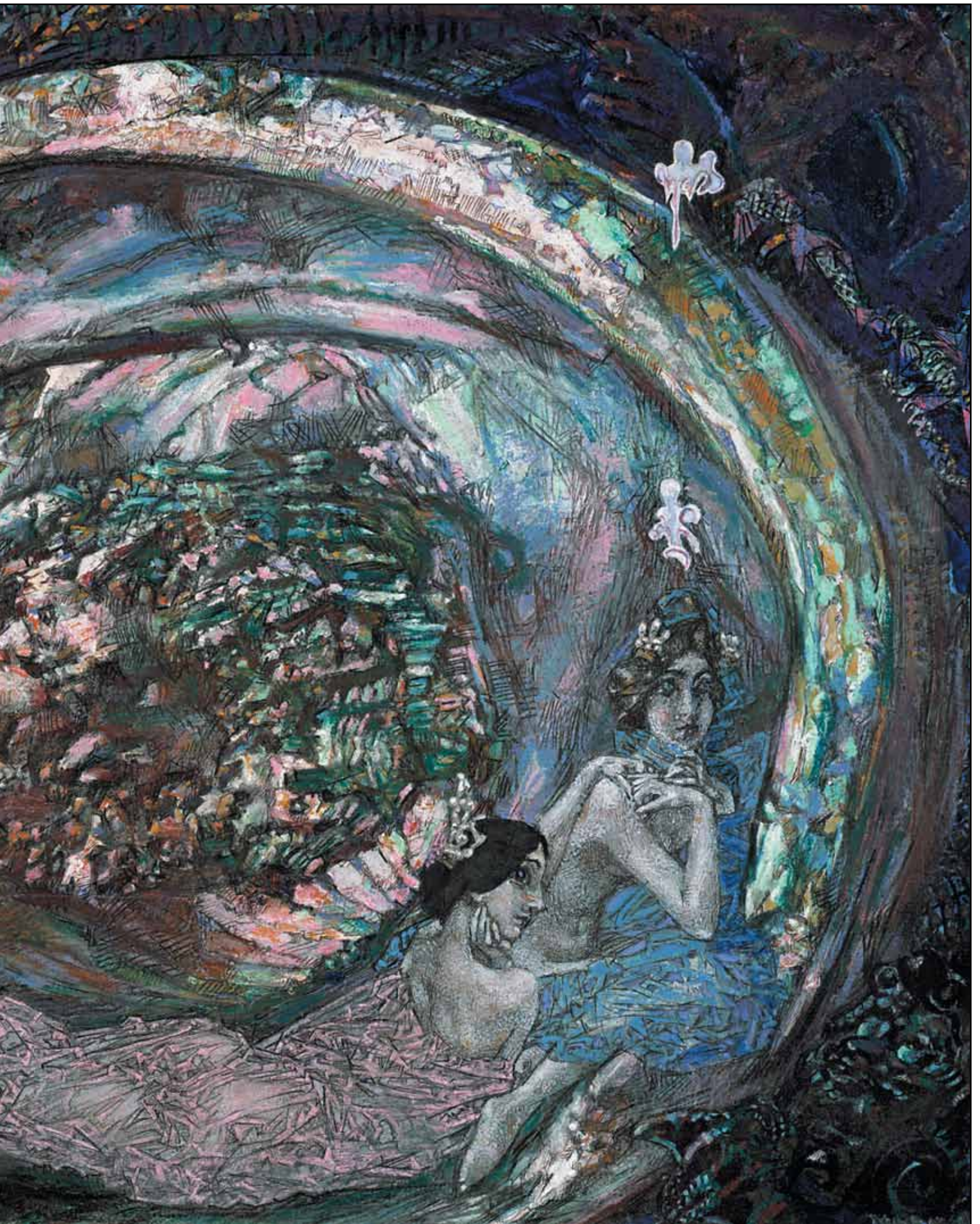
Картина «Жемчужина» (1904, Государственная Третьяковская галерея, Москва) завораживает мерцанием тусклого серебра и голубовато-лилового перламутра в созданном природой волшебстве. В ней благодаря фантазии художника отразились морские волны, медузы и наяды. Живописец сумел уловить все нюансы цветовых переливов, которые зависят от фактуры жемчужины. Где-то она гладкая, а где-то имеет шероховатую поверхность, и тогда ее оттенки варьируются от темно-буро-зеленых до бирюзово-розовых светлых тонов. Несмотря на болезнь, которая периодически возвращалась и мешала творчеству, Врубель не утратил талант уникального живописца.

Сумасшествие супруга и смерть единственного сына отразились на голосе Надежды Ивановны. Ей все труднее было петь на большой сцене с оркестром, и свои позиции примы она сдала. Денег катастрофически не хватало, даже несмотря на то, что ореол безумия сделал из художника прижизненную легенду, благодаря чему Врубели имели возможность оплачивать лечение.

Мастера, в очередной раз помещенного в психиатрическую клинику, уже не интересовали ни собственная популярность, ни события, которые происходили в стране. Он был погружен в раздумья, а когда наступала ремиссия, брался за кисть и зарисовывал приходявшие в голову образы.



Жемчужина. 1904





Шестикрылый серафим (Азраил). 1904

«Шестикрылый серафим (Азраил)» (1904, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) с острым мечом и горящей лампадой в руках гордо и воинственно взирает с холста, представляя перед зрителями в образе ангела смерти. Взгляд его пронзительно-голубых глаз на зеленовато-лиловом лице – это рок, неотвратимая судьба, и над чьей-то душой уже вознесся его меч, источающий холод. Золотой нимб вокруг черных кучерявых волос ангела выглядит монаршей короной и придает его облику властность. Кровавый отсвет лампады только подчеркивает драматичный смысл сюжета. За чеканным широкоплечим серафимом видно ночное небо. Вздвигающиеся за его спиной фантастические ажурные растения по своей цветовой гамме сочетаются с мерцающими оттенками одежды. Картина, как и в большинство других работ Врубеля, выполнена плотными, угловатыми,

мозаичными мазками и передает мистический образ потустороннего мира, словно увиденного сквозь разбитый сияющий витраж.

В психиатрической клинике художник закончил большой «Портрет Н. И. Забелы-Врубеля на фоне березок» (1904, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). В новом образе супруги он передал всю свою нежность к этой хрупкой, словно не имеющей возраста женщине с ускользающим выражением лица. Затуманенный взгляд, слабая улыбка и светящаяся бледность лица героини свидетельствуют о пережитом внутреннем надломе, оставившем свой трагический след в ее душе.

Даже будучи больным, Врубель легко запечатлевал любое портретное сходство и обладал непостижимой утонченной техникой передачи мерцающей фактуры, например платья Забелы и ее светлой, «дышащей» розы на груди. Потеряв связь с миром, художник не утратил своей гениальности.



Вверху: Кампанулы. 1904

Внизу: Роза. 1904



Портрет Н. П. Забелы-Врубель на фоне березок. 1904



Вверху: Дворик зимой. 1903–1904

Внизу: Дерево у забора. 1903–1904

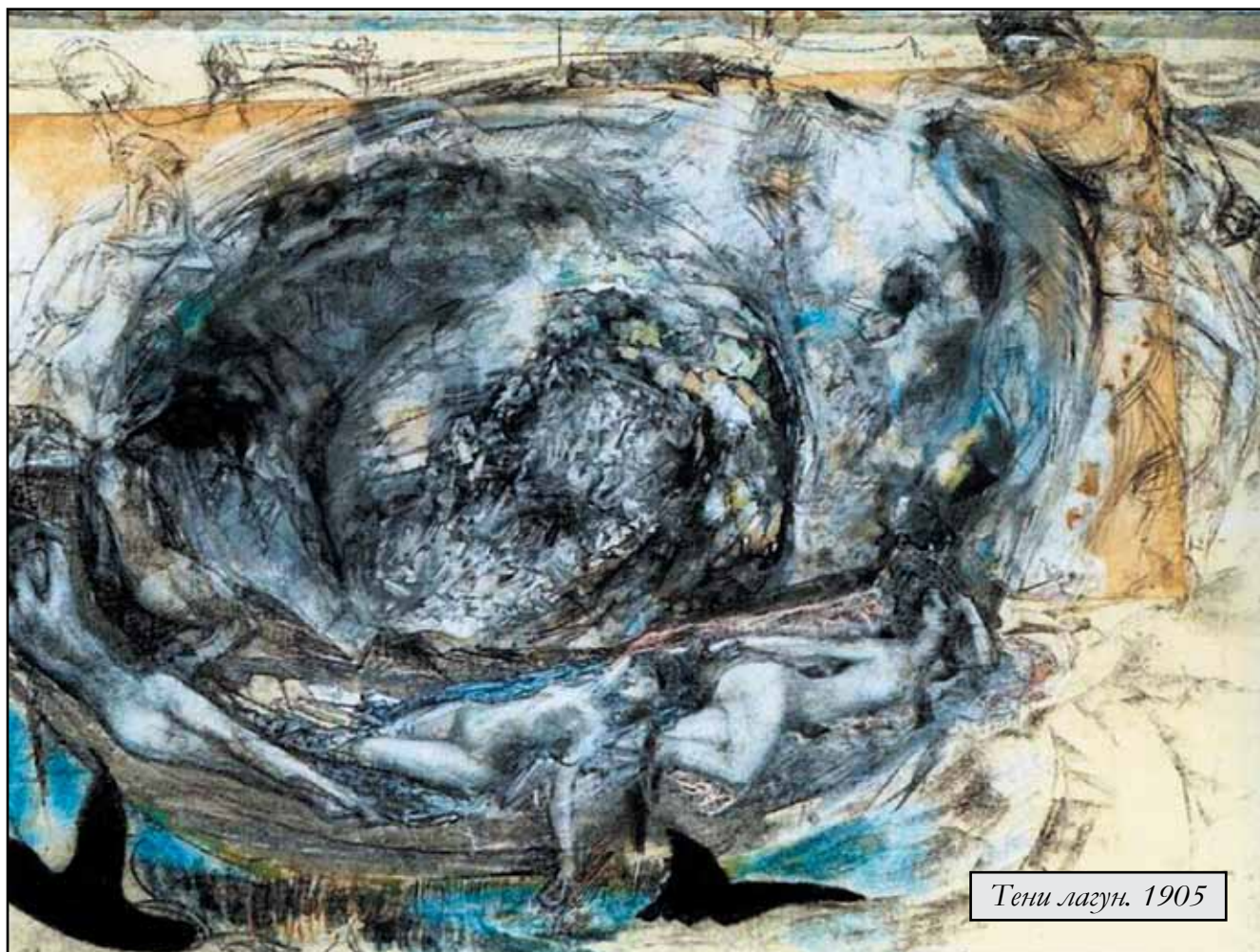




Голова пророка. Эскиз. 1904–1905



После концерта. Портрет Н. П. Забелы-Врубель у камина в туалете, исполненном по замыслу художника. 1905



Тени лагуны. 1905



Автопортрет с жемчужной раковинной. 1905



Видение пророка Иезекииля. 1906

Одним из его последних полотен является «Портрет поэта В. Я. Брюсова» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва), созданный по заказу издателя журнала «Золотое Руно» Н. П. Рябушинского. Будучи меценатом и знатоком искусства, литератор задумал поместить в своем журнале серию графических портретов известных поэтов и художников, выполненных выдающимися мастерами изобразительного искусства.

Ничуть не смущаясь, Рябушинский и Брюсов приехали в психиатрическую клинику доктора Усольцева, в которой Врубель на тот момент лечился уже больше года. Живописцу понравился поэт, он с удовольствием читал его стихи и вскоре с энтузиазмом принялся за работу.

Изначально фоном портрета был темный куст сирени, из которого проступало реалистичное рельефное лицо. Поэт был в восторге от собственного образа, но художник считал работу незаконченной. Когда Брюсов спустя две недели вновь приехал в клинику, он увидел, что задний план исчез. Михаил Александрович стер сирень, объясняя это тем, что она не подходит к характеру Валерия Яковлевича. Врубель принялся за новый фон, но успел нанести на полотно только предварительный набросок. Живописец начал слепнуть, путал цвета и плохо видел, что именно рисует. Это был конец художественной деятельности гения. Однако даже незаконченный романтический портрет поэта со скрещенными руками, четкой пластикой лица, имеющий безупречное сходство с моделью, является совершенным творением.

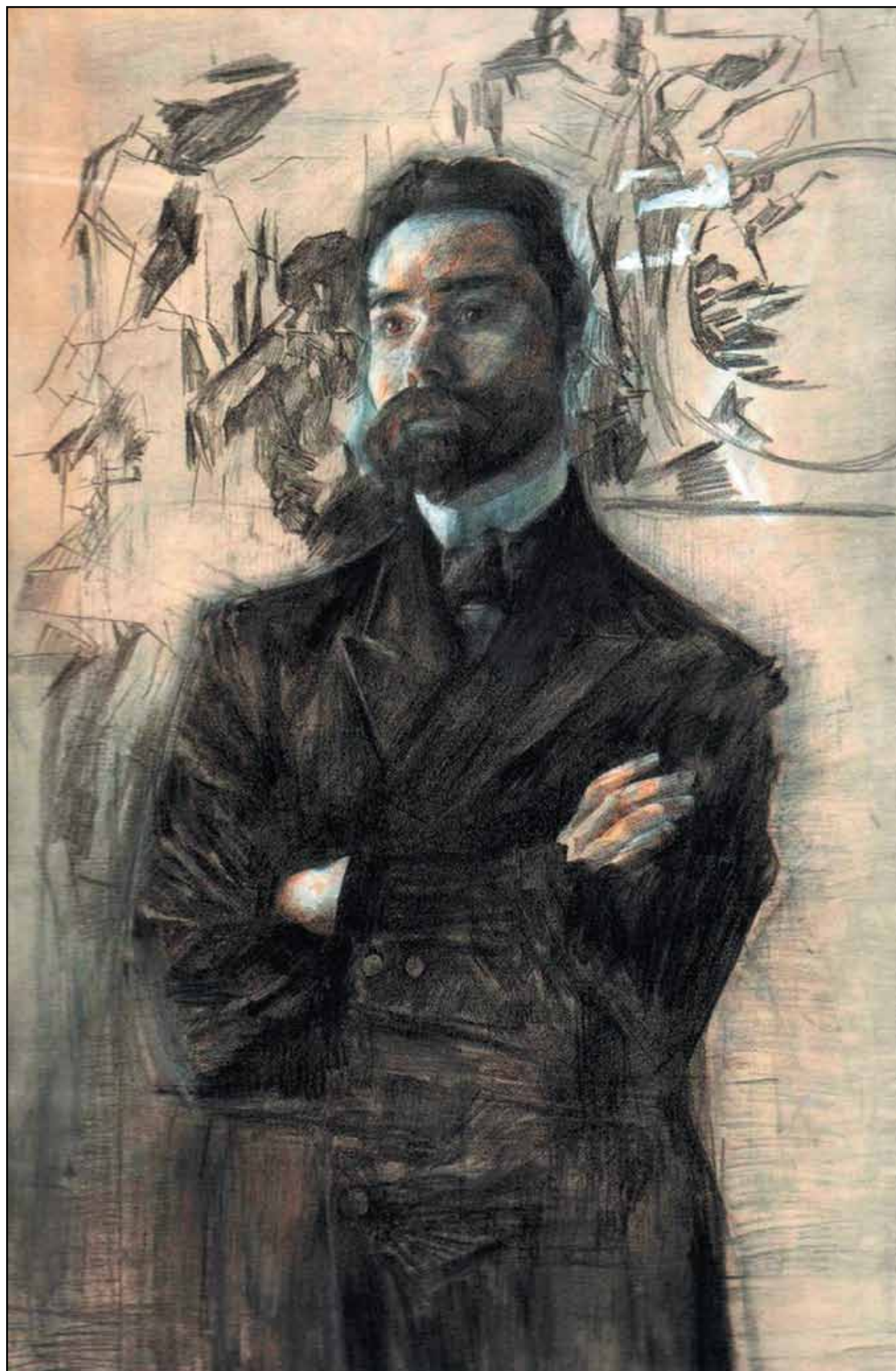
Конец пути

В 1905 Врубелю присвоили звание академика Петербургской Академии художеств, но на гениального мастера это уже не произвело никакого впечатления. Искусство живописца признали и оценили даже те ярые противники, которые ранее клеймили его. Но для художника мир за окном давно исчез.

В последние годы он пытался заняться лепкой, закончить то, что начал писать ранее, но стремительно развивавшаяся слепота уже не позволяла ничего создавать. Моментов просветления у Врубеля больше не было. Однако когда его посещала супруга, что-то читала ему вслух или пела, слепой художник брал в руки карандаш и одним росчерком прекрасно зарисовывал цветок или фигуру лошади, но как только отрывал руку от листа, уже не мог закончить рисунок.

Михаил Александрович медленно угасал, изнуря себя «искупительным» голодом, стоя днем и ночью перед окном, из которого уже не мог видеть свет. Мастер всем говорил, что если так простоит десять лет перед Богом, то прозреет, и у него будут новые глаза из изумруда, и он снова сможет писать. Иногда ему грезилось, что это уже случилось и он занимается постройкой и украшением храмов.

Суровой зимой 1910 Врубель сознательно провел перед открытой форточкой несколько часов. В феврале у него открылось воспаление легких, а 1 апреля гения не стало. За день до смерти он произнес: «Довольно! Поедем в Академию!» На следующий же день тело Михаила Александровича перевезли в зал Академии художеств, где состоялась панихида. Проститься с гениальным мастером пришли многие именитые артисты, художники, литераторы, меценаты. Врубеля похоронили на петербургском Новодевичьем кладбище, но его уникальные творения до сих пор продолжают восхищать и поражать ценителей изобразительного искусства.



Портрет поэта В. Я. Брюсова. 1906

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Гамлет и Офелия.** 1883. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Натурщица в обстановке Ренессанса. 1883. Бумага, акварель. Государственный музей русского искусства, Киев
- стр. 4 – **Шиповник.** 1884. Бумага, акварель. Частное собрание
Сошествие Святого Духа на апостолов. 1885. Фреска. Кирилловская церковь, Киев
- стр. 5 – **Девочка на фоне персидского ковра.** 1886. Холст, масло. Государственный музей русского искусства, Киев
Орхидея. 1886–1887. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный музей русского искусства, Киев
- стр. 6 – **Надгробный плач (Второй вариант).** 1887. Бумага, акварель, графитный карандаш, лак. Государственный музей русского искусства, Киев
- стр. 7 – **Воскресение. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве.** 1887. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный музей русского искусства, Киев
- стр. 8 – **Ангел с кадилом и свечой.** 1887. Бумага, картон, акварель, графитный карандаш, лак. Государственный музей русского искусства, Киев
- стр. 9 – **Цветы в синей вазе.** 1886–1887. Бумага, акварель. Государственный музей русского искусства, Киев
Голова Демона. 1890. Раскрашенный гипс. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 10–11 – **Демон сидящий.** 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – **Тамара и Демон. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон».** 1890–1891. Бумага, черная акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – **Пляска Тамары. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон».** 1890–1891. Бумага, акварель, белила. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – **«Несется конь быстрее лани...» Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон».** 1890–1891. Бумага на картоне, черная акварель, белила. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 15 – **Испания.** 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – **Гадаака.** 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – **Натюрморт. Ткани.** 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Ромео и Джульетта. 1895–1896. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – **Портрет К. Д. Арцыбушева.** 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 19 – **Принцесса Греза. Фрагмент.** 1896. Холст, пастель, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 20 – **Портрет С. И. Мамонтова.** 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Фауст. Триптих.** 1896. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – **Полет Фауста и Мефистофеля.** 1896. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – **Богатырь.** 1898. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 24 – **Александровская слобода. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста».** 1899. Картон, акварель, белила, графитный карандаш, бронзовая краска. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 25 – **Пан.** 1899. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26 – **Примавера.** 1897. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Царевна Волхова. Н. И. Забела-Врубель в роли Волховы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897–1898. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 27 – **Портрет артистки Н. И. Забелы-Врубель, жены художника, в летнем туалете «Empire», исполненном по замыслу художника.** 1898. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28 – **Утро.** 1897. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Микула Сеянинович и Вольга. Камин. 1898–1899. Майолика. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 29 – **Летящий Демон.** 1899. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Портрет М. И. Арцыбушевой. 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Портрет Т. С. Люботович в роли Кармен. 1890-е. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 30 – **Дама в лиловом.** Портрет артистки Н. И. Забелы-Врубель. 1900. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – **Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о Царе Салтане».** 1900. Картон, акварель, белила, графитный карандаш, бронзовая краска. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
К ночи. 1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – **Сирень.** 1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 33 – **Царевна-Лебедь.** 1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – **Лебедь.** 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Сирень. 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – **Портрет сына. Фрагмент.** 1902. Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Зимняя канавка. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». 1901. Бумага, акварель. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 36–37 – **Демон поверженный.** 1902. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38–39 – **Жемчужина.** 1904. Картон, пастель, уголь, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – **Шестикрылый серафим (Азраил).** 1904. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 41 – **Кампанулы.** 1904. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Портрет Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок. 1904. Бумага, акварель, пастель, мел, гуашь, черный карандаш, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Роза. 1904. Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 – **Дворик зимой.** 1903–1904. Бумага, карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Дерево у забора. 1903–1904. Бумага, карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 43 – **Голова пророка. Эскиз.** 1904–1905. Бумага на картоне, уголь, графитный карандаш, белила, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – **После концерта. Портрет Н. И. Забелы-Врубель у камин в туалете, исполненном по замыслу художника.** 1905. Холст, пастель, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Тени лагун. 1905. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 45 – **Автопортрет с жемчужной раковиной.** 1905. Бумага на картоне, акварель, уголь, белила, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 46 – **Видение пророка Иезекииля.** 1906. Картон, уголь, акварель, гуашь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 47 – **Портрет поэта В. Я. Брюсова.** 1906. Бумага, пресованный уголь, мел, сангина. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *С. Королева*
Корректор: *Е. Иванова*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 33 «Михаил Александрович Врубель»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Михаил Александрович Врубель**
«Царевна-Лебедь»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 04. 05. 2010
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№