

П. К. СУЗДАЛЕВ

ВРУБЕЛЬ  
МУЗЫКА  
ТЕАТР







**И. К. СУЗДАЛЕВ**  
**ВРУБЕЛЬ. МУЗЫКА. ТЕАТР**



П. К. СУЗДАЛЕВ

ВРУБЕЛЬ  
МУЗЫКА  
ТЕАТР

МОСКВА  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
1983

ББК 85.103(2)1  
С 89

Рецензент старший научный сотрудник  
НИИ теории и истории изобразительных  
искусств ордена Ленина Академии  
художеств СССР С. Г. Капранова

С  $\frac{4901000000-129}{024(01)-83}$  2-84

© Издательство «Изобразительное искусство», 1983

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### МУЗЫКА И ТЕАТР В ЖИЗНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ РАЗВИТИИ ВРУБЕЛЯ. СТИЛЬ РОСНИСЕЙ И ЭСКИЗОВ ДЛЯ КИЕВСКИХ ХРАМОВ, ИХ ЗНАЧЕНИЕ И МЕСТО В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА

*Элементы живописи, музыки  
и театра стали с ранних лет  
жизненной стихией брата<sup>1</sup>.*

*А. А. Врубель*

 Природу искусства Врубеля невозможно познать вне взаимодействия живописи, музыки, театра — той «жизненной стихии», с которой связаны пристрастия художника к мифу, сказке, романтике и символике образотворчества, музыкальность и сценичность его декоративных, театральных, монументальных и станковых произведений. Это и определяет главную проблему данной книги, ведущую в недра художественного мира, образного языка и живописного метода Врубеля, требующую изучения жизненной и эстетической почвы, которая питала корни и всю цветущую крону творений Врубеля.

Проследим духовное развитие художника от детских лет до его последних дней и сосредоточим внимание на роли музыки и театра, узнаем его предпочтения, вкус, критерии в этих стихиях, подобно тому как это было сделано нами в отношении литературы в книге «Врубель и Лермонтов»<sup>2</sup>.

Духовное притяжение музыки, ее непонятную, то ласковую, то гнетущую, но всегда сладостную власть над собой Врубель начал чувствовать рано,

с шести лет. Еще в те годы он бывал «прикован к роялю», вдумчиво слушая игру мачехи — «серьезной пианистки»<sup>3</sup>. К сожалению, нет сведений о том, что играла мачеха, но программа домашних концертов не могла быть непродуманной у такой серьезной талантливой пианистки и воспитательницы детей, какой была Елизавета Христофоровна. Есть лишь одно воспоминание подруги детских игр Врубелей В. Д. Александровой, которой, правда, запомнилась не музыка, а движение рук играющей. Она вспоминала, как Елизавета Христофоровна играла что-то бравурное и быстро-быстро бегали по клавишам ее белые руки с длинными, унизанными кольцами пальцами, качались длинные серьги, звенели и бряцали браслеты на руках<sup>4</sup>. Михаил Александрович хранил дорогие ему прочные воспоминания о музыке детства. Он не называл имен композиторов и произведений, но хорошо помнил увертюры и арии опер, главным образом «романтических», которые он слушал в петербургских и других театрах. Иногда рассказывал о театральных впечатлениях своего детства и советовал друзьям возить детей в театр «и непременно на романтические пьесы»<sup>5</sup>.

В гимназические годы музыка и театр наряду с литературой и живописью становятся главным содержанием его духовных интересов. В шестнадцать лет юный любитель искусства высказывает свои суждения о театре с уверенностью знатока. Он писал сестре о «смысле» и «мотиве» слышанной им музыки, о голосах певцов итальянской оперной труппы, гастролировавшей осенью 1872 года в Одессе, игравшей «Montecchi et Capouletti», оперу серьезную, по его мнению, и оперу «Crispino et Camore», в которой примадонна soprano Таллиони с маленьким, хотя и обработанным голосом «...etait á admirer» (была восхитительна — франц.)<sup>6</sup>.

О драматическом театре он тоже рассказывал как знаток и судил как завзятый театрал. Он так оценивал игру русских актеров в «Ревизоре», отмечая правдивость, верность смыслу пьесы или уклонение, «утрировку», «неестественность» игры, что можно думать, будто еще тогда он читал письмо Гоголя М. С. Щепкину. Автор «Ревизора», раскрывающая суть роли Хлестакова, кроме прочего, писал: «Он просто глуп, болтает потому только, что видит, что его расположены слушать; врет потому, что плотно позавтракал и выпил порядочно вина»<sup>7</sup>. Врубель смотрел спектакль как бы глазами Гоголя: «...Хлестаков во втором акте был хорош, но в третьем, увы, очень плох: он врал умышленно, обдуманно, а не увлекаясь и сныяну, поэтому и конец монолога, где он, увлекшись, спотыкается и поддерживаемый городничим и всеми присутствующими идет спать, был чрезвычайно неестествен»<sup>8</sup>.

Летом следующего года в Одессе гастролировала петербургская оперная русская группа (О. О. Палечек, Е. А. Лавровская, Б. Б. Корсов, В. И. Рааб, А. П. Крутикова), и Врубель слышал оперы «Жизнь за царя», «Жидовка», «Громобой» и «Фауст», познакомился через Красовского с Корсовым и Дервизом<sup>9</sup>. Самые сильные впечатления он получил на представлении «Фауста» Гуно. Эта опера осталась одной из любимых на всю жизнь при том, что его критерии, пристрастия и вкусы в искусстве не оставались неизменными.

В конце гимназического курса и в университетские годы в музыке и театре он был сторонником серьезных произведений, сильной и выразительной игры. В его отношении к опере на первом месте стоят содержание, «смысл» и его масштабность: «...их сюжет, нося глубоко трагический или лирический характер, и их прекрасно написанные либретто,

потрясающая обстановка уже сами по себе производят такое сильное впечатление, что вас заставляет снисходительно относиться к музыке (о «Юдифи» А. Серова, «Тангейзере» Р. Вагнера и «Демоне» А. Рубинштейна.— П. С.) и, с другой стороны, учат произносить об операх, далеко не уступающих последним в музыкальном отношении, но ниже стоящих в отношении глубины сюжета, суждения вроде: «это какая-то жижица, торопня, кабак...»<sup>10</sup>

Предпочтение трагических и героико-драматических сюжетов, интерес к мифу и сказке в опере и музыке свидетельствуют о романтизме художественного вкуса юного Врубеля, и в то же самое время его высказывания о драматическом театре и литературе раскрывают реалистическую основу его суждений об искусстве и жизни.

Свежие впечатления от «Ревизора», виденного на одесской сцене, помогли ему в Кишиневе, куда он вскоре совершил поездку, увидеть «гоголевскую картину русского общества». И это не единственный пример пронизательности жизненно верного восприятия молодого Врубеля — стоит лишь вспомнить его любовь к Тургеневу и сохранившиеся рисунки университетских лет.

Реализм мирозерцания молодого Врубеля усиливается в годы пребывания в Академии художеств, общения с Чистяковым, Репиным, совместной работы с товарищами по Академии и самым близким ему — Валентином Серовым. Этот процесс можно заметить и в музыкальном развитии Врубеля. Музыка и театр оставались одним из трех китов (другие — литература и живопись), на которых основывалось его духовное существование в продолжение всего петербургского периода его жизни.

В 1878—1883 годах — последних в университете и первых трех в Академии, — живя в богатой семье

репетитором детей, студент Врубель имел возможность еженедельно посещать итальянскую оперу, концерты выдающихся пианистов и певцов. Он был «au courant» (в курсе — *франц.*) музыкальной жизни Петербурга, не пропуская без внимания ни одного ее существенного события, и охотно высказывал свои оценки и суждения в кругу друзей. Музыка заняла в его жизни такое необходимое место, что, вынужденный пропустить несколько концертов или спектаклей во время, поглощенное подготовкой к экзаменам, он сообщал об этом сестре как о доказательстве его чрезмерной занятости и увлеченности искусством: «...в театр пользовался из десяти приглашений одним», «по вечерам вместо музыки хожу приглядываться к весьма живописному быту рыбаков...»<sup>11</sup> И когда, увлеченный академическими занятиями и своим творчеством, переутомленный работой и полуголодным бытом, он вдруг не чувствует музыки и спектакля, то этот случайный эпизод пугает его как призрак эмоциональной бесплодности. Но подобные отступления от музыки — лишь эпизоды духовного существования Врубеля петербургских лет. Для его индивидуальности закономерно другое: решив после университета посвятить себя искусству, он поступает в Академию художеств, страстно занимается рисунком и живописью, глубоко погружается в этот мир, близкий с детских лет. Но вместе с тем его музыкальная чуткость не атрофируется и не слабеет, напротив, в академические годы при всей занятости одержимого студента, который своей неутомимой работоспособностью «чуть не вошел в Академию в поговорку», Врубель еще более увлекается музыкой, пением, театром и говорит о них чуть ли не в каждом письме сестре.

Дружба с Валентином Серовым привела к знакомству с его матерью, энергичной общественной

деятельницей, композитором, критиком, поклонницей Рихарда Вагнера, с которым она при жизни отца Серова была дружна и написала воспоминания об их встречах<sup>12</sup>. В. С. Серова приезжала два раза в месяц из деревни в Петербург к Симоновичам и охотно играла для молодых художников, друзей сына. Возможно, она пробудила интерес Врубеля к Вагнеру и сама заинтересовалась необыкновенным юношей. Она предложила ему сделать эскиз для последней сцены ее оперы «Уриель Акоста», которую в 1884 году собирались ставить на московской сцене: ученики, пришедшие за трупом побитого камнями Акосты, выносят его из развалин по тропинке вниз холма; вдали Антверпен; брезжит утро.

Отношение Врубеля к Вагнеру, оперная драматургия которого могла глубоко затронуть сознание художника, будет рассмотрена позднее, потому что в 1883—1884 годах Врубель испытал сильнейшее увлечение другим композитором, другой оперой и сам увлекся пением как исполнитель. Он рассказал об этом в письме сестре: «Познакомился у Чистякова с семьей Срезневских: мать, несколько молодых барышень и трое сыновей. Очень музыкальная семья. По субботам раз в месяц у них бывают музыкальные вечера. У меня они и один родственник Чистякова, хороший музыкант и композитор, открыли «отличный, большой» тенор, и послезавтра я уже участвую на вечере у Срезневских. Пою трио из «Русалки» с Савинским и м-ле Чистяковой и еще пою в хоре торседора из «Кармен». Ах, Нюта, вот чудная опера; впечатление от нее и *все навеянное ею* (выделено мною.— П. С.) будет самым видным происшествием моей артистической жизни на эту зиму: сколько я пересоратствовал о ней и из-за нее за праздники, сколько увлек в обожание к ней

и со сколькими поругался. Это эпоха в музыке, как в литературе — Золя и Доде!»<sup>13</sup>

Кажется невероятным, но меньшей мере трудно объяснимым такое увлечение и такая мысль в письме поклонника «Фауста»! Однако все становится на свои места, если внимательно прочитать и обдумать письмо Врубеля в апреле 1883 года, где он высказывает свои заветные мысли о реализме в живописи, свидетельствующие о прочно сложившихся взглядах-убеждениях, возникших как личное открытие в результате сопоставления современной живописи и искусства столпов Высокого Возрождения.

Ощущая себя одним из жрецов «культы глубокой природы», проповедуемого Чистяковым, Врубель почувствовал неудовлетворенность тем реализмом, тем уровнем жизненной правды, которым довольствовались немало русских живописцев, выставлявших свои картины на ежегодных выставках. 400-летний юбилей Рафаэля, праздновавшийся в Академии художеств, способствовал углублению размышлений Врубеля о реализме. Он открыл для себя, что Рафаэль «глубоко реален», он увидел во фресках «сколько простоты и силы жизненной правды!»<sup>14</sup>.

Свой взгляд на Рафаэля Врубель считал для себя открытием, дающим ему «критериум для ряда других оценок». Теперь восторг Врубеля от «Кармен», его оценка этой жизненной по сути оперы как эпохи в музыке и сравнение с реализмом Золя и Доде становятся понятны. Это — результат единства его теоретических воззрений и эстетических симпатий, связанных с пониманием реализма: «жизненная правда», «простота и сила», «глубокая натура» как форма, как «целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей»<sup>15</sup>.

Влияние музыкальных и театральных пристрастий Врубеля, понимание реального в искусстве видны

и в его творческих «внеакадемических» работах тех лет — в выборе и решении тем: «Моцарт и Сальери» Пушкина, «Садко» Римского-Корсакова, «Два брата» Тургенева. Все названные композиции Врубель исполнил для художественно-музыкального вечера студентов Академии художеств, состоявшегося в январе 1884 года (рисунки исполнены в декабре 1883), в подготовке которого он принял самое деятельное участие. Его теперь широко известные иллюстрации к «Моцарту и Сальери», а также «Садко играет на гуслях на дне морском» на вечере показывались через проекционный фонарь как иллюстрации к тексту трагедии Пушкина, музыке реквиема Моцарта и симфонической поэмы «Садко» Римского-Корсакова.

Вполне органично для Врубеля то, что он с готовностью ответил на приглашение главного организатора этих вечеров в Академии И. Ф. Тюменева — музыканта, литератора, учившегося тогда в Академии и руководившего академическим хором, хотя среди кружка студентов, готовивших программу, был лишь один его приятель — Н. А. Бруни. Врубелю было близко стремление к синтезу искусств или хотя бы их содружеству в решении одной художественно-эстетической задачи. После встречи И. Ф. Тюменев записал в своем дневнике: «С Врубелем я познакомился впервые. С первого раза он мне показался образованным, очень воспитанным, но несколько сдержанным человеком. Между прочим, он подал мысль прочесть когда-нибудь полное поэтическое произведение, например «Демона», с художественными «музыкальными иллюстрациями»<sup>16</sup>.

Во второй половине 1880-х годов, в так называемый киевский период, Врубель почти ничего не писал о своих музыкальных и театральных увлече-

ниях, по театр и оперу он посещал и в те годы, даже одно время увлекался цирком. Только в 1885 году, готовясь к отъезду из Венеции, он написал В. Е. Савинскому: «В Вене думаю послушать Вагнера, а то в этой пресловутой музыкальной стране, окромя «Stella Confidente» [изб.] да «Santa Lucia» [«Ближняя звезда», «Санта Лючия» — итал.] ничего не слышал. Или — почти так»<sup>17</sup>. В известных воспоминаниях Николая Адриановича Прахова говорится о посещениях оперы и даже утверждает, что тему «Демона», своеобразный толчок к ее развитию и воплощению на холсте дала постановка в Киеве одноименной оперы. Мы знаем теперь, что о «Демоне» Врубель думал и говорил еще в Петербурге. Да и сам Прахов говорил, что художник знал лермонтовскую поэму наизусть и критиковал ее иллюстратора Зичи за непонимание поэмы и образа «Демона».

У Прахова мы находим и другие факты, интересные для понимания музыкальных пристрастий художника: «У Врубеля был небольшой, но приятный голос. Он пел романсы с чувством и пониманием. Любил петь романс Чайковского «Благословляю вас, леса» и очень популярный в то время романс Славянского на слова: «А из рощи, рощи темной песнь любви несется». Иногда случалось, что моя мать ему аккомпанировала, когда не было чужих, присутствие которых его стесняло.

Любил он декламировать стихи Пушкина и Лермонтова, особенно последнего. Декламировал не так, как обычно любители — нараспев, а по-своему, выразительно скандируя стих. Увлекался в то время «Пророком» (обоих авторов), образ которого, равноценный стихам, хотел создать в живописи. <...> Очень ценил он музыкальность стихотворения Лермонтова «По небу полуночи ангел летел»<sup>18</sup>.

Врубель всегда чувствовал и ценил музыкальность прозы, оттого он так любил Тургенева, Гоголя, не только поэзию, но и прозу Лермонтова, Пушкина и Гёте. Из всего, что мы знаем об эстетических и художественных вкусах Врубеля, следует, что он был чуток и к поэзии, и к музыке, но не смешивал их механически в нечто однородное, не подменял первую второй; он тонко чувствовал музыкальность стихотворения и понимал своеобразие выразительных возможностей каждого из искусств. Он ценил в поэзии не только музыкальность, но и определенность выражения мыслей, чувств, определенность, которая преображалась в нем в наглядность зрительных впечатлений. Оттого, наверное, он так сильно любил пение и сам пел, что в пении он находил то слияние поэзии и музыки, в котором происходило взаимное обогащение двух искусств, сохранявших свою природу, но рождавших новое, близкое им и вместе с тем отличное от них художественное произведение. Музыка глубже проникала в ритм, настроение, переживание, заключенные в стихотворении, и образы поэтического слова становились осязательнее, нагляднее, сообщая самой музыке несвойственную ей зрительную определенность.

Врубель понимал и любил программную и чистую музыку — тому есть немало подтверждений, и разговор об этом еще впереди, здесь же необходимо обратить внимание на визуальность музыкального восприятия Врубеля как художника-живописца. По признанию Вагнера, например, композитору было недостаточно одного зрительного впечатления, даже самого сильного для восприятия мира. В своем творчестве он искал слияния музыки, поэзии и драматического театрального действия, но на первом месте для него были музыка и поэзия, но преимуществу духовный, а не зримый образ.

У Врубеля, живописца по своей природе, опережая и подчиняя все остальное, возникал образительный образ, но его духовный глаз, эстетическое и художественное видение мира не могли обойтись без поэзии, музыки и театра, которые сливались в его душе со зрительными образами. В этом отношении интересны как подтверждение особенности художественного восприятия Врубеля воспоминания музыканта Бориса Карловича Яповского и певицы Надежды Ивановны Забелы-Врубель: «Врубель все время восхищался музыкой «Садко» и делал по ее поводу разные замечания, часто удивительно меткие, тонкие <...> не будучи музыкантом, умел схватить внутреннюю сущность и объяснить ее картинно и образно. Так, например, когда я проиграл в начале «Садко» такое место <...> он заметил: «Как будто поднимают что-то тяжелое и затем опускают на землю». Для какого-нибудь узкого сухаря-снеда тут всего только большие терции, переходящие в квинту, характерный и стильный прием композитора-кучкиста. <...> Подход Врубеля дает внутреннее освещение. Разумеется, никто никаких тяжестей тут не поднимает, но сама мысль о тяжести дает известный толчок к тому, как воспроизвести, как исполнить это место»<sup>19</sup>.

В воспоминаниях жены Врубеля сохранились не менее важные сведения: «Не обладая никакими специальными музыкальными знаниями, М. А. часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи. Так было с партией Морской царевны и вообще с оперой «Садко» <...>

С тех пор М. А. принимал самое близкое участие в разучивании мною опер Римского-Корсакова. «Псковитянку», «Веру Шелогу», «Царскую невесту», «Салтана», «Кащей» и множество романсов Р[им-

ского] Корсакова -- все это я разучивала при нем и часто очень принимала во внимание его советы. Некоторые вещи он менее любил. Так, «Царская невеста», в которой партия Марфы была написана для моего голоса, ему меньше нравилась. Он не любил сюжета (этой оперы.— *Н. С.*), не любил вообще Мея; меня это огорчало, так как я сильно увлекалась Марфой. Зато «Салтана» он обожал. Тут опять оркестр, опять новое море, в котором, казалось мне, М. А. впервые нашел свои перламутровые краски»<sup>20</sup>.

Изучение произведений Врубеля должно привести к пониманию основной проблемы: как влияла музыкальность и театральность на его искусство, отразилась ли она в выборе сюжета и трактовки, в образном строе и стиле его композиций.

В работах петербургских лет это влияние не бросается в глаза, но оно ощущается в композиционном мышлении художника, в выборе ритмической организации изображения. Даже в рисунках, выполненных до поступления в Академию художеств, мы видим неодинаковый подход студента университета Врубеля к зарисовкам из собственной жизни и в иллюстрациях к литературно-музыкальной классике. Сравнение рисунков конца 1870-х годов — «Врубель со своим университетским товарищем Валлевым» и «Маргарита» — дает возможность увидеть в первом жизненные бытовые детали в изображении «тургеневских» молодых людей во время их оживленного разговора, а во втором — грустную задумчивость девушки, героини оперы или поэмы, в которой сценично все — и движение, и само переживание. И в том, и другом рисунке художника вело духовно-психологическое содержание задуманных им сцен, но в первом случае его мысль сродни строгой прозе, в другом — музыкальной поэзии. В иллюстра-



*1. Свидание Анны Карениной с сыном.  
Конец 1870 — начало 1880-х годов*



*2. Моцарт и Сальери слушают игру слепого скрипача. 1884*

циях молодой художник порой попадает в плен театральности и связанных с ней жестов, как, например, в рисунке «Свидание Анны Карениной с сыном» к роману Л. Н. Толстого, в котором героиня так стремительно бросилась к постели мальчика, так страстно прижала его к своей груди, что кажется, она сейчас задушит сына в объятиях необузданной материнской любви.

Увлечение внешним выражением чувства, «утрировка» и «неестественность», которые претили вкусу молодого Врубеля на драматической сцене, должны были бы оберегать его от подобных ошибок в композиционной режиссуре и во всей трактовке изображения в его собственных сценках-рисунках.



*3. Сальери всыпает яд в бокал Моцарта. 1884*

Затем, овладев техникой рисунка и живописи в Академии художеств, многому научившись у Чистякова, Репина, мастеров мировой живописи, Врубель придет к той поразительной сдержанности движения и жеста при неисчерпаемой глубине духовно-художественного выражения живописного образа, которые отмечают его искусство в целом. Но в иллюстрациях иногда проскальзывало увлечение сценичностью, толкавшее к некоторой утрировке жеста и мимики персонажей. Например, в рисунке «Сальери всыпает яд в бокал Моцарта» (1884) Сальери получился не мрачным фанатиком музыки, как у Пушкина, а отчасти злодеем-отравителем. Даже в иллюстрациях к Лермонтову 1891 года кое-где встречаются еще черты сценического преувеличения, но там они будут иметь уже иное значение.

Думается, что развитие Врубеля как художника в 1874--1884 годах шло в таком направлении: от юношеского, дилетантского отношения к искусству, в котором литература, музыка, театр воспринимались им, в сущности, однородными по своей духовной поэтической природе, к проникновению в законы пространственных искусств и профессиональному обособлению как живописца. Есть два свидетельства молодого художника, подтверждающие такое направление его размышлений и выводов. На третьем году пребывания в Академии под впечатлением беседы с Реншиным он приходит к выводу, что общие разговоры об искусстве — это «чесанье языка (чем вообще мы так много занимаемся и что так портит нас и нашу жизнь)», что он разделяет реншинские взгляды «на задачу художника и на способности подготовки к ней, которые так ясны и просты...», что «надо работать, работать и работать».

И далее в том же письме он пишет: «Слушал «Фауста» — никакого впечатления не произвел. Не застывание же это уже. Нет, это: *von из-под роскошной тени общих вейний и стремлений в каморку, по свою — каморку своего специального труда — там счастье!*»<sup>21</sup> (выделено мною. — П. С.). В этом признании мы видим, что процесс интеллектуального обособления Врубеля как живописца от музыки и театра зашел далеко и помог ему найти не только свой эстетический, но и профессиональный угол зрения на искусство. Из этого вовсе не следует, что он перестал наслаждаться музыкой и театром: мы знаем, что в том же 1883 году он сильно увлекся оперой «Кармен» и сам пел на домашних вечерах у Срезневских, а летом на даче в Петергофе. Речь идет об известном размежевании художественных пристрастий молодого Врубеля, которое происходило в годы его обучения в Академии.



4. Обручение Марии с Иосифом. Эскиз. 1881

Здесь он столкнулся с тем, что изучение техники рисунка, «школа» уводит его куда-то в сторону от того понимания искусства, которое ему свойственно. До осени 1883 года Врубель считал, что требование серьезной школы Чистякова расходится с его взглядом на искусство потому, что приемы изображения — детали техники — ведут к схематизации природы, что возмущало его «реальное чувство». Вскоре в работах с натуры он открыл, что детали, о которых он говорил, облегчают только поиски средств передачи тонкости, разнообразия и гармонии живой модели. Лишь в начале четвертого и своего последнего учебного года он находит путь примирения с требованиями школы. Об этом он пишет убежденно и радостно: «Я по крайней мере чувствую, что



5. Обручение Марии с Иосифом. 1881



6. Аллегория. Эскиз росписи. 1883

только теперь начинаю делать успехи, расширять и физический, и эстетический глаз. Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравилась основные его положения, потому что они *были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено*<sup>22</sup> (выделено мною.— П. С.). И далее: «Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед,— писал он.— Теперь и картина представляется мне рядом интересных ясно поставленных и разрешенных задач»<sup>23</sup>.

Годом-двумя раньше у Врубеля еще не было столь ясных выводов о соотношении его взгляда на искусство и требований школы. Тем не менее помимо многочисленных натуральных студий — анатомических, «костюмных», портретных, рисунков с гипсовых голов и экорше, этюдов с обнаженных натурщиков, в которых он изучал технику рисунка и



7. Осень. Аллегория. Эскиз росписи. 1883

живописи,— он исполнил несколько композиций, позволяющих утверждать, что школа вовсе не забила талант, больше того, она помогла его осмысленному развитию и самоопределению художника. «Обручение Марии с Иосифом»<sup>24</sup> — ренессансная по духу и стилю композиция была по достоинству оценена в Академии: на втором году обучения молодой художник был награжден второй серебряной медалью, а композиция оставлена в классе среди лучших работ. В этой композиции нельзя не заметить самостоятельного изучения ватиканских фресок Рафаэля, к которому Врубель, по его признанию, испытывал «форменное, деревянное благоговение»<sup>25</sup>. С. Яремич увидел в этой композиции нечто, напоминающее библейские эскизы А. Иванова. Эскизы Иванова еще



*8. Весна. Аллегория. Эскиз росписи. 1883*

не были изданы, и скорее всего Врубель не мог видеть их до 1882 года. Но несомненно общее для обоих гениальных русских художников чувство монументального стиля Высокого Ренессанса. Вместе с тем примечательно и следующее обстоятельство: то, чем Иванов заканчивал свой творческий путь, для Врубеля было лишь началом. Здесь имеется в виду не равная оценка художественных достоинств библейских эскизов первого и академической композиции второго, а понимание духа и стиля монументального искусства итальянского Ренессанса.

Думается, что для Врубеля его «благоевение перед Санцио» было связано также с его чувством музыкальной гармонии, которое можно усмотреть в композиции, в строгом равновесии расположения



9. *Пирующие римляне. 1883*

фигур и архитектуры, в ритме их соразмерности и соподчиненности. Центральная перспектива, принцип композиции выдержаны почти с математической точностью: геометрический центр листа, в котором руки Марии и Иосифа соединяются в момент обручения, совпадает с сюжетным узлом события.

В другой композиции 1882 года — «Литичный мотив», напоминающей по стилю декор ватиканских станц и росписи древней Помпеи, решается декоративная задача. Следует заметить, что в течение двух последних учебных лет в Академии Врубеля обуревали самые различные композиционные затеи

и поиски изобразительного языка. Если в первых композициях он пробует различные по ритмическому строю приемы — от античной классики до исторической и жанровой картины XIX века, то в овладении школой он идет по строго реалистическому руслу изобразительности, как это видно в его натуральных акварелях: «Натурщице», портрете госпожи Кнорре (1883), в эскизах «Пирующие римляне» (1883), «Гамлет и Офелия» (1884) и в замыслах неосуществленных композиций, о которых известно из его писем, например о приглянувшемся ему старом рыбаке.

В эскизах и натуральных студиях 1882—1883 годов нет прямых свидетельств постоянного увлечения Врубеля оперным театром и пением, если не видеть какую-то пусть отдаленную связь с его поисками «стильности» и гармонии в композициях 1882—1883 годов — «Обручение», «Античный мотив» и «Пирующие римляне». О последнем сочинении он писал сестре: «<...> сюжет препошленький — перемигивание двух молодых существ у ложа вздремнувшего от действия вина толстого бонвивана: обстановка времен Римской империи; освещение — после заката солнца, без рефлексов. Все бьет на некоторое сходство с Альмой Тадема. Ренни видел у меня подробную акварельную обработку этого сюжета в настоящую величину, и она ему понравилась; сказал, что стильно, что переносит в эпоху. Работаю без природы за небольшими исключениями»<sup>26</sup>.

В отличие от библейского сюжета «Обручения» и соответствующей ему композиционной обработки в духе Ренессанса в «Пирующих римлянах» Врубель сознательно берет бытовой сюжет в историческом жанре, но задачу «стильности» он решает и здесь с полным пониманием строя исторической композиции из времен Римской империи.

Думается, что в представлениях Врубеля-художника была органическая связь музыкальности и театральности с его чувством стиля и декоративности, которая проявлялась и в натуральных работах, и особенно в решениях композиционных задач академических лет; но в то же время он сознавал разделение начал музыкальности, театральной зрелищности и красоты изобразительной, художественно-живописной.

Отъезд в Киев, а затем Венецию, работа над фресками и иконами для Кирилловской церкви погружают Врубеля в новый для него мир византийского и древнерусского искусства, благодаря которому он открывает в себе новые стороны художественного видения и мышления.

## II

Летом 1884 года во время работы в киевских храмах Врубель испытывал подъем жизненных сил. Он быстро нашел необходимые формы и стиль для фресок в византийском духе, поверил в свои возможности и радужную перспективу, которую сулила ему самостоятельная художническая деятельность, обеспеченная заработком в Кирилловском, а потом и Владимирском храмах. Он воспринял духом после нищенской жизни в Петербурге, «он как будто пришел в себя, оторвался... от психологии... Нравственно он ободрился, чувствует силу таланта... и уже не дорожит Академией и карьерой *через нее*»<sup>27</sup>.

К осени он снова помрачнел, стал задумываться, впадать в «психологию», жаловался на мигрени, на недовольство собой и перед отъездом в Венецию написал сестре: «В эти полтора года [с лета 1883 года] я сделал много ничтожного и негодного и вижу с горечью, сколько надо работать над собой. Горечь

прочь, и скорей за дело. Дней через пять я буду в Венеции... сам я чуть не сегодня только начинаю порядочную и стоящую внимания жизнь. Немножко фразисто! Хорошо, что говорю это не седой и измученный, а полный силы для осуществления фразы»<sup>28</sup>.

К этому времени он и внешне приобрел иной вид: похудел, носил старую шляпу с полями, вязаные черные перчатки, простое драповое пальто, какую-то особенную рабочую курточку, «и хотя он обзавелся теперь новым сюртуком, но все-таки никто не узнал бы в нем прежнего Мишу, любящего по-модному одеться...»<sup>29</sup>.

Перед отъездом, поглощенный своими замыслами, он составил себе ясный план жизни в Венеции: одну часть дня посвящать изучению Тициана и Веронезе, другую — византийской живописи и третью — писать заказанные А. В. Праховым иконы.

Причиной мигрени, мрачного настроения, «самозаушения», чрезмерной самокритики и жажды начать новую «стоящую внимания жизнь» могло быть нервное и физическое переутомление, неизбежное при том объеме работы, которую молодой, не крепкий здоровьем художник выполнил в Кирилловском храме. Кроме новых фресок «Сшествие св. духа», «Положение во гроб», «Ангелы с лабарами» и других изображений Врубель нарисовал около 150 фигур больше натуры, исполненных затем его помощниками<sup>30</sup>, реставрировал по своим эскизам ряд фигур в Софийском соборе. Не стоит забывать и о странной любви к Эмилии Львовне Праховой, о горечи, которую Врубель мог ощутить к осени 1884 года.

Но летом всего этого еще не было, Врубель был весел и общителен, полон энергии и веры в свое дарование. «Как будто сейчас вижу перед собой

балкон, кругом брошенный, запущенный сад. — веноминал П. И. Мурашко. — За чайным столом несколько молодых людей, группа детей. Михаил Александрович весело, мило шутил со всеми и отправлялся к себе в мезонин. В открытые окна мы слышали или «Ночи безумные», или «Благословляю вас, леса» — популярные романсы того времени...»<sup>31</sup>

Трудно поверить, что в таком настроении художник был способен играть в жреца и писать фрески на религиозно-мистические сюжеты. Бакушинскому, непримиримому противнику модерна, все это показалось оттого, что еще в кирилловских фресках Врубеля он скорее желал увидеть и первое проявление религиозного характера, и начала модерна, декадентского эстетства в его искусстве. В «Сошествии св. духа», самой крупной и сложной работе, написанной художником на коробовом своде хор, Бакушинский обнаружил «темный вихрь экзальтации, религиозной средневековой истерии», который скрыт и в потоках света, «как монцию гальванизирующих электрические разряды», льющихся из светящегося полукруга с нисходящим голубем, и в фигурах то скорченных, то искривленных, топких и хрупких «с остановившимся, принабочным взором». На самом деле никакой религиозной истерии нет в фигурах апостолов и Марии. «Произведение это, проникнутое радостью откровения, серебрится, светится и переливается едва заметными радужными оттенками»<sup>32</sup>. — писал С. П. Яремич в своей монографии о Врубеле и был ближе к истине в расшифровке содержания и смысла этого произведения.

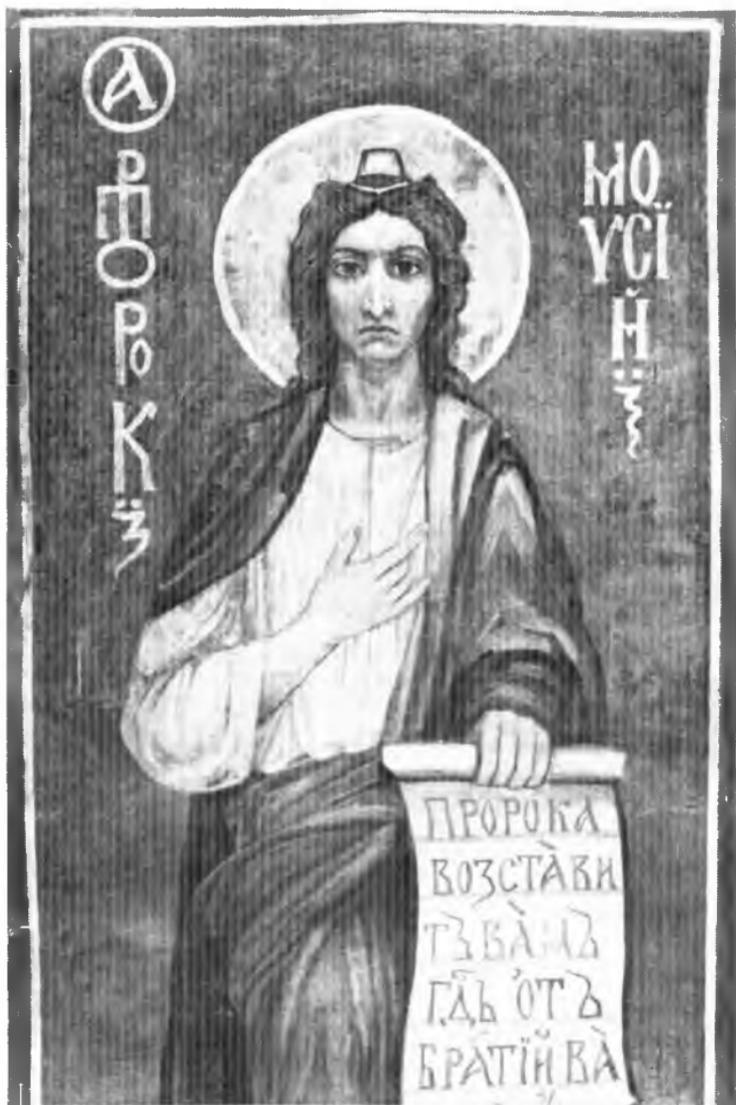
Для Бакушинского нужно было во что бы то ни стало обнаружить черты того «модерна, который зародился в Европе в начале 80-х годов, прокатился нипрочайней волной по всему миру в течение 90-х годов и иссяк в пошлом шаблоне к началу 900-х



10. Надгробный плач. 1884

годов». Оттого Бакунинскому привиделось, как «византийские формы и приемы художественного выражения у Врубеля все более деформируются в своеобразную готику, — готику упадочную, изысканную и хрунко-мацнерную, — своеобразное «барокко» формы и психологического содержания». Здесь можно думать, что Бакунинский считает Врубеля с первых шагов его монументального творчества эстетом-декадентом, но при этом для него Врубель — один из двух художников в мировом искусстве, которые раскрыли стиль модерн с большой силой, глубиной художественного утверждения его основ и «изумительным проникновением в его дух».

Бакунинский непоследователен в своей оценке художника, и в своем увлечении стилистическим



11. Пророк Моисей. 1884



*12. Ангел с лабарамы. 1884*

сравнением он гипертрофирует упадочные черты изысканности, хрупкости и манерности в этой своеобразной готике, которые он увидел даже в итальянском Ренессансе. В этом контексте особенно сомнительно следующее утверждение: «Это то, что было характерно для искусства отчасти треченто, но в особенности кватроченто. Поэтому-то неудивительно, что и в данном замысле, и в других работах того же периода Врубель обнаруживает ясную близость к формальному языку прерафаэлитов. Таковы, например, «Благовещение» (1884), «Ангелы с лабарамы» на стене Кирилловской церкви — чудесное органическое слияние Византии и кватроченто так, как это мыслимо было бы на византийских фресках



*13. Богоматерь  
с младенцем.  
1884—1885*

XIV века или русских иконах приблизительно той же поры»<sup>33</sup>. Однако в статье молодого историка и теоретика искусства, в ее противоречивости и непоследовательности брезжит мысль об известной близости стиля кирилловских работ Врубеля с венецианскими кватрочентистами, о которых вспоминал сам художник, и о ясной близости к формальному языку прерафаэлитов, в творчестве которых, особенно у Морриса, заключены истоки модерна. Из статьи Бакушинского неясно, кого он называет прерафаэлитами — итальянских живописцев треченто и кватроченто или известную группу английских художников середины XIX века. Но так или иначе здесь возникают две проблемы: каков подлинный стиль киевских монументальных произведений Врубеля, включая образа для иконостаса, исполненные зимой 1885 года в Венеции, и существует ли на самом деле какая-то близость или связь его искусства 1884—1885 годов с романтизмом английских прерафаэлитов.

Изучая стиль византийской и древнерусской живописи в киевских подлинниках и репродукциях праховской библиотеки, Врубель вовсе не собирался копировать, возродить этот стиль или так или иначе подделываться под него путем стилизаторства. Ему важно было понять его дух, каноны и правила изобразительного языка, для того чтобы не разрушить общего впечатления ансамбля храма XII века в новых фресках, которые, разумеется, не могли имитировать древней живописи. В произведениях, написанных в Кирилловской церкви, он дал несколько вариантов претворения византийского стиля. Так, в «Благовещении», исполненном, по утверждению Яремича, в виде испытания перед началом работ в храме, Врубель как будто имел перед собой в качестве известного образца стиля XII века икону



14. Св. Афанасий. 1885



15. Христос. 1885

«Устюжское Благовещение», находящуюся теперь в Третьяковской галерее. Видел ли Врубель икону или ее репродукцию в библиотеке А. В. Прахова, сказать с уверенностью нельзя. Однако мозаики и иконы XII века он видел в Киеве и в самой Кирилловской церкви, и в Софийском соборе, и в Михайловской церкви.

В воспоминаниях Н. А. Прахова говорится: «...тема «Сошествие святого духа на двенадцать апостолов» была указана Врубелю моим отцом. Среди собранных им фотографий кавказских древностей имеется снимок с чеканного складня византийской работы из Тигран-Апчисхатской церкви»<sup>34</sup>. Но из дальнейшего следует, что Врубель ушел так далеко



16. Богоматерь с младенцем. 1885      17. Св. Кирилл. 1885

от названного складня, что, кроме темы, почти ничего оттуда не взял, если не иметь в виду нечто мало-уловимое в строе орнамента.

В композициях «Соншествие св. духа», «Ангелы с лабарами», «Моисей» мы видим энергичную экспрессию в трактовке лиц, жестов, орнаментации складок одежд. Здесь, особенно в «Ангелах» и «Моисее», больше византийского духа, той грозности, неприступности ликов, свойственных византийской живописи, чем в «Надгробном плаче» в аркасолии панерти, где больше мягкости, лиризма, душевности, свойственных коренным традициям древнерусской фрески и иконы XIV—XV веков. Надо напомнить, что современники Врубеля, писавшие

о его кирилловских работах в начале 900-х годов, не могли их понять и оценить вполне по той причине, что были еще далеки от подлинной древнерусской живописи, от знаний, накопленных лишь впоследствии, в годы издания истории русского искусства под редакцией П. Э. Грабаря, и особенно в послереволюционное время, свободное от церковных запретов. А. П. Бенуа, посетивший фрески художника в 1899 году, не отнес их к «лучшему в творчестве Врубеля»: «Недостатки чувствуются и в некоторой робости рисунка, и в чрезмерном подражании византийскому стилю»<sup>35</sup>. Мы видим теперь, что представление о византийском стиле даже у Бенуа было в те годы более чем приблизительным. Впрочем, Бенуа смог все же почувствовать во фресках нечто большее: «...несмотря на эти недостатки, кирилловская роспись — изумительная страница в истории русской живописи. Ведь со времен Иванова ничего подобного русские художники не делали. Можно не соглашаться с тем или иным типом, можно протестовать против утрировки в византийстве, но нельзя не изумляться силе и смелости этого творения, нельзя не любоваться превосходной живописной техникой, которой в особенности отличаются образы иконостаса...»<sup>36</sup>

Вслед за Бенуа и Яремич панцел, что «весь блеск и вся мощь великого дарования художника выразились рельефнее всего в образах иконостаса»<sup>37</sup>. Правда, через семь лет в своей монографии о Врубеле Яремич понял, что прямое механическое сопоставление работ, выполненных в Киеве, и икон для иконостаса, написанных в Венеции, не приводит к пониманию художника: «Между стеной росписью и живописью иконостаса существует огромное расстояние. Как будто в промежутке между ними (если говорить о труде одного и того же лица) по-

ложены целые десятилетия. В первых он является идеальным византийцем ранней поры, в последних перед нами предстал чистейший венецианец Возрождения по чувству формы, по приемам живописи и главное по необычайно болезненной чувствительности к цвету»<sup>38</sup>.

Отмеченное отличие в стиле росписей и икон Кирилловского храма существует на самом деле, но как в первых работах Врубель вовсе не был «идеальным византийцем ранней поры», так и в иконах не стал «чистейшим венецианцем Возрождения», хотя и сознавался, что испытал влияние знаменитых венецианских кватрочентистов: Карпаччо, Джованни Беллини, Чима да Конельяно.

Все эти работы — вехи стилистических поисков молодого Врубеля в решении конкретной задачи монументальной живописи в византийском стиле и вместе — результаты изучения византийской живописи в Киеве и в Венеции. Но он сохраняет свое врубелевское во всем, что он делал, несмотря на глубокое изучение и понимание стиля старых византийских мозаик и икон древнерусской живописи Новгорода, Пскова, других школ и венецианских кватрочентистов. Все поиски вариантов претворения древнего стиля в Кирилловской церкви приводят художника в 1887 году к совершенно самостоятельным и органичным монументальным эскизам для росписи Владимирского собора.

В новой росписи Кирилловской церкви при необходимости единства со стилем старых фресок Врубель оставался все же художником 80-х годов XIX века; в фигурах святых и ангелов, в пластичности форм и психологической значимости рисунка и цвета он ближе к строю живописи XIX века, чем к средневековым византийским и древнерусским мозаикам, фрескам, иконам. При всей тонкости деко-

ративного стилизма и всего композиционного строя «Ангелов», «Сошествия св. духа», «Моисея», иконостаза Врубель видел образы небожителей как человек и художник своей эпохи.

В этих работах складывается одна из важнейших особенностей композиционно-образного мышления и видения Врубеля, отмеченная еще первыми исследователями творчества художника А. П. Ивановым и С. П. Яремичем, — предельная сдержанность движений и жестов фигур при их большой духовной наполненности, предельной психологической экспрессии. «На всех молодых его произведениях, равно как и на преобладающем большинстве позднейших, чувствуется полное отсутствие резких, так называемых драматических движений», — заметил Яремич<sup>39</sup>. Он думал, что пластическому миропониманию Врубеля более всего сродни чистое античное созерцание без всякой нарочитости или игры в академическую экспрессию. Отчасти так и было: торжественной сдержанностью экспрессии в духе античной и ренессансной классики отмечены еще академические работы Врубеля. В киевский период в результате изучения византийского, древнерусского искусства и венецианских кватрочентистов он нашел притягательную выразительность возвышенного, величавого в «каменной оцепенелости» фигур византийских мозаик, икон и фресок VI—XII веков и духовную глубину в реалистической простоте венецианских живописцев XV века, которые оказались ближе всего его собственному видению образа. В средневековой живописи он открыл мир суровых и вдохновенных образов, полных напряженной и загадочной жизни, той таинственной и величавой жизни духа, выражения которой он искал в своей живописи тех и последующих лет<sup>40</sup>. Одним из важных элементов изобразительно-образной системы

художника становится прием гиперболы в изображении глаз — огромных выпуклых глаз, взор которых, напряженный до предела, порой застывший в созерцании или мышлении, острый, пронизывающий или чаще всего трагически скорбный, печальный, несет в себе необычайное волнение и духовную мощь его образов. Тщательное изображение больших глаз было во врубелевских портретах еще в академические петербургские годы, но тот особый прием предельного одухотворения взора откровенно гипертрофированных по своей громадности очей Врубель нашел в Кневе в работе над кирилловскими фресками и эскизами росписи Владимирского собора.

Этот прием, родственнейший отчасти «карацдашу» театрального гримера, заметен и в станковых работах тех лет: в портрете дочери ростовщика Дахновича, в портретах и эскизных рисунках, акварелях и набросках; в московский период этот прием становится особенно выразителен в его Демониане, в портрете С. И. Мамонтова и многих других станковых и монументально-декоративных произведениях.

### III

Здесь стоит коротко коснуться и второго вопроса — о связях Врубеля с английскими прерафаэлитами. Впервые эту связь увидел молодой критик Н. И. Ге, близко знавший Врубеля в семье. Он был внуком известного русского художника и племянником Н. И. Забелы, жены Врубеля. В статье для врубелевского номера «Мира искусства» 1903 года он заметил, что в эскизах монументальных росписей «Гадгробный плач» для Владимирского собора Врубель подходит к английским прерафаэлитам<sup>41</sup>.

Есть ли в этом высказывании доля объективной истины, имея в виду произведения художника и знания о нем критика?

Нужно сказать, что Врубель знал итальянских живописцев, предшественников Рафаэля и всего Высокого Возрождения, преимущественно из книг и репродукций, подлинных произведений Джотто и Чимабуэ он не видел. Картины европейских художников XIX века, напротив, он видел множество. К английскому искусству он, по-видимому, был особенно внимателен и чуток! Еще в письмах 1883 года он упоминает работавшего в Англии академика Л. Альма-Тадему (в связи с работой над акварелью «Пирующие римляне»), в начале 90-х годов он прошел период увлечения «всею английским»<sup>42</sup>, а в письме 1904 года С. И. Мамонтову, опубликованном в газете «Новое время», и в статье «Из бесед о художниках» (на смерть А. А. Ридзони) высказался критически о Д. Рёскине<sup>43</sup>. Но главное состоит не в том, что Врубель испытал какое-то влияние английских художников середины и конца XIX века, а в его несомненной духовной связи, порой общности с прерафаэлитами, которая раскрывается больше в 90-е годы в романтизме и символизме его творческого мироощущения, в интересе к средневековью и библейским сюжетам, пристрастии к искусству кватроченто — его духовной углубленности и сдержанности внешнего выражения, в любви к декоративности и узорчатости.

В киевские годы общность чисто живописного мышления Врубеля и английских прерафаэлитов, в сущности, незаметна, кроме глубокого понимания живописи итальянских кватрочентистов. В те годы с большим основанием можно усмотреть кое-что, оставшееся от раннего увлечения Фортунн: в ставковых вещах, например приняую изысканность жи-



*18. Портрет мужчины в старинном костюме. 1886*

воисен «Девочки на фоне персидского ковра» и акварели «Восточная сказка». Но и в этих произведениях Врубель далеко оставил позади себя Фортунни. И все же по размышлению или интуитивно Врубель мог заметить у прерафаэлитов кое-что, кроме общего увлечения кватрочентистами. Это было новое отношение к композиции картины или панно

как фрагменту мироздания, одному из его бесконечных проявлений или одной из его возможностей, чего не было ни у кватрочентистов, ни в древней живописи Византии и Руси. Лишь одна из черт византийских мозаик и русских икон могла соответствовать новому пониманию композиции: крупный план изображения голов и фигур в их выразительной оцененности, как бы вечной застылости. Впоследствии в монументально-декоративных работах Врубель стал сочетать неподвижность фигур с динамизмом самой композиции, ее фрагментарностью, «первым планом» тем, что было чуждо древнерусскому искусству и живописи кватроченто. Врубель оценил по-новому возможности этого приема, развил его, обогатил и превратил в средство выражения своих идей.

В искусстве английских романтиков XIX века главную роль играла поэзия, одухотворявшая живопись. Самые талантливые живописцы-прерафаэлиты были вместе с тем и талантливыми поэтами (Д. Г. Россетти, У. Моррис) и делили свое вдохновение между двумя искусствами, не отдавая предпочтения какому-либо одному из них.

Для Врубеля, как мы знаем, литература, и особенно поэзия, также значила очень много, он и сам пытался писать стихи, но не преуспел в этом. Но еще больше Врубеля как человека и художника волновал синтез искусств, то сложное, почти волшебное слияние поэзии, музыки, пения, света и цвета, которое давал театр, в особенности оперный театр. Прирожденный декоратор, творец новой сценической живописи и театрального костюма, Врубель обнаружил свое влечение и призвание до прихода в театр в станковых картинах, написанных в Киеве. В «Восточной сказке» (1886), «Девочке на фоне персидского ковра» (1886), «Гамлете и Офелии»

(1888), портрете мужчины в старинном костюме (1886) вкусе к живописной красоте зримого, нарядности, узорчатости, блеску в костюмах и антураже — все это было проявлением театрального романтизма, замещающего серую обыденность, безотрадность современных ему бытовых картин. Не донедлине до нас композиции на сюжеты цирка, портреты цирковой наездницы-акробатки, которые Врубель создал в 1887—1889 годах, увлечение изображениями «Шато», «Дуэтисток», «Кармен» — сюжетами, по мнению его отца, «весьма фривольного свойства»<sup>44</sup>, — то же следствие жажды яркой красоты в живописи и жизни, того «гомеризма», который был для художника отдушиной среди ханжества и мнимой добропорядочности киевского образованного общества, где протекала его жизнь, полная физических и духовных лишений, постоянного непонимания его художественных стремлений высокомерными покровителями с их мелочной оценкой, причинявшими ему боль. Именно в театре, цирке, где сливались музыка, живопись, пластика, грациозность и сказочное волшебство, он чувствовал себя в своем мире и забывал на время терзавшие его душевное одиночество и неприкаянность.

Однако чувственный «гомеризм», влечение к романтической театральной эфемерности красоты были лишь одной из частей его художнического мирозерцания и восприятия. Другой, главной частью его творческой природы было стремление к сдержанности — подлинной красоте величественно-трагического, духовно возвышенного, поиски воплощения которой в образах Демона, Христа, в эскизах «Надгробный плач» и «Воскресение» для монументальной росписи Владимирского собора были главным средоточием его художественных исканий, его заветных мыслей. И если Демон в киевские годы

еще не давался художнику, то в эскизах для Владимирского собора он впервые нашел образный строй, монументальный стиль, адекватный общечеловеческому содержанию возвышенно-трагических образов, где звучит величественная скорбно-сдержанная музыка реквиема и где нет места феерии театрального зрелища, узорчатости или изысканной пряности колорита.

Можно лишь строить предположения о том, как сложилась бы дальнейшая жизненная дорога художника, если бы эти изумительные композиции не остались акварельными эскизами, а стали монументальными фресками в соборе. Но с помощью благовидных предлогов они были отвергнуты, и художник, украсив некоторые поверхности внутренних стен собора оригинальными орнаментами, уехал навсегда из Киева в Москву, где ему будто суждено было стать прежде всего художником театра, где он мог быть принят лишь как декоратор сцены и особнячков крупных буржуазных меценатов.

Главное программное направление творчества Врубеля, идейная и «энергетическая» основа художественных образов монументального стиля впервые обнаружилась в эскизах к росписи Владимирского собора. В них намечались два русла его художественно-философской мысли: тема мировой скорби, уныния в четырех вариантах «Надгробного плача» и тема разрешения изначального трагизма, фатальной неизбежности смерти в композициях «Воскресение», «Ангел с кадилом и со свечой». Первая тема получила затем развитие больше всего в Демониаде, в «Сидящем» и «Поверженном», вторая — преобразилась в темы «Пророк» и «Серафим». Первая оказалась ближе непризнанному художнику, в собственной жизни познавшему скорбь и муки одиночества в окружавшем его обществе,



19. Надгробный плач. Тринич. 1887

поэтому он, наверно, и отдал так много сил своим Демонам.

Непосредственная связь, близость к эскизам «Надгробного плача» особенно заметна в эскизе и законченном образе «Демона сидящего», где, в сущности, продолжается тема мировой скорби, где и композиционные приемы, и положение фигуры, сжатых рук, наклоненной головы говорят о развитии эскизов уныния. Эта тема оставалась главной для Врубеля всю жизнь — в этом смысле следует понимать его признание Яремичу у кирилловской фрески «Надгробный плач» в начале 900-х годов, когда искусство художника во многом было уже развернуто: «Вот к чему, в сущности, я должен бы вернуться»<sup>45</sup>.

Эскизы для росписи Владимирского собора (1887), которые теперь украшают Музей русского искусства в Киеве, сами по себе достойны восхищения как глубочайшие откровения великого художника, достигшего к тому времени высот творческой зрелости, создавшего свой уникальный стиль монументальной живописи, соразмерный общечеловеческому масштабу темы и назначению росписи общественных зданий; стиль величественный по выражению духовной глубины и священного тремета, подобный органичной музыке Баха, трагедийной силе оперных партитур Рихарда Вагнера.

Основной эскиз — триптих с образами Христа и Марии в центральной части и четырьмя фигурами ангелов и святых в боковых — это не только оплакивание, но итог евангельской легенды о Спасителе, обобщение земных страстей Христа. Все персонажи триптиха проникнуты величаво-сдержанным драматизмом евангельской легенды от снятия с креста, положения во гроб до воскресения распятого. В лице Христа — не восковая застылость покойника, а умиротворенность, как в глубоком летаргическом сне. Коленопреклоненная богоматерь, словно приросшая к гробу, изображена не столько в унынии и плаче, в ее образе раскрывается другое, не менее впечатляющее выражение. Проникновенный взгляд сильной женщины-матери обращен к лицу мученика и полон необычайной, почти гипнотической силы, в нем можно прочесть немой вопрос: «Что с тобой, сын мой?» Мать жаждет увидеть в лице сына не смерть, не конец всему, а лишь тяжелую болезнь, которую можно преодолеть любовью. И вместе с этим — точный земной жест — ее ладошь лежит на руке сына, как рука врача-целителя. Мария верит в спасение, требует и твердо ждет его. Поистине титаническую борьбу матери со смертью сына соп-



20. Надгробный плач. Вариант (с пейзажным фоном). 1887

реживают предстоящие справа Магдалина и, вероятно, Иоанн Богослов, они замерли в ожидании исхода этой борьбы, не совсем уверенные в победе жизни; слева — Иосиф Аримафейский и Никодим, взгляд которого направлен на Марию, он полон напряженной тревоги и усиливает общую трагическую напряженность ситуации. Лишь старец Иосиф в терпеливом ожидании обратил взор к небу, как бы прозревая грядущее.

Все фигуры даны на густом ультрамариновом фоне, создающем ощущение могильного склепа, ночи; на этом фоне их светло-желтые с радужными кольцами нимбы сияют ярким светом, как ореолы светильников; траурные покрывала женщин еще синее и темнее фона, лишь розовые блики и отсветы



*21. Надгробный плач (второй вариант). 1887*

шимбов выявляют из синего мрака их лица. Фигуры евангельских святых, облаченных в одежды палевого и аметистового оттенков, больше пронизаны феерическим светом шимбов, горящих, как в могильном подземелье. В этом переходе цвета от черно-синего к ультрамарину, к аметистовым и палевым освещенным складкам одежд, голубым, розовым, сиреневым бликам и пятнам на лицах, руках, уборах, саване — везде звучит мощная и сдержанная колористическая цветосветовая симфония движения от смерти к жизни, от мрака к свету, из подземелья к небу, от скованности к свободе.

Здесь, в главном эскизе, заключается ответ на вопрос, как Врубель понимал Голгофу: как начало абсолютного конца, безысходности, вечной тьмы или как трагически неизбежную ступень воскресения и начало новой жизни. Мы видим, что Врубель был близок к оптимистическому философскому по-

ниманию евангельской легенды. Величественный Requiem плача вовсе не проникнут «полной безнадежностью»<sup>46</sup>. В других вариантах эскизов «Надгробного плача» ответ художника на этот вопрос не был столь определенным. Надо заметить, что в трех остальных вариантах эскизов Врубель был занят поисками основной центральной части композиции «Надгробного плача», менял фон, расположение фигуры Марии, характер и выражение образов на бумажных листах более, чем вдвое укрупненных по сравнению с размерами всего триптиха. В первом пейзажном эскизе ультрамариновые и голубые фигуры Марии и Христа, как бы погруженные еще в синий лунный свет ночи, контрастной пирамидой выступают на фоне неба, светлеющего от восходящего огромного солнечного полудиска, встающего на горизонте, где высветляются городские строения, закрытые темными силуэтами Голгофы и деревьев. В осунувшемся и постаревшем лице Марии, в ее хрупком теле под синими темными одеждами переданы лишь бессильная скорбь, уныние последнего прощания матери с сыном. Профиль головы Христа в гробу, напротив, полон мужественной твердости и скрытого величия, на нем лежит отблеск вечности. Здесь нет нимбов вокруг голов, ничего намекающего на религиозно-фантастическое понимание и трактовку сюжета.

По-видимому, Врубель искал в этом варианте обобщенную философски-правственную трактовку евангельского мифа, что согласуется с его признанием сестре в том же 1887 году: «...вся религиозная обрядность, включая и Х[ристово] Воскр[есение], мне даже досадны, до того чужды»<sup>47</sup>. Во втором пейзажном варианте художник отказался от восходящего солнца — сократил пространство неба, погрузил город в голубую дымку лунного призрач-



22. Сошествие св. духа. 1887

ного света. Лицо Христа, отмеченное чертами возвышенной красоты, напоминает облик молодого философа, пророка, проповедника, будто пребывающего в глубоком сне и храпящего выражение отрешенной умиротворенности после тяжких испытаний. И образ Марии также претерпел решительные изменения: в этом варианте ее фигура нарисована на первом плане, перед гробом, из больших влажных глаз выкатилась крупная жемчужная слеза, руки покорно сложены в трепетном литургическом благоговении. Ее лицо почти повторяет черты «Ангела с кадилом и со свечой», отличие лишь в черном платке на голове, здесь, так же как в эскизе «Ангела», вокруг голов даны не нимбы, а окружности. В образе Марии — выражение замкнутой и просветленной, «святой» печали.

Самое сильное глубиной содержания, жизненной правдой выражение безутешной скорби матери над телом умершего сына Врубель дал в третьем варианте, исполненном черной акварелью. В композиции, где фигура Марии помещена за гробом, строго в центре листа на фоне поднятой могильной плиты, ее образ свободен от всего сверхъестественного, нереального, это земная мать, полная внешне сдержанного, но объемлющего все ее существо горя. И в облике Христа много непосредственной прямоты — это лицо страдальца, праведника, страстотерпца, жертвы насилия. Третий вариант эскиза своей земной выразительностью, реализмом образов больше всех других близок к традициям итальянского кватроченто. В нем нет даже намека на легендарное воскресение Христа из мертвых. Сохранился еще один эскиз — вариант третьего варианта в частном собрании в Москве, на котором художник нарисовал карандашом и акварелью цветы — символический древний египетско-ассирийский орнамент на передней стене гроба. Интересно, что в лице Христа можно узнать черты художника — тонкий нос, овал лица, а взгляд задумавшейся Марии направлен не на Христа, а на зрителя; в ее лице нет жгучей скорби, и черты его явно портретны.

Композиции Врубеля остались на бумаге. А. В. Прахов назвал их превосходными, но не нашел подходящими для собора, для росписи которого был приглашен как главный художник В. М. Васнецов<sup>48</sup>.

#### IV

Врубель понимал значение своих монументальных эскизов, когда писал сестре, что это чистое творчество, а не «шаблоны», для стилизации росписей в византийском духе. Эскизы Врубеля пора-

зили А. В. Прахова величаво-трагическим строем образов, суровой простотой композиции и тем самым испугали его. Профессор увидел в них начало совсем новой, невиданной монументальной живописи, мало похожей на те росписи, академические по существу и лишь модернизированные в духе современного жанра и портрета, которыми В. М. Васнецов при одобрении Прахова украшал храм Владимира. Руководитель не мог теперь отказаться от принятого им самим и всем Стрзительным комитетом васнецовского направления росписей, а отвергнуть новаторские превосходные эскизы еще мало кому известного художника было значительно проще и покойнее. К тому же отношение Адриана Викторовича к Врубелю во второй половине восьмидесятых годов стало иным, чем во время реставрации фресок Кирилловской церкви: былая доброжелательность, отеческая опека и восхищение талантом молодого художника уступили место неприязни. Причиной тому были влюбленность Михаила Александровича в Эмилию Львовну Прахову и, кроме того, независимость суждений, творчества, поступков Врубеля, которые казались Прахову несовместимыми с деловыми качествами исполнителя предначертанных им работ<sup>49</sup>.

Получив от Врубеля эскизы, Прахов не сразу забраковал их, он уехал из Киева, заставив художника ждать решения с весны до поздней осени. Для Врубеля это были месяцы душевного беспокойства, неуверенности и безработицы, он не мог понастоящему увлечься ни одной из многих осаждавших его идей ни в живописи, ни в скульптуре. «Демон», «Христос», «Кармен», «Гамлет и Офелия», «Богоматерь» — ни одну из задуманных вещей он не мог завершить, брался для заработка за раскрашивание акварелью фотографических видов диенров-

ских порогов и бросал это занятие как мучение, которое возмущает художественную душу, приближает, притупляет ее чуткость, ее инициативу<sup>50</sup>.

Еще в имени Тарновских «Мотовиловка» под Киевом, где Врубель весной 1887 года был занят эскизами к росписям «Надгробный плач» и «Воскресение», он начал несколько станковых вещей на темы евангельской жизни Христа: «Моление о чаше», «В Гефсиманском саду». Он писал или обдумывал эти темы в течение полутора лет, до октября 1888 года, когда наконец получил возможность принять участие в росписи Владимирского собора, но только в орнаментально-декоративной живописи. «Моление о чаше» было написано им для мотовиловской сельской церкви и хранится теперь, если можно говорить о сохранности руины, в Киевском музее русского и украинского искусства. Оно описано Н. А. Праховым: «Христос изображен до колен... лицом в левую сторону. Весь образ написан в темных, ночных тонах, быть может, еще более потемневших от времени и плохих красок... Огромные глаза Христа смущали всех членов семьи Тарновских, и младшая дочь Н. Я. Мацневой Ната, пробовавшая писать масляными красками, храбро переписала по-своему глаза врубелевского Христа:— Они были такие сумасшедшие, — вот я и переделала,— наивно объясняла она свой варварский поступок...»<sup>51</sup>

Основное произведение, над которым он работал с большими перерывами около года, до нас не дошло. На большом холсте он писал сначала «Христа в Гефсиманском саду», но в начале следующего года назвал свою картину «Христос в пустыне». Сохранились большой, в половину холста, взятого для картины, рисунок углем с названием «Христос в Гефсиманском саду» (Государственная



23. *Моление о чаше. Эскиз. 1887*

Третьяковская галерея) <sup>52</sup> и небольшой этюд маслом «Голова Христа» (1888, Государственная Третьяковская галерея), которые помогают понять направление поисков художником психологического содержания главного героя картины.

Изменчивые, беспокойные поиски Врубелем образов Христа и богородицы в формах станковой живописи в конце 1880-х годов были производными того душевного кризиса, который охватил его вместе с крушением надежд и планов после того, как его сердечные чувства были оскорблены, а эскизы росписей отвергнуты. Вместе с тем в картинах и рисунках с изображением Христа и богородицы, хотел того художник или нет, обнаруживались отчасти его идеи эскизов монументальных росписей, которые он не мог осуществить. Он словно еще хотел доказать Прахову и В. Васнецову свое понимание и способности теперь уже не в пугающих новизной монументальных росписях.

ментальных композициях, а в станковых решениях, более доступных лицам, от которых зависело его творческое участие в соборной живописи.

Васнецов видел почти законченное на холсте изображение богородицы и восхищался им, но Михаил Александрович не был доволен тем, что у него получилось, и написал на этом же холсте «Циркачку». Затем на новом холсте он написал «Оранту». Первоначально у нее были ощеренные зубы и пальцы поднятых ладоней скрючены, как когти. А. В. Прахов спросил художника: «— Почему у нее так ощерены зубы, точно хочет кусаться, и концы пальцев обеих рук так странно согнуты, точно хочет царапаться, как кошка? — А это же «нерушимая стена» — это она защищается, защищается! — торопливо объяснил Михаил Александрович...» Позже он переписал губы и выпрямил пальцы, «но это уже была не та богородица, которая так поразила и пленила Васнецова своей оригинальностью и красотой»<sup>53</sup>.

Может быть, Врубель переписывал те из своих полотен, которые нравились Праховым, Васнецову и всем лицам, принимавшим участие в росписи Владимирского собора, потому, что не вполне доверял их вкусу и не одобрял ни направления, ни стиля всей храмовой росписи.

В то же время, работая над Христом, он раздумывал о зрителе, о той общественной среде, для которой он писал: «Что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изю всех сил. Отсюда спокойствие, необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа иаивозможно прекрасною т. е. на технику»<sup>54</sup>. Кем же была та публика, которую тогда Врубель любил? Посетителями передвижных выставок, чуждыми понимания

специальных тонкостей живописи, о которых он писал еще весной 1883 года из Петербурга, или он имел в виду киевскую профессорско-художническую и меценатскую среду, к которой он принужден был обращаться? Ответ на этот вопрос можно найти лишь в самих произведениях художника киевских лет — от росписей Кирилловской церкви до мало сохранившихся станковых вещей конца 1880-х годов. Все произведения Врубеля в Киеве были доступны лишь изощренному глазу, искусственной мысли, изысканному художественному вкусу. Его искусство в станковых и особенно монументальных формах обращалось к людям высокой культуры и специальных знаний, какими были А. В. Прахов и круг его единомышленников, художников, просвещенных помещиков и меценатов. Но художественный диапазон понимания людей этого круга оказался все же значительно уже содержания искусства Врубеля, они не понимали его и не стремились приблизиться к пониманию того нового, истинно ценного, что принесла творческая одаренность необыкновенного художника. Они подмечали странности в поведении, экстравагантность, «деловую ненадежность» молодого человека, а в его искусстве видели лишь анатомические погрешности, и все новое, отличавшее его от признанной живописи, казалось им причудами или профессиональной слабостью. Только В. М. Васнецов с его художественным чутьем и профессиональной пропитательностью мог бы увидеть нечто большее, чем «чудесную богоматерь», записанную Врубелем, но он и в станковой, и храмовой живописи шел другой дорогой, и с Врубелем ему было не по пути.

Незаконченные работы, о которых идет речь, их экспериментальное значение необходимо учитывать, равно как и обстоятельства их возникновения, для

понимания творческого развития мысли и стиля художника от росписей Кирилловской церкви к иконостасу, эскизам для храма Владимира до картин и эскизов конца 1880-х годов. Мало того, чтобы выявить значение всего цикла произведений Врубеля киевского пятилетия, в особенности его монументальных росписей и эскизов в истории русского искусства, необходимо рассмотреть их в сопоставлении с родственными произведениями других мастеров, в исторической перспективе русского искусства XIX века, в связи с тем философско-религиозным и этическим направлением, которое определяется искусством Александра Иванова, Ге, картинами Поленова, Крамского, Нестерова и других известных живописцев XIX — начала XX века.

Советские историки русского искусства основательно изучили идеологическую сущность и стилевые особенности этого направления в контексте отражения крупными мастерами современных им общественных идей, общечеловеческих философских и нравственных учений в образах библейских и евангельских притч. Некоторые оттенки в толковании идейных намерений и семантики произведений отдельных художников не меняют общего убеждения в том, что картины и эскизы на темы священного писания были созданы не для иллюстрации текста, не для укрепления религиозно-церковных догм и мифов, а с противоположным намерением: воссоздать в христианских мифах исторические по достоверности, художественные по убедительности примеры нравственного совершенства, образ учителя, праведника, подвижника, мученика, который, подобно Иисусу Христу, стал бы нравственным идеалом или тревожащим совесть укором для людей, погрязших в житейской пошлости, душевном измельчании и беспринципности. При этом идеологический

диапазон отражения современности берется в широких пределах от романтико-христианских и социалистических утопий до социально-критического разоблачения антигуманизма монархического и буржуазного государства.

Исторически обоснованный подход к анализу философско-христианского направления в русской живописи XIX века не избавляет от неточностей, преувеличений и разности в истолковании идейных, стилевых, индивидуальных особенностей произведений художников, таких сложных и противоречивых, как Александр Иванов и Врубель. Подтверждения тому легко найти в сравнении концепций наиболее достоверных и проникательных исследований наследия Александра Иванова и Врубеля за последние три-четыре десятилетия. Разумеется, в этом нет ничего необычного, потому что знания об искусстве в целом и названных художниках пополняются вместе с находками новых материалов, расшифровкой их и уточнением проблематики самих методов исследования. Для нас в этой главе, заключающей киевский период творческой истории Врубеля, важно понять его место в истории русской живописи XIX века на евангельские тексты, сопоставив с другими художниками, больше всего с Александром Ивановым, общности и различий с которым искали почти все исследователи Врубеля. Может показаться, что это сопоставление уводит в сторону от плана книги, но ведь основной целью исследования является творческий метод художника и, следовательно, попытка разобраться в том, что общего между Врубелем и Ивановым в религиозно-философском искусстве, в образах общечеловеческого содержания, в их творческом методе, по существу, не может быть отклонением от основной задачи. Тем более что произведения для храмов, работы киевских лет неотвраща-

тивно приводят к сопоставлению идей и методов двух гениев русской живописи.

Нетрудно обнаружить, что у каждого крупного художника было свое представление о Христе, его историческом, философском, нравственном значении, о типичности образа. Но при этом, видимо, не случайно каждое десятилетие происходили существенные изменения в образе главного героя евангелия, которые заметны даже в трактовке одного и того же мастера: например, у Ивасова — от «Явления Христа Марии Магдалине» 1830-х годов к «Явлению Христа народу» 1840-х и библейским эскизам 1850-х годов. В картинах Ге тип Христа претерпевает еще более разительное перерождение от «Тайной вечери» и «Гефсиманского сада» 1860-х до «Голгофы» и «Распятия» 1890-х годов. На 1870-е годы приходится «Христос в пустыне» Крамского, на следующее десятилетие — росписи, иконы, эскизы и картины Врубеля, в 1900-е годы утверждает Христос Нестерова в картине «Святая Русь». И, наконец, стоит вспомнить, что образно-литературный символ Христа завершает поэму Блока, которая была прологом новой эпохи в истории художественной культуры. Изменения в понимании и претворении образа-типа Христа в той или иной мере зависели от эволюции общественных настроений, идеологии разных социальных групп, перипетий жизни художников, их мировоззрения и изменений стиля в искусстве. Здесь нет необходимости углубляться в сложную социально-историческую эволюцию идеологии мессианского или христианско-церковного направления русской живописи, ограничимся лишь сравнением отдельных художников с точки зрения исследователя врубелевского наследия.

Может показаться странным, что во всем этом направлении наиболее религиозным, мистическим

этапом была живопись 1900-х годов, однако история русского искусства и культуры служит тому подтверждением: именно на это десятилетие приходится расцвет философского, этического, эстетического, литературно-художественного богоискательства, широкое распространение утопических идей Толстого, Достоевского, В. Соловьева, других философов и писателей-мистиков. В живописи богоискательство 1900-х годов ярче всего выступило в картинах и церковных росписях Нестерова, в его большом концессионном полотне «Святая Русь» (1901—1906), которое, по замыслу, должно было стать итогом всех предшествующих поисков образа-идеала. «Люди, измученные печалью, страстями и грехом, с наивным упованием ищут забвения в божественной «поэзии христианства». Вот тема моей картины», — писал Михаил Васильевич Максиму Горькому в ноябре 1901 года<sup>55</sup>. Поэзию христианства Нестеров воспринимал как «живое молитвенное чувство», воплощенное в форму картины с изображением странствующей Руси, ищущей «со страстью и надеждой своего бога»<sup>56</sup>. Свое понимание лика русского Христа художник высказал спустя два десятилетия в письме к своему биографу Н. С. Дурьлину: «Прожив жизнь, немало подумав на эту тему, я все же далек от ясного понимания его. Мне кажется, что русский Христос для современного религиозного живописца, отягощенного психологизмами, тонченностями мышления и в значительной степени лишенного непосредственного творчества, живых традиций, составляет задачу неизмеримо труднейшую, чем для живописцев веков минувших»<sup>57</sup>. В этом признании есть привкус горечи разочарования в картине «Святая Русь», где лик главного героя недалек от банальности академической храмописи. «Христос «Руси» не удался, — признавал худож-

ник,— быть может, не столько на лицо, как его фигура, слишком плотская, плотская и несколько падменная. Конечно, и лицо Христа незначительно, недостаточно благообразно...»<sup>58</sup> Художник считал, что его поиски Христа в росписях Владимирского и других храмов, даже в Марфо-Мариинской обители в Москве, где он хотел позабыть все сделанное раньше и вызвать элементы трагические даже в ущерб благодати, не увенчались успехом. Он полагал при этом важным для себя освободить лик Христа «от двух крайностей: чрезмерной суровости... и слащавости...»<sup>59</sup>

Самый мощный образ Христа в живописи XIX века Нестеров находил в «Явлении Христа народу» Иванова: «На картине он наш Христос, современный, русский. Помимо того, что он имеет основные внешние черты типа, он вмещает в себе все, что восприято русской душой, русским сознанием, пониманием и долгом, заповеданным нам Евангелием»<sup>60</sup>. Даже изображения Леонардо да Винчи и Тициана, которые вдохновляли Иванова, Нестеров считал слишком простыми для людей, доживших до XX века. Ему казалось, что «Христос ивановский угадан и на времена предбудущие...», особенно для русских: «Он осветит им путь жизни, подвига, страданий»<sup>61</sup>. Нестеров имел в виду Христа в большой картине, которую он превозносил без всяких ограничений, считал, что в одной картине Иванов «захватил все стороны своего искусства»<sup>62</sup>. Вопреки сложившемуся мнению о библейских эскизах, Нестеров невысоко ставил эскизы Иванова 1840—1850-х годов. Он считал их превосходными, но вторичными, реализм художника в них он находил более внешним, археологическим, композиционным и рассудочным: «В эскизах Иванов — мастер, уже изживший лучшую долю своего гения. Родился Ива-

пов для своей картины. Земная миссия его осуществилась в ней»<sup>63</sup>.

Ни один советский исследователь жизни и творчества Александра Иванова и русской живописи XIX века не мог признать подобную точку зрения сколько-нибудь объективной, слишком много в мыслях Нестерова было личных пристрастий, морализаторства, идейных и художественных увлечений, родственных религиозно-христианским утопистам. И все же в нестеровских суждениях об искусстве Иванова содержатся отдельные верные наблюдения и замечания.

В освещении роли Врубеля в религиозной живописи, в сопоставлении его произведений с наследием Иванова взгляды Нестерова, которого Прахов и Васнецов предпочли Врубелю как более подходящего живописца для Владимирского собора, не только интересны сами по себе, но и особенно важны в контексте поставленной проблемы. Нестеров, призванный заказчиками и складом своей личности посвятить себя в продолжение нескольких десятилетий религиозной живописи, работал вслед за Врубелем в Киеве, знал художника и видел его работы, слышал немало былей и легенд о нем и написал воспоминания. Поэтому суждения Нестерова важны как свидетельства художника-современника, признававшего огромность дарования Врубеля, по в своей живописи отстаивавшего иные, отчасти противоположные идейно-художественные убеждения. В поздних воспоминаниях в книге «Давние дни» Нестеров, должно быть, понял историческое значение Врубеля, по человеческая природа автора «Сопествия св. духа» и «Богоматери» была для него малосимпатичной; кроме своих личных впечатлений он передал чужие недобрые слухи и легенды, и потому в его оценках искусства Врубеля, сквозь похвалы

и восхищение, проступает неприятие антипода. Кирилловские иконы Пестеров считал чуждыми христианскому искусству ранних веков, орнаменты в храме Владимира он нашел ритмичными, но, говорил он, «они более шли бы к врубелевским композициям, чем ко всем остальным...». Пестеров верно увидел совершенную самостоятельность творчества в эскизах «Надгробный плач», «Воскресение» и считал, что «если можно где найти подобное — это у таких мастеров, как Мантенья, или в эскизах нашего гениального Александра Иванова»<sup>64</sup>.

В письмах Врубеля имя Александра Иванова не упоминается совсем, однако это вовсе не значит, что художник был равнодушен к искусству и жизни своего великого предшественника; он не обмолвился и о многих великих художниках, составивших богатство мировой культуры. Есть строки в письме отца Врубеля, относящиеся к 1888 году, из которых следует, что его сын выше других из русских художников ставил Куинджи, Иванова и Репина<sup>65</sup>. О любви к Иванову Врубель в разное время говорил Константину Коровину и Борису Карловичу Яновскому. О том, что знал Михаил Александрович об Иванове, трудно получить исчерпывающие сведения. В студенческие годы в Петербурге он должен был видеть те работы прославленного мастера, которые находились в Академии художеств и картинной галерее Эрмитажа. К 1884 году, когда он покинул Петербург, прошло достаточно зим и лет, чтобы прочитать в книге М. П. Боткина скупую биографию автора «Явления Мессии» и письма самого художника-подвижника, прожившего короткую трагическую жизнь. Этюды и эскизы к большой картине из коллекции Боткина, по утверждению Н. А. Прахова, Врубель увидел впервые лишь в 1905 году<sup>66</sup>: «А помнишь этого голого юношу, который только

что, весь мокрый, вылез из воды на берег? Помнишь, как он сидит, раскорячив ноги?...»<sup>67</sup> В Москву Врубель попал лишь в конце 1889 года, но существует возможность того, что он проездом из Киева в Петербург осенью 1884 года мог пробыть какое-то время в Москве, посетить Румянцевский музей и видеть большую картину Иванова. Библейские эскизы издавались в Германии в восьмидесятых годах, но возможность знакомства с этим изданием Врубеля невелика. Однако видел ли Врубель до отъезда в Венецию подлинные эскизы и картины Иванова или репродукции с них — сказать трудно. Самое существенное в ответе на этот вопрос заключается в его работах: есть ли в них какое-либо прямое воздействие Иванова или его совсем не видно.

Нестеров считал непревзойденным лик Христа в картине Иванова. В искусствоведческих книгах, где образ Мессии рассматривается без религиозного штегата и молитвенного чувства, прослеживается длительный путь формирования этого образа от этюдов к картине, открывается своеобразие облика, в котором художник нашел свое неканоническое для XIX века решение. Сложность образа Мессии сочетается с идейной сложностью замысла отдельных фигур и композиции всей картины, загадочность которой до сих пор еще не раскрыта вполне. Однако и предшествующее полотно «Явление Христа Марии Магдалине» не столь ясно по своей концепции, как это казалось раньше. Принято видеть удачу Иванова в этой картине преимущественно в изображении Марии, в том, что художнику удалось так полно выразить чувства, внезапно охватившие красивую молодую женщину при встрече с живым Иисусом, распятое тело которого она недавно сама снимала с креста. Но вовсе не односторонна содержательность воскресшего из мертвых,

духовность которого Иванов не хотел ограничить рамками иллюстрации соответствующего текста евангелия. У него и здесь, в первом «Явлении», была своя мысль, свое понимание канонического эпизода, иначе он не стал бы так мучительно искать и думать, медлить с окончанием пенсיוнерского «отчета» и возмущать терпение своих «благодетелей» в Петербурге, ждать советов отца и все же писать по-своему. Христос на картине и этюде при всей патрицианской классичности внешних черт обладает тонкой психологической правдой выражения: когда Иисус, отрешающийся от всего земного, проходит мимо павшей на колени Магдалины и останавливается ее порыв жестом руки — «Не прикасайся ко мне. Восхожу к отцу», в повороте головы, выражении его глаз и губ читается доброе человеческое, а не божественное раздумье о молодой женщине, о чувстве, которое затопило и поглотило ее всю перед разлукой.

Эту картину Врубель, несомненно, видел в Эрмитаже. Картинную галерею он часто посещал в свои студенческие годы и память об ивановском Христе, видно, сохранилась в нем<sup>68</sup>. Голова Христа во втором варианте «Надгробного плача» так близка своими чертами к лику в картине Иванова (теперь в Государственном Русском музее) и особенно в этюде (Государственная Третьяковская галерея), что ее можно было бы принять за дело рук самого Иванова, если бы здесь не было чисто врубелевской сдержанности напряженного драматизма. В других вариантах «Надгробного плача» лик врубелевского героя подходит к типу Христа в ивановском этюде «Голова Аполлона и голова Христа» (Государственная Третьяковская галерея), где взят характер сурового аскета, пустытника, который не вошел в картину «Явление Христа народу». И у Врубеля во

всех его изображениях нет сурового, совсем отрешенного от земного, неприступного человека бога: в кирилловском «Оплакивании» снятый с креста похож на простого труженика, хотя в нем видны и канонизированные черты Христа, в иконостасе «Христос» — самая прямая, добрая, открытая личность из всех четырех образов на фоне золота и мраморного трона.

В иконостасе и эскизах «Надгробного плача» Врубелью больше других была дорога богоматерь, а не Христос. В отличие от Иванова он с большей прямоотой и уверенностью в своем чувстве переносил в евангельские лики и философскую мысль, и свои личные жизненные переживания, потому ближе других ему были образы богородицы и женственно утонченных, порой изысканных ангелов.

Есть мнение, что между эскизами Врубеля и поздними акварелями Иванова на евангельские темы есть очевидная связь<sup>69</sup>, но такой связи, на наш взгляд, в них совсем нет. У Врубеля образы Христа и ангелов проникнуты духовностью, в них господствует спиритуалистическое начало, родственное византийской и древнерусской живописи; у Иванова осязателее «плотская», телесная основа ренессансной традиции, с которой связана пластичность, натурность, земная весомость стиля его картин и библейских эскизов. Иванов не изучал с глубоким личным пристрастием византийскую живопись, не пытался проникнуть в ее суть, поэтому даже в эскизе «Воскресение» для храма Христа Спасителя он остается верным духу классического искусства, например «Ассунты» Тициана, хотя он видел в Италии и византийские мозаики, и фресковые росписи Джотто. Надобно сравнить эскизы «Воскресения» Врубеля, где тело распятого, словно распеленутая, едва оживающая мумия, медленно всплывает из саркофага,

и эскизы Иванова на тему «Преображение», чтобы понять принципиальное отличие духовного и живописного видения евангельских тем.

## V

Врубель не следовал рабски стилю византийской живописи: от «Ангелов с лабарями» и «Сошествия св. духа» до владимирских эскизов он прошел большой путь развития своего оригинального стиля монументальной живописи; вместе с тем он не отказался совсем от спиритуализма византийских ликов, от преобладания в композиции голов с напряженным взором огромных глаз, от закона связи композиции с поверхностью стены или свода, от культа плоскостности и, главное для него, от декоративности общего решения. В евангельских сюжетах Врубель обходился без изображения пейзажа и интерьера в отличие от Иванова, у которого фигуры всегда помещены не в условную декоративную среду, а в тот или иной ландшафт или архитектуру. Композиция церковной росписи «Сошествие св. духа», в которой находили продолжение идеи большой картины Иванова, еще не совсем отпочковались от византийских традиций и приемов школы Чистякова. В процессе работы над этой композицией Врубель понял, что византийской живописи чужды античная пластичность, понятие рельефа и что следует усиливать изобразительно плоскость стены орнаментальным расположением форм. В этой стенописи художник, еще связанный чувством рельефа чистяковского изобразительного метода, был тем не менее в состоянии учесть уроки византийского стиля: фигуры «Сошествия» отчасти статуарны и рельефны, но помещены они в уплощенной среде, лишенной пространственного членения; изгиб скамьи повторяет и

усиливает кривизну архитектуры свода (принцип византийской композиции), и весь фон дан так, что он усиливает плоскость стены; он лишен предметности, что подчеркнуто символическими орнаментальными панносами: «Сошествие св. духа» и «От духа моего на всяку плоть и прорекут сынове ваии» и каноническим «науком» застывших лучей света, исходящих от солнцеподобного диска с голубем — символом божественного озарения.

Точный рисунок фигур в движении и взаимосвязи обнаруживает талантливое ученика Чистякова, но одежда, складки приобретают самостоятельное выразительное значение, которое выше академически запрограммированной вырисовки формы и движения. Телесная рельефность фигур не исчезла совсем, но декоративное «остроумие» многих складок придает оставшейся телесности высшую одухотворенность, внутреннюю взволнованность замечательного момента.

Сосредоточенная сдержанность, высшая серьезность Марии и апостолов гармонично сочетаются с динамикой складок, выражающих скрытое движение в фигурах, необычайную напряженность их духовной жизни. Врубель почти с анатомической точностью рисовал фигуры в «Сошествии» и других кирилловских росписях. В отличие от других живописцев, изучавших и так или иначе трансформировавших византийские традиции для того, чтобы приспособить их к современной церковной живописи, Врубель проникательно видел в древних фресках, мозаиках, иконах за плоскими, якобы архаическими орнаментальными формами твердость, убедительность, изощренную тонкость рисунка фигур.

И все же главное, что видел Врубель в византийской и древнерусской живописи наряду с мистической одухотворенностью высоколобых и больше-



24. *Сошествие св. дуга. Деталь. 1884*

глазых ликов небожителей, сдержанностью жестов и всей внешней экспрессии фигур, была изощренная духовно-выразительная декоративность с ее изысканным богатством складок одежд, тканей и орнаментальной красотой форм. В «Сошествии» он не отказался от игры орнамента на поверхности стен: роспись плавно переходит в верхний, написанный над фигурами и светящимся диском орнамент, который относится к композиции «Сошествия» и одновременно служит обрамлением росписи, связанным с архитектурой; орнаментальным поясом становится и позднее завершение композиции, которое также обладает двойным значением: оно находится в иллюзорной плоскости пола, где изображены ступни

пог апостолов, и увенчивает аркой голову «Космоса», переходя в плоскость стены.

В образах иконостаса и особенно в эскизах для храма Владимира почти совсем не осталось внешних черт стиля византийского или древнерусского, в философской углубленности жизненного драматизма «Надгробного плача», утонченной духовности «Ангела с кадиллом и свечой» видна лишь в больном отдалении византийская спиритуалистическая символичность. Весь строй эскизов: композиция, рельеф, пространство, декоративность, даже характер складок — все обрело особую врубелевскую форму. В эскизах художник пришел к возвышенному монументальному стилю, в котором традиции византизма, древнерусского и классического искусства претворены, сублимированы в совершенную новую живописную систему, символическую и романтическую по идейно-образной направленности творческой мысли.

Христос в станковых композициях Врубеля 1887—1888 годов, насколько можно судить по сохранившемуся рисунку углем, подобен бродячему философу Крамского на его известной картине, где мы видим страждущего человека, угнетенного тяжестью раздумий о жизни людей и своем собственном терпимом пути. Сходство видно в выборе характера интеллигентно-мыслителя, в драматической застылости лица и рук, в сцепленных пальцах, выражающих силу мучительного напряжения мысли. У Крамского физическое усилие подчеркнуто чрезмерно, Врубель не преувеличивает здесь жест, и потому в его Христе руки не соперничают с духовной значительностью лица, а подчинены ей.

В изобразительном языке Врубеля выразительность сцепленных пальцев рук, соединенных ладоней встречается часто как излюбленный прием



*25. Ангел с кадилом  
и со свечой. 1887*



26. Христос  
в Гефсиманском саду.  
1888

выражения драматизма переживаний: в «Сочесствии св. духа», в эскизах «Надгробный плач» (первый и второй варианты). В этом направлении он разработал широчайшую психологическую шкалу «говорящих» рук от киевских росписей и эскизов к «Демону сидящему» до «Царевны Волховы» и портрета В. Брюсова. «Христос в Гефсиманском саду», как бы это ни казалось странным или «богоборческим», был одним из шагов, приблизивших художника к воплощению главного образа его искусства — к «Демону» 1890 года.

Большой рисунок — картон к «Гефсиманскому саду» — вызывает в памяти и картины Н. Н. Ге на тот же и другие сюжеты из земной жизни Христа. Сравнить одноименные произведения Врубеля и Ге интересно не только в русле определенного художественного направления русской живописи XIX века, но и с точки зрения известного переплетения жизненных путей этих двух художников. Случилось так, что с 1896 года, став мужем Надежды Ивановны Забелы, Врубель породнился и сблизился с семейством Ге, старший сын которого Петр Николаевич был женат на сестре жены Врубеля Екатерине Ивановне. Михаил Александрович провел несколько летних сезонов в имении автора знаменитых запрещенных царскими цензорами картин, друга Л. Н. Толстого, и работал в мастерской, где совсем недавно старый художник создавал последние евангельские картины. В мастерской еще сохранились палитры и кисти покойного, на стене была нарисована мелом голова Христа из «Распятия», а на стене узкой и длинной столовой комнаты можно было видеть один из вариантов композиции этого произведения. Здесь Врубель изменил свой взгляд на живопись Ге<sup>70</sup>.

Композитор В. К. Яновский слышал от Врубеля, что он высоко ставил Иванова, но терпеть не

мог Ге — «художника, который вместо искусства занимается кладкой печей»<sup>71</sup>. Должно быть, Врубель имел в виду духовный кризис Ге в 1880-е годы, когда он почти не писал и хотел заниматься обычным сельским трудом. В 1890-е годы в доме толстовца Врубель не выносил идей Льва Николаевича, а о художнике Ге у него сложилось другое мнение: он признавал значительность его картин и высоко оценил «В Гефсиманском саду»<sup>72</sup>. Летом 1897 года Михаил Александрович много говорил о Н. Н. Ге и больше всего об этой картине: «Там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли»<sup>73</sup>.

В чем причина нелюбви Врубеля к Ге в 1880-е годы? Видимо, главное здесь — увлечение идеями Толстого, отказ от искусства и занятие хозяйством — кладкой печей. Художники должны были встретиться в 1886 году в школе Мурашко, и мысли Ге об искусстве, изложенные им в беседе с учениками киевской рисовальной школы, были близки Врубелю, хотя он был моложе автора «Тайной вечери» на двадцать пять лет.

В основных положениях эстетические взгляды Го и Врубеля были схожими. Молодой художник еще до возможной встречи с известным мастером в школе Мурашко был убежден в величии миссии художника, в том, что художественный талант дан не для пустяков, для удовольствия или потехи; он «дан для того, чтобы будить и открывать в человеке, что в нем есть, что дорого, но что заслоняет пошлость жизни» (выделено мною. — П. С.). Он должен был быть заодно с Ге, когда мастер призывал к освобождению искусства от низменной зависимости, утверждал необходимость высоких идеалов в творчестве, потому что «искусство поднимает душу от земли к небу», что оно призвано служить



27. Два ангела. 1887

не отдельным лицам, а всем людям — «без этого искусства ни один народ не жил и не живет», что людям нужен художник одаренный, «ясновидящий, радующийся радостью всех и страдающий страданиями всех»<sup>74</sup>. Эти убеждения Ге, сложившиеся под влиянием учения Толстого и откровений Александра Иванова, разделял и Врубель, хотя подобные воззрения были у него еще до Киева.



28. Ангел. Эскиз. 1889

Врубель должен был цепить самостоятельность и классичность Ге в картине «Тайная вечеря», его инетет к искусству итальянского Возрождения, Александра Иванова, его романтические устремления. Но тенденции толстовства в поздних картинах старого художника, полных трагизма бесправного существования человека в обществе и вместе с этим ядовито обличительных, современных своим скрытым смыслом социальной критики, отдаляли Врубеля от художника, родственного по духу, пониманию искусства и жизненному пути.

В конце 1880-х годов еще не было Христа-простолюдина, похожего на бродячего монаха, каким изобразил Ге своего униженного Пилатом и Синедрионом истерзанного героя. Мало вероятно, что Врубель

видел и картину «В Гефсиманском саду», перенесенную Николаем Николаевичем в то время. Но мысль Врубеля в начале работы над картиной того же названия шла в общем направлении, указанном текстом евангелия. Он собирался написать фигуру в пейзаже с лунным освещением, но ему не нужно было путешествовать и ехать в Палестину, чтобы написать «исторический» Гефсиманский сад с натурой; он довольствовался тем, что у него оказалось под рукой. «Я окончательно решил писать Христа: судьба мне подарила такие прекрасные материалы в виде трех фотографий прекрасно освещенного пригорка с группами алоэ между ослепительно белых камней и почти черных букетов выжженной травы; унылая каменистая котловина для второго плана; целая коллекция ребятишек в рубашонках под ярким солнцем для мотивов складок хитона. Надо тебе еще знать, что на фотографии яркое солнце удивительную дает иллюзию полночной луны. В этом освещении я выдерживаю картину (4<sup>1</sup>/<sub>4</sub> выш. и 2 шир.)»<sup>75</sup>. Живописные возможности художника тогда были ниже его замысла, он мучительно искал, добиваясь решения сложного по духовному содержанию фигурно-пейзажного образа картины. До конца 1880-х годов Врубель не решал подобных живописных задач, лишь второй вариант эскиза «Надгробного плача» имеет элемент пейзажа, вернее намек на него в изображении Голгофы на фоне, во всех же других композициях он обходился вовсе без пейзажа. В небольшой картине «Гамлет и Офелия», которую он писал в одно время с большим полотном на евангельский сюжет, есть пейзажное обрамление для фигур, но и здесь природа играет декоративную роль по преимуществу. Фигура среди природы в картине философско-религиозного содержания, видимо, не давалась в то время художнику,

и он брал отдельный холст, где писал только голову Христа.

Рисунок углем, сохранившийся до нашего времени, сделан примерно в половину размера полотна, о котором Врубель писал сестре; в композиции этого произведения от большого пейзажа Гефсиманского сада и пустыни («унылая каменистая котловина») <sup>76</sup> на втором плане, освещенных полноточной луной, созданного воображением художника, остались лишь туманные пучки травы или колючих листьев алоэ под ногами фигуры. Но лунное освещение сохранилось в бликах на лице, плечах, кистях рук Христа, кое-где пятнами холодного света отмечены и жалкие растения; все остальное погружено в ночной мрак — фон, из которого луна едва отделила фигуру.

Причиной незавершенности картины были душевная неустроенность Врубеля, неопределенность его положения в искусстве и художественной жизни Киева. Его основные замыслы — Демон и Надгробный плач — по разным причинам не находили развития. О Демоне он в те годы думал постоянно, и если не писал его, то чувствовал его в себе: «Демон» мой за эту весну (1887 года. — *И. С.*) тоже двинулся. Хотя теперь я его не работаю, но думаю, что от этого он не страдает и что по завершении соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому ближе к цели» <sup>77</sup>. Он был уверен, что «Демон» «требует более во что бы то ни стало и фуги да и уверенности в своем художественном аппарате», что «спокойное средоточие и легкая слащавость» сюжета «Христос в Гефсиманском саду» ему «теперь к лицу» <sup>78</sup>. Однако спустя два месяца этот сюжет был заменен другим — «Христос в пустыне» и снова отставлен — пусть «отдыхает» <sup>79</sup>, а художник завялся снова Демоном, но теперь уже в



29. Голова ангела (Демон). 1889

скульптуре — в большом бюсте и миниатюрной фигуре. Затем он возвращается к большой картине, но она «подвигается туго», и художнику целый месяц «даже и смотреть на нее не хотелось»; нужно бы «покормиться этюдами», но подходящей для нее натуры нет<sup>80</sup>. Картину Врубель не закончил, и виной тому, на наш взгляд, был его Демон, надменная горечь и высокая печаль, подаром рисованный углем «Христос в Гефсиманском саду» стал предтечей, а вовсе не антиподом «Демона сидящего».

Другое немаловажное обстоятельство, помянутое Врубелю решить поставленную им самим задачу — написать Христа, которого публика желала видеть, — состояло в том, что художник после кирilloвских росписей, эскизов к Владимирскому

собору мыслил образами монументального искусства, и замыслы станковых произведений при всей возвышенности их сюжетов не византизм с системой форм и техники, найденной им в работах 1884—1887 годов для храмовых росписей. Его стенописи, иконы, эскизы, даже станковые картины, о которых мы знаем по эскизам и воспоминаниям современников, говорят о широком понимании монументального стиля, годного для украшения и светской архитектуры. Главные усилия Врубеля были направлены на то, чтобы выработать новую живописную технику, которая, размышлял он, сделала бы «иллюзию Христа каквозможно прекрасною»<sup>81</sup>. Он продолжает поиски претворения светоцветовых эффектов византийских мозаик в масляной живописи, используя для своей цели заказные иконы, которые он писал для предпринимателей в дни полного безденежья, и оригинальные композиции, не предназначенные никому. «Врубель писал в конце 80-х годов по заказу иконостасного подрядчика М. две иконы — князя Владимира и Николая Чудотворца — и написал их чисто по-врубелевски — великолепно, но никак не мог установить фон, окружающий фигуры святых, и переносил каждый день... Однажды разбил фон на квадраты и раскрасил каждый квадрат определенным цветом — желтым, красным, синим, зеленым, говоря: «Обыкновенно ясное небо считают синим или голубым, а я когда смотрю на него, оно мне кажется выложенным разноцветными квадратами», — писал Яремич по рассказу одного из художников, работавших тогда вместе с Врубелем. «У меня также сохранилось воспоминание, — продолжал Яремич, — об аналогичных опытах, относящихся приблизительно к 1888 году. Врубель имел возможность работать в крестильне Владимирского собора, которая заменяла ему в то время

мастерскую. Однажды, войдя туда, я был поражен необычайного вида изображением богоматери. Вся фигура и лицо были расчерчены треугольниками и ромбовидной формы фигурами, и каждое пространство, замыкаемое линиями, было заполнено определенным цветом, а общее напоминало не то византийскую эмаль, не то изображение, выложенное разноцветными стеклами»<sup>82</sup>.

Опыты Врубеля с целью изобрести новые приемы изоцрешной техники масляной живописи, которая была бы не простой имитацией мозаики, византийского золота, а превращала живописное полотно в драгоценность, мерцавшую из глубины чистым полнозвучным цветом, лучистую, как бриллиант, переливчатую, как эмаль и смальта, казались А. В. Прахову и его артели, работавшей в соборе, странным чудачеством молодого художника, пустяками, напрасно потерянным временем. Врубель, конечно же, не собирался изумлять профессора с его товарищами по росписи, поиски новой техники значили для него многое, ибо тогда он еще не мог совсем отказаться от надежды перенести свои эскизы на стены в монументальных, отвечавших его мечте формах; подобно Леонардо да Винчи и Александру Иванову, он разрабатывал для будущих росписей отвечающую его замыслам живописную технику.

Размышляя над религиозно-церковными по значению произведениями в киевские годы, Врубель, как уже говорилось, был чужд всякой обрядности и религиозно-идеологического отношения к евангельским темам. Его не интересовала также историко-археологическая реконструкция земной жизни Христа в жанровой трактовке, которой был увлечен В. Д. Поленов в своих картинах, первая из которых — «Христос и грешница» — была написана в

1888 году. Евангельскую тему Врубель понимал как миф и основу образно-символических аналогий современной жизни людей, ее вечных общечеловеческих нравственных проблем, решения которых он как мыслитель и художник искал до конца. В киевские годы философский монументальный строй его художественного мышления находил необходимую образно-символическую опору в христианской мифологии.

Нашел ли он для себя положительное и абсолютное или какое-либо преходящее решение нравственных проблем жизни современного ему общества с его вопиющими противоречиями или считал их в те ранние годы своего творчества неразрешимыми? Врубелевское решение этих социально значительных нравственных проблем, волновавших лучших русских художников XIX века, мы найдем, лишь пройдя за Врубелем весь его путь.

В евангельских темах и образах Врубель в киевский период искал не подновленное православие и пестеровскую поэзию русского христианства, не ивановскую религиозную философию мессианства или пророчества, он видел в этих темах сложившуюся с древности систему общественной морали, этических законов (догмат), которые должны быть, по его мнению, в союзе с сознанием жизни. Он создавал свои росписи, образы иконостаса и эскизы не в состоянии молитвенного экстаза или благодати, тогда он не искал в библии и евангелии ответа на острейшие общественные задачи современности — он творил как художник и философ-эстет. Вспомним, что еще в 1883 году он писал о мнимой святости Рафаэля, которая была приписана великому мастеру поздним сентиментализмом церковников и академиков. Всего четыре года спустя в поисках своего Христа в станковой картине он оставался

независимым философом, которому чуждо было какое-либо священнодействие или «игра в жреца», он сознавался: «Вся религиозная обрядность, включая и Х[ристово] Воскрес[е]ние, мне даже досадны, до того чужды»<sup>83</sup>.

Идеологические корни и основные задачи живописи на темы из евангелия у Иванова и Врубеля были различны, хотя обоим русским художникам-мыслителям были свойственны высокие понятия о нравственном долге человека, и прежде всего художника-творца. Самое существенное отличие их искусства и мысли заключалось в творческом методе и стиле. Здесь мы хотим обратить внимание лишь на следующее немаловажное обстоятельство: у Иванова противоречие классицистических взглядов, норм и реализма его прирожденного видения обусловило неоднородность его метода и стиля — интуитивное реалистическое миросозерцание наслаивалось и вступало в «химическую» реакцию с христианско-романтической идеологией и эстетикой классицизма; отсюда неоднородность, неокончателность, «переходность» стиля его большой картины и отчасти библейских эскизов. Последние акварели и рисунки в отношении образно-композиционного строя не являются чем-то целостно единым, в серии немало листов именно переходных, где еще можно видеть ложноклассическую жесткую фигурацию в изображении фигур, разностильность земных и небесных персонажей, археологическую реконструкцию в архитектурном пейзаже; и в библейских эскизах художник не преодолел полностью неоднородность своего стиля 1840-х годов.

Основное противоречие метода и стиля Врубеля в более широких, чем киевский период, пределах состоит в сочетании врожденного природно-реалистического видения мира с эстетикой нового парож-



*30. Воскресение. Эскиз. 1887*

давнегося стиля конца XIX - начала XX века, с декоративными формами модерна, основателем которого в русской живописи должен был стать Врубель. Декоративность живописная, орнаментальная, родственная театрально-декорационному искусству музыкального театра, без которой немислим зрелый стиль Врубеля, для Александра Иванова была совершенно чуждой, немислимой. И все же при всем

своеобразие Врубеля можно назвать преемником Александра Иванова. Близость двух великих русских художников сказалась не в какой-то очевидной связи видения мира, формообразования, в каком-либо определенном влиянии картин, эскизов, этюдов старшего на творчество младшего, не в обращении к евангельским темам, а в общности отношения к искусству как великому общественному деянию, в понимании пророческой миссии художника, в личном чувстве нравственного долга. Эта историческая национальная черта лучших русских художников, органичная для Иванова и Врубеля, проявилась в их озаренности высшими благородными идеями, в стремлении воплотить высокие идеалы в монументально-величавой живописи, классической по совершенству формы, в поэтичности и музыкальности их художественного мироощущения<sup>84</sup>.

Много общего было у Иванова и Врубеля в их художественных и общекультурных корнях: предпочтение античной и ренессансной классики, благоговение перед Рафаэлем и корифеями венецианской живописи, интерес к византийскому искусству, культ строгой совершенной формы, пластичности, рисунка и колорита; обоим был дан философский склад ума, вызывающий потребность размышлений о жизни и человечестве, стремление к исправлению людских прав. Они мечтали о духовной цельности русского человека, не измельченной социальным раздроблением западного мира, и о великом искусстве будущего, которое призваны создать и сотворят — они были уверены в том — именно русские художники. Оба были подвижниками искусства, устремленного к пересозданию и выпрямлению жизни, не отступали от коренных принципов своей художнической веры, своего творческого направления: от «Явления Христа народу» до библейских

эскизов и от эскизов для Владимирского собора до «Шестикрылого Серафима».

Для своей эпохи Врубель был не менее страшным, непонятым принельцем из будущего, чем Александр Иванов для своей, но Врубель не был переходным мостом из старого в новый художественный мир, он выразил трагизм своего времени так величественно, сильно, прекрасно, как никто из предшествовавших ему на сцену.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

СБЛИЖЕНИЕ С С. И. МАМОНТОВЫМ.  
ДЕКОРАЦИИ К «САНДЯ», РИМ.  
ЭСКИЗЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ЗАНАВЕСА,  
АБРАМЦЕВО. ЖИВОНИСЬ И ТЕАТР.  
ПЕРВЫЕ ПЛАНШО

*Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию. Я действительно кое-что сделал чисто из побуждения «так как не дамся же!». И это хорошо. Я чувствую, что я окреп — т. е. многое платоническое приобрело плоть и кровь, но магия, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня...<sup>1</sup>*

Врубель

### I

**В**иктор Васнецов, вероятно, понял, что в Киеве в той среде, где работал Врубель, ему оставаться не следует, если он не хочет разменять свой большой талант на мелочи, себя на отчаянную погошу за призраками или на полусветскую жизненную суету. Он правильно оценил характер и талант Врубеля и его «невозможность» для «лицевой» живописи по Владимирском соборе.

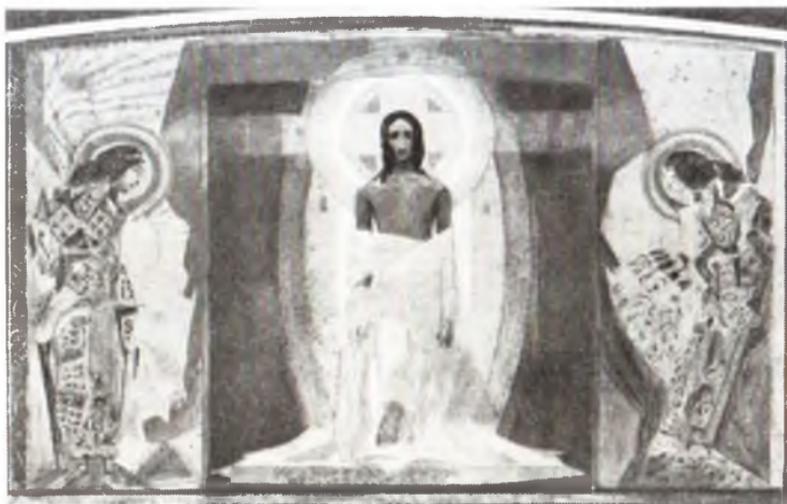
В конце 1888 года Врубель писал сестре: «Веду жизнь гомерическую;  $\frac{3}{4}$  денег извожу на еду и  $\frac{1}{2}$  времени на сон. Ничего не читаю; бываю только в цирке да изредка у Мацневых и Таршовских. Приезжал сюда Серов. Он мне не признался, но я заметил, что он мысленно разевал рот на мой гомеризм»<sup>2</sup>. Если бы Врубель остался в Киеве, то его дальнейшая художническая жизнь сложилась бы иначе. Без крупных заказов и поддержки, без работы

для театра и признания в молодой художественной среде он бы «закис», внял в «гомеризм» сладкой лени и растратил свой талант по мелочам, работая для хлеба насущного. Хотя замыслы основных произведений возникли у него в Киеве, где он нашел и метод, и основные черты своего живописного стиля, произведения, требующие заказчиков, определенных условий, художественно-меценатской среды, могли быть созданы только там, где и были созданы, — в Москве, в кругу Саввы Мамонтова, его Абрамцева, Частной оперы и московского дома, рядом с Валентином Серовым, Василием Дмитриевичем Поленовым, Константином Коровиным и великими русскими музыкантами, певцами, талантливыми архитекторами. В этой среде в течение двенадцати-тринадцати лет Врубель создал лучшие произведения многогранного, таинственно-прекрасного искусства: свои декоративные панно, картины, иллюстрации к Лермонтову, эскизы театральных костюмов и декораций, полихромную скульптуру, проекты фасадов павильонов, печей и каминов, росписей балалаек и рисунков гребней.

Врубель оказался в Москве не по совету Васнецова, а случайно. Возвращаясь из Казани, где навещал заболевшего отца, он думал остановиться в Москве на короткое время, повидать старых и новых друзей — Серова, Коровина, Илью Остроухова, встретиться с родственниками. В Москву он приехал, видимо, в начале или середине сентября 1889 года без денег, но в новом осеннем пальто и почтенных сапогах<sup>3</sup>. Снял комнату в доме Брешинского в переулке Волкова, недалеко от Большой и Малой Грузинских улиц, и занялся первое время рисованием больших портретов с фотографий: А. Г. Рубинштейна, балерины Б. Грузиневич в технике итальянского карандаша и соуса, как было при-

нято для таких заказных работ, начал еще «маленькие эскизики из жизни Маргариты Готье»<sup>4</sup>. По главной его заботой были эскизы и картон «Воскресения» для Владимирского собора, где, как обещал А. В. Прахов, ему будет предоставлено место, «если он не замедлит с представлением картона»<sup>5</sup>. В октябре — ноябре 1889 года Врубель еще думал вернуться в Киев, который он так любил, но где ему совсем не везло<sup>6</sup>. Не повезло ему и теперь: эскизы, которые он сделал в нескольких вариантах, стали ему чужды. Самый большой эскиз, выполненный в технике прессованного угля и мокрого соуса (Государственная Третьяковская галерея, № 10039), это вариант эскиза, сделанного в Киеве, с фигурами ангела справа и сиящих воинов слева, ничего существенно нового по сравнению с киевским эскизом не давал, но художник пытался кое в чем понять заказчиков — строительный комитет. Он разработал фрагмент этого эскиза на другом листе, где развернута нижняя часть первой композиции; на втором листе «Воскресения» (Государственная Третьяковская галерея, № 5287) с двумя фигурами сиящих воинов дан натюрмортный этюд ткани, шлема, шкеля, детальный рисунок руки<sup>7</sup>.

Врубель сделал и несколько эскизов «Рождества Христова» для росписи стены Ольгинского придела Владимирского храма, большинство которых хранится в Государственной Третьяковской галерее и представляет собой варианты композиции «Богородица с младенцем». По сравнению с кирилловской иконой новый вариант не несет в себе ничего торжественного, нет в нем византийской строгости и внушительности; это более русский образ «Умиления» богородицы — чувство материнской любви и просветленной грусти, а в фигуре младенца — выражение восторженного страха.



31. Воскресение. Эскиз. 1887

Возможно, в образе «Умиления» нашло выход новое сердечное увлечение Врубеля в Москве и мечта о женитьбе, о которой он писал сестре и родителям в мае 1890 года. «Он [Врубель] все мечтает теперь, впрочем, уже о женитьбе. Наметил невесту, но для женитьбы нужно положение, которое может дать только написанная картина, а так как ее нет, то и женитьба в долгий ящик»<sup>8</sup>. Увлечение это, признался Михаил Александрович, «уже прошло» к 22 мая того же года, и дело, видимо, не в «картинше», ибо в этом же письме сказано: «Вот уже с месяц я пишу Демона [сидящего]»<sup>9</sup>, а в чем-то другом. Не лишен значения тот факт, что в словесном портрете «19-летнего друга» (в письме А. А. Врубель от 1 мая) Врубель приводит черты, похожие на портрет артистки балета Б. Грузинович, выпол-



*32. Воскресение. 1889*

пенный итальянским карандашом и соусом и подписанный «Minolli/89 г»<sup>10</sup>. Здесь и черные-черные глаза «рядом с матово-бледным, чистым, как бы точеным лицом», и «носик очень изящной работы, с горбинкой», и маленький подбородок, и кроме этих черт близость художнику «общественного положения» балерины<sup>11</sup>. Эти черты в некотором преображении мы находим и в масляном эскизе «Богоматери с младенцем».

Впрочем, полной уверенности в том, что облик Б. Грузикевич отразился в лице богоматери, нет: тонкий овал лица, черные глаза и нос с горбинкой есть и в некоторых листах иллюстраций к «Демону». Для образного «демонического» или духовного преобразования женских лиц художник в своих работах в середине 1880-х годов чаще всего увеличивал



33. Рождество Христово. Эскиз. 1889—1890

глаза, суживал овал лица, уменьшал рот, изображал изящный лепесток губ, но глубокая и каждый раз особая выразительность их заключалась в едва приметном движении — наклоне головы, в трепете поздрей, губ и, главное, во взгляде, который и в портретных, и тишически-образных изображениях Врубель по общему признанию всегда отличается необычайной силой духовного проникновения.

Эскиз «Воскресения» Врубель предлагал И. С. Остроухову («...рублей за 20 — мне уехать в Киев...»<sup>12</sup>), с которым познакомился впервые в Киеве и которому так понравились его эскизы росписей собора (видимо, «Надгробный плач»), что он захотел получить один из них в свою коллекцию<sup>13</sup>. По эскизов этих у Врубеля уже не было, и он решил



*31. Портрет художника К. Коровина. Набросок*

предложить то, что еще оставалось в его распоряжении.

В октябре - начале ноября 1889 года, когда В. Серов вернулся из Парижа, старые товарищи вновь встретились. Серов «показал» Врубеля С. И. Мамонтову, которого «сильно он заинтересовал» и возбудил стремление «обязательно приручить нового знакомого»<sup>14</sup>. Увлеченному искусством, в особенности театром, способному увлечь, организовать и помочь художнику, блестятельному и деспотичному Савве Ивановичу удалось «приручить» Врубеля без труда и проволочек. Он решил поставить на домашней сцене пьесу «Царь Саул», написанную им вместе с сыном Сергеем, и поручил Михаилу Александровичу написать для постановки этой пьесы



35. *Хождение по водам. Эскиз. 1891*

живописные декорации. В декабре Врубель, Серов и К. Коровин переселились в кабинет Мамонтова на Садовой-Спасской, целыми днями писали декорации и даже почевали там.

Премьера «Саула» состоялась 6 января 1890 года, и этот день можно считать днем рождения Врубеля как художника театра, началом той его профессиональной деятельности, которая забрала у него чуть ли не половину остальной творческой жизни и поставила его в авангарде нового театрально-декорационного искусства.

В истории русской сценической живописи и театрального костюма конца XIX — начала XX века ему принадлежит одно из первых, если не самое зна-



36. Италия (Сцена из античной жизни). Эскиз. 1891

чительное по поваторству место. Такова оценка исторического значения деятельности Врубеля в этой области, получившая широкое признание. Врубель освободил театрально-декорационное искусство от стапковизма, свойственного еще Васнецову и Поленову, и нашел новые сценические формы, плодотворные для дальнейшего развития декорационной живописи в начале XX века. Он оказал влияние на своих современников: К. Коровина, С. Малютина, А. Головина, на художников «Мира искусства». Врубель видел спектакль цельно, создавая его стиль, гармонию живописно-пластического и декоративного образа. Синтез искусств воплотился в некоторых театральных работах Врубеля ярче, чем в его декоративных панно<sup>15</sup>. «Три стихии», соединившиеся в эстетической натуре Врубеля, дали ему возможность прийти на сцену почти готовым художником театра; он нуждался лишь в практическом применении и развитии своего дара, в

понимании технических приемов и особенностей декорационного искусства. Первая же проба его сил убедила заказчика, товарищей Врубеля Серова и Коровина и круг зрителей «Саула», что они видят перед собой «могучий всесторонний талант»<sup>16</sup>.

До нашего времени наряду с воспоминаниями участников и зрителей постановки «Царя Саула» дошли три эскиза Врубеля, репродуцированные в изданной С. И. Мамоновым книге «Хроника нашего художественного кружка»: «Давид и Мелхола», «Саул смотрит на небо», «Азидорская волшебница» и рисунок головы царя или пророка.

Судить о самих декорациях, выполненных Врубелем с помощью Серова для спектакли в московском доме Мамонова, теперь невозможно, так как от них ничего не осталось, но эскизы к ним интересны и сами по себе, и, главное, как первая работа художника для театра. В «Хронике» напечатан текст всей пьесы, а репродукции эскизов и рисунки к ней смотрятся как иллюстрации к третьей картине «Дворцовый сад». Кипарисы, маслины, смоковница, кактус, мирты и лозы. Южная лунная ночь. Направо фасад дворца Саула с плоской террасой. В глубине каменная скамья. Давид сидит на ней. Входит Ионафан<sup>17</sup>.

Эта ремарка и послужила сюжетной основой архитектурно-пейзажного решения первого и второго эскизов. На них мы видим каменную скамью, на которой сидят юные Давид и Мелхола в древневосточных одеяниях, и часть плоской террасы (первый эскиз), и еще вход в самый дворец, перед которым на первом плане, справа, изображена фигура Саула в белой одежде. Царь смотрит на звездное небо, на ярко горящую звезду Давида и на свою, которая «мерцает и дрожит» и вдруг срывается и падает «с лазурной высоты», предвещая закат Саула. В обоих

эскизах верхняя часть дает представление о пейзажном «садишке» — фоне, на котором в глубине изображен восточный город — дома и деревья, освещенные луной; на первом плане и дворцовом саду со скамьей художник дал только куст с крупными цветами. В психологию изображенных персонажей художник не углублялся, так как в эскизе нужен был лишь подходящий типаж и сценический костюм. Эти эскизы вспомнились, поверное, Врубелю несколько месяцев спустя, во время работы над рисунком к стихотворению Лермонтова «Еврейская мелодия», в которой он углубился в психологию своих персонажей, как это было нужно в иллюстрации, а затем — осенью и зимой 1891—1892 годов в Италии во время работы над эскизами занавеса для Московской русской частной оперы С. И. Мамонтова. Эскизы в масле решены просто, соответственно требованиям домашней сцены: написанный на холсте пейзажный фон, объемно-бутафорские предметные детали архитектуры, сад с цветами и скамьей для всего несложного сценического действия. Главное в декорационном решении отведено живописи и костюму.

На третьем эскизе-акварели представлена Азидорская волшебница с черепом в руках среди дикого романтического пейзажа горной расщелины. Облик волшебницы был первым вариантом того излюбленного художником типа восточной женщины, который преобразуется затем в «Тамару» из иллюстраций к «Демону». И в этом сказалась одна из особенностей образотворчества Врубеля. Акварель дополняет рисунок головы пророка Самуила, похожей отчасти на голову Моисея Микеланджело.

Врубелю, несомненно, показали эскизы прежних постановок на домашней сцене Мамонтова, созданных Васнецовым и Поленовым, но ему было чуждо какое-либо подражание или заимствование. «Писать,



*37. Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз. 1891*

как другой, просто глупо», — говорил он Коровину<sup>18</sup>. В эскизах к пьесе «Царь Саул» нет интересных композиционных находок, но в них нет и ошибок, которые допускают художники-станковисты, начинающие работать над театральной декорацией. И все же это еще не настоящие врубелевские произведения для театра, потому что в них еще мало игры его фантазии в архитектуре, живописи, костюмах.

Его лучшим произведением конца 1889 — начала 1890-х годов явился эскиз «Хождение по водам», который был сделан в связи с работой его друзей Серова и Коровина над композицией заказной «картинницы» для церкви в Костроме<sup>19</sup>. Этот эскиз имеет мало связи с театрально-декорационной живописью, он



38. *Три женские фигуры среди деревьев. Эскиз. 1890-е годы*

напоминает «Чудесный лов рыбы» Рафаэля в решении первоклассной пластически весомой группы учеников Христа в лодке среди бурных волн. Фигура самого Христа появляется вдали, среди облаков, там, где сливаются зеленоватые вода и небо; и этим изображением фигуры, идущей к группе первого плана из глубины, композиция эскиза Врубеля заставляет вспомнить «Явление Христа народу»



39. *Наброски фигур Орфея*

А. Иванова. Но у Врубеля в отличие от Рафаэля и А. Иванова фигура Христа невесома, почти бестелесна; художник искал не столько впечатления ее реальности, сколько сверхъестественности, как явления чуда. Здесь Врубель как бы возвращается к рафаэлевским традициям своих академических композиций, но это возвращение было лишь эпизодом в его живописной практике начала 90-х годов. Как известно, в 1890 году он начал своего «Демона сидящего», а в 1891 году закончил серию иллюстраций к юбилейному изданию сочинений М. Ю. Лермонтова, образный строй которых вполне врубелевский, вполне далекий и от кватрочентистов, и от Рафаэля, и от А. Иванова.

Работа Врубеля для театра шла в иных направлениях. В Италии осенью и зимой 1891—1892 годов, большей частью в Риме, он сочиняет эскизы запа-



*10. Три музы. Эскиз. 1890-е годы*

весей для Московской частной оперы по заказу Саввы Ивановича. В одном из эскизов, который называется в наше время «Италия (сцена из античной жизни)», сохраняются отчасти reminiscenции замысла постановки «Царя Саула», потому что новая композиция представляет собой бытовую сцену из античной жизни на фоне приморской итальянской природы. Отчасти и по образному замыслу и по построению (фон, первый план со скамьей, цветущими деревьями и прочее) она восходит к библейской истории о Давиде и Сауле. В правой части эскиза помещен император или высокопоставленный патриций среди сидящих и стоящих женщин. Вся группа драматически взволнованна, как Саул, пророчеством



*41. Женщина в красном платье с веером в руках.  
Этюд. 1890—1891*

Давида, содержанием стихов певца в лавровом венке, сидящего слева, поющего или декламирующего под звуки лютни молодой красивой девушки.

Море, пинии, цветы, мрамор скульптуры амура на скамье или балюстраде — весь богатый антураж и южный ландшафт академической трактовкой напоминают холсты Семипрадского и картины академиков Бронникова, Бакаловича; но в эскизе Врубеля чувствуется театральная акцент, особенно в экспрессии лиц с горящими глазами. Кроме того, здесь можно видеть русло композиционных идей таких чисто врубелевских вещей, как «Восточная сказка», «Еврейская мелодия», а позднее «Принцесса Грёза». Можно заметить, что некоторые элементы компози-

ционных приемов художника — узлы, детали, сложившиеся в академические и киевские годы, так или иначе варьируются. Например, музицирующие фигуры, изблюбленные контрасты в группировке сидящих, лежащих и стоящих фигур, декоративная обработка композиции узором ковра, одежды, акцентирование орнаментальности и скульптурных деталях и пейзаже.

Но декоративность этого эскиза, весь его сюжет оказались недостаточно органичны для театрального занавеса, в нем мало праздничной зрелищности, театральной феерии композиции. И Врубель понял, что для будущего занавеса частной оперы интереснее и эффектнее будет «Италия. Неанолитанская почва», композиция, разработанная им не менее, чем в трех вариантах, весьма близких друг к другу не только общей идеей, но и своим построением. На первом плане намечены группы молодых женщин и мужчин в костюмах времен итальянского Возрождения; чуть в глубине — спокойная фигура поющего лютиста в берете, камзоле и трико. В главном, самом крупном по размеру эскизе (Государственная Третьяковская галерея) музыкант изображен лицом к зрителю, в другом (Государственный музей изящных искусств имени А. С. Пушкина) — его фигура повернута к сияющему огнями городу, морской лагуне и ночному южному небу. Композиция по краям обрамлена пышными декоративными элементами: вышитой тканью, забранной, как занавес, пышными складками, гирляндами цветов, скульптурой, венками у постаментов статуй, полосой орнамента у нижнего края эскиза. Получается, что художник дает в эскизе как бы еще занавес на самом занавесе и группа слушающих, поющих, наслаждающихся красотой неанолитанской почвы, зрелищем города, моря и неба в волшебстве лунного сияния

воспринимается изображением театра на театре. Мы видим умышленное членение художником пространственной глубины композиции на несколько планов: пластически весомый, контрастный во всех отношениях ко всему окружению, как рама, портал сцены и первый план и пейзажный задник, где нанесены деревья, город, море и небо. Этот занавес можно воспринимать картиной или декоративным панно, которое должно создать у зрителя ощущение прекрасной, призрачной жизни, полной высокого наслаждения, еще до начала представления, к которому занавес-картина имеет не прямое по содержанию, а лишь общее эстетическое отношение; он призван «иллюзионировать душу», служить как бы живописной увертюрой предчувствия и воступления в «золотой век» — художественно-иллюзорный мир театра.

На эскизе самого большого размера из коллекции Государственной Третьяковской галереи вместо фигуры Афродиты слева помещена герма — изображение головы какого-то задумавшегося божества, вероятно Аполлона, а на постаменте высечено: «Nel vero il Bello»<sup>20</sup> — девиз Врубеля и С. И. Мамонтова. Этот девиз как живописный эниграф вместе с музыкой должен был ввести зрителей театра в мир прекрасного, создать атмосферу искусства, которая будоражит, возвышает чувства, обещает неизведанное волнение, предвещает что-то таинственное, необычайное, пророчески венец.

В этом эскизе Врубель впервые так откровенно выражает слияние живописи, театра, музыки, в котором живопись, не переставая быть самой собой, все же преобразуется в сценическо-музыкальном синтезе, обретает особое звучание, декоративность, насыщенные театрално-оперной эмоциональностью.

Приобщение к природе музыкального и драматического театра, начавшееся еще в гимназические

годы в Одессе, продолжалось затем в Петербурге в академическом студенческом кружке, в домашних спектаклях Пампелей, Чистякова и Срезневских. В Москве, на домашней сцене Мамонтова, Врубель был не только художником декораций, но, подобно В. Серову, исполнил как актер немало разных ролей, например трагика в комедии С. П. Мамонтова «Около искусства», Вергилия в живой картине «Данте и Вергилий» в постановке В. Серова и ряд других ролей<sup>21</sup>. Вся природа театра, его специфический художественный организм и профессионально-технические средства, драматургия, постановка, режиссура, декорации и костюмы, свет, актерское исполнение и все остальное, связанное с театром, очень скоро стали близки Врубелю, стали его творческой атмосферой, в которой он жил, дышал, действовал. Оттого не только работы для театра, но и большинство его декоративных и станковых панно, картин и эскизов, выполненных для украшения особняков, несут на себе образно-пллюзорный отпечаток театра, театральной декоративности, искусства, призванного поднимать человека над мелочами будничного. Развитие в сознании художника музыкального декоративно-театрального понимания живописного образа ускорило в первые же годы после переезда Врубеля в Москву, когда он убедился в невозможности осуществления своих замыслов по-настоящему монументального искусства в синтезе с архитектурой Владимирского собора и когда он оказался целиком в среде музыкального театра. Его первые эскизы для театра, замыслы занавеса для Московской частной оперы шли в русле живописи, в которое вливались и его декоративные и монументальные образы-идеи, его жажда прекрасного и связанные с этим представления о «золотом веке» античности и классики. В эскизе «Античный сюжет (Алкей и Сафо)» мы видим

развитие темы, начатой в эскизе для занавеса «Италия»; он проникнут настроением лирического и вместе с тем философского созерцания строгой и величавой южной природы, которая веками почиталась классическим образцом прекрасного пейзажа.

В то же время в эскизе декораций к несуществующей постановке оперы О. Пикколи «Виндзорские проказницы», где была бы уместна бытовая простота жизни персонажей оперы-комедии, художника не покидает чувство декоративной праздничности и нарядности. Итальянский дворик, крыльцо домика, забор, цветы, колодец, столик и кресло из дерева, гористый пейзаж-задник с высоким горизонтом — все нарисовано реалистично, как с натуры, но все это исполнено особой чарующей уютности и художественного вкуса. В данном эскизе, может быть, он отдал некоторую дань «миловидному», «идиллическому», с которыми сроднился Риццони<sup>22</sup> и к которым ощущал тяготение и сам Врубель при всем размахе его монументальной и декоративной мысли. Склонность к поэтической лиричности и идиллической созерцательности никогда не покидала художника и в работах натурального образного ряда, и в композициях на мотивы из Шекспира («Гамлет и Офелия»), Вальтера Скотта (рыцарские сюжеты) и других образах.

В 1891—1892 годы, во время жизни в Италии, Врубель работал в мастерской Александра Антоновича Риццони, художника русской Академии художеств старшего поколения (1836—1902), и сдружился с ним и его «средю по преимуществу долга чести и труда»<sup>23</sup>. Нельзя не вспомнить здесь, что к Риццони Врубель понаслышке не столько по собственному влечению и выбору, хотя он и был наслышан о нем от П. П. Чистякова<sup>24</sup>, а по настойчивой рекомендации Саввы Ивановича, который принуж-



42. Снегурочка

ден был несколько отдалить, «спроводить» Врубеля в Риме от женской части своей семьи, от приехавших с ним в Италию Елизаветы Григорьевны Мамонтовой и дочери Верочки, которым Врубель был «тяжел» как художник, мыслитель и критик современного искусства<sup>25</sup>. Но Врубель близко узнал Александра Антоновича, человека и художника, и открыл в нем такие достоинства, о которых Е. Г. Мамонтова, вероятно, и не знала: «Я был слишком молод и противоположен в житейских вкусах и приемах, чтобы чем-нибудь подкупать Риццони, а между тем мало от кого я услышал столько справедливой, столько благожелательной оценки, — писал Врубель спустя десятилетие. — И это именно в ту пору, когда «неумытые» звали меня «Юпитером декадентов»,

конечно, в наивности думая, что это страшное зло»<sup>26</sup>.

В Риме кроме эскизов для театра Мамоптова Врубель писал и рисовал разные вещи: он помогал П. А. Сведомскому рисовать картины для росписи киевского Владимирского собора и тем «зарабатывал» деньги, писал с натуры портрет Саввы Ивановича в берете и подписал его «Minoli»<sup>27</sup>, но и в его основных замыслах станковой картины звучат reminiscenции оперного театра и зимней сказки А. П. Островского; он пишет картину «Снегурочка». Видимо, как в Венеции в 1885 году, так и в Риме в 1891—1892 годах ему не приходит в голову написать что-либо созвучное современной итальянской жизни. Излагая мысли брата по его письму (не сохранилось), младшая сестра писала в начале января 1892 года: «Миша доволен, но не в восторге от Рима; восневает могучую природу и поэзию России и потому пишет «Снегурочку» в серебристо-снежном тулунчике и шапочке, украшенной изумрудами, с *лицом молодой красивой девушки великорусского типа*, фигура стоит на фоне засыпанных снегами елей»<sup>28</sup> (выделено мною. — П. С.). В то же время Е. Г. Мамоптова видела у Врубеля «акварельную голову Снегурочки в натуральную величину на фоне сосны, покрытой снегом. Красиво по краскам, по лицу с флюсом и сердитыми глазами. Оригинально, что ему нужно было приехать в Рим для того, чтобы писать русскую зиму»<sup>29</sup> (выделено мною. — П. С.). Эта голова Снегурочки была похожа, как утверждал в своих воспоминаниях В. С. Мамоптов, на его сестру Верунку, которая тогда все спорила с Врубелем о картинах модного итальянца Морелли, имевшего успех у публики, в том числе и у Мамоптовых.

К сожалению, ни этой головы, ни чего-либо фундаментального от этого замысла не сохранилось.

В Рязанском художественном музее есть небольшой по размеру эскиз гуашью и акварелью, на котором изображена Снегурочка в серебристо-снежном наряде, опушенном горностаем и сплошь орнаментированном большими звездами снежинок, которые украшают и волосы на голове юной девушки с громадными карими глазами. Однако наряд этой рязанской «Снегурочки»: и покрой костюма, и горностаевая опушка, и узор снежинок в орнаменте ткани, и головной убор, и даже обувь — все целиком повторяется в сценическом облачении Н. И. Забелы-Врубеля в роли Снегурочки из оперы Н. А. Римского-Корсакова<sup>30</sup>, в котором она выступала впервые в конце 1890-х годов. Лицо рязанской «Снегурочки» непохоже на Верушу Мамонтову, в нем больше общего с женским обликом «Богоматери с младенцем», о котором мы упомянули раньше. Здесь, разумеется, много загадочного, но у Врубеля всегда так — что ни эскиз, то загадка. И все же полная адекватность наряда подтверждает, что «Снегурочка» из Рязанского музея была выполнена не в Риме, а в Москве.

Нельзя пройти мимо той странной на первый взгляд особенности Врубеля, которая состоит в том, что для его художественного мышления Италия и в 1890-е годы не переставала оставаться иностранной средой при всем его знании языка, истории античной и ренессансной культуры и современной ему итальянской жизни. Источник — «крылья» своего образотворчества, художественного стиля и формы он по-прежнему, как и в 1885 году в известном письме Савинскому из Венеции, продолжает видеть «на родной почве», в «родной жизни», в красоте «на Руси», «среди родных комбинаций»<sup>31</sup>. Мы видим, что убеждения Врубеля, эстетическая основа художника не изменились за семь лет и в главном не изменяется в последующие годы.

Для Врубеля, очутившегося в Москве в мамонтовском кругу художников-живописцев, музыкантов, ученых, актеров, занятых созданием московского направления русского искусства конца XIX века на основе проникновения в традиции древнерусской художественной культуры, ее изучения, порой стилизации, нового преобразования национальной традиции, было естественно, органично стать, по существу, во главе этого движения, так как его художественно-творческая мысль, эстетическая чуткость, понимание духа и стиля древнего искусства опережали всех, и потому его замыслы были впереди всех. После «Демона сидящего» и иллюстраций юбилейного издания М. Ю. Лермонтова по заказу Н. П. Кончаловского Врубель начал работать у Мамонтова. В Абрамцево «художник по печной части», по ироническому замечанию его отца до осени 1891 года, до поездки в Италию, был занят возрождением техники и красоты древнерусских изразцов, где ему слышится «та интимная национальная нотка», которую он хочет «поймать на холсте и в орнаменте» и которую он считает музыкой «цельного человека, не расчлененного отвлеченными упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»<sup>32</sup>.

Вернувшись летом следующего года в Абрамцево, художник «онять осажден тем же... поисками чисто и стильно прекрасного в искусстве»<sup>33</sup>.

Не следует думать, что осознанный и живой интерес к национальному художественно-эстетическому духу древнерусской церковной и светской «лицевой» живописи и декоративному орнаменту возник у Врубеля лишь в Москве. Интерес к русским былинам и литературно-сказочным образам проявился в работах Врубеля с академических лет. Стоит вспомнить теперь его картину «Садко» для музыкально-художественного вечера в Академии, первый замысел «Бо-

гатыря» или «Витязя» в Киеве<sup>34</sup>, работы в Кирилловской церкви, эскизы для росписи Владимирского собора, чтобы понять, как идеи и тенденции дальнейшего развития русской музыки, театра, живописи, архитектуры и прикладных искусств на основе изучения и частичного возрождения исконных традиций эстетических и художественных основ древнерусской художественной культуры должны были быть реализованы прежде всего в творчестве художника-новатора, художника-мудреца, находившегося на большой высоте общей и личной культуры, каким стал Врубель.

Мамонтовский круг деятелей искусства, его дом, Абрамцево, частная опера и другие его предприятия, даже особый павильон на Нижегородской ярмарке-выставке 1896 года, выстроенный для панно Врубеля, были для художника лишь плодотворной средой, ферментом для созревания эстетики и, главное, художественных форм нового стиля в станковой, декоративной и театральной живописи, в архитектуре и прикладном искусстве русского модерна, стилистом которого стал Врубель. Вся его предшествующая художническая практика, особенно работа в Кирилловской церкви, изучение искусства Византии и Древней Руси, любовь к декоративному во всем, глубокомысленное, чуткое проникновение в литературу, музыку и, главное, из ряда выходящий огромный художественный талант подготовили его к роли основоположника нового направления в русском искусстве 1890-1900-х годов XIX века — русского неоромантизма, символизма и русского модерна конца XIX — начала XX века.

Для правильного представления перспективы развития романтизма и символизма в русском искусстве модерна на протяжении 1890-х годов следует рассмотреть основные компоненты, составляющие и

образующие врубелевский стиль. В основе русского, как и общеевропейского символизма, во всех видах художественной культуры была осознанная потребность дальнейшего развития реализма, или «натурализма», по выражению некоторых писателей и мыслителей. Речь шла в данном случае о «натурализме», по словам Томаса Майна, «возвышающемся до символа и перерастающем в миф»<sup>35</sup>.

Как известно, эволюция русского реалистического искусства в 1890 — начале 1900-х годов шла по пути замены прежде всего предмета изображения: вместо обличительства и критики безобразного, драматического, печального в жизни, полной социальных язв, несправедливостей, страданий и мрака, интерес молодых московских художников В. Серова, К. Коровина и близких к ним живописцев направляется на поиски «отрадного» в жизни, красоты и поэзии: на место гражданской скорби приходит радость, вместо мрака и серости — свет и радующие глаз краски.

Врубелю, художнику философски углубленного миросозерцания, было мало отрадного и радостного, он не мог довольствоваться красотой импрессионистской световоздушной или яркой красочной живописью, ему грезилась величественные и патетические образы, полные общечеловеческих страстей и подлинного трагизма, нашедших определенное выражение прежде всего в Демониане. Окружающая жизнь, радости и огорчения рядовых людей, их быт привлекали его внимание лишь с высокой точки зрения, необходимой для общечеловечески-символического преобразования этой жизни; оттого он часто погружался в мир мифологии, былинных, исторических и литературных образов, которые были созвучны его идеям и давали художественный масштаб для его собственного мифотворчества.

## II

Летом 1893 года, получив заказ написать на холстах три панно и плафон для украшения лестницы в доме Дункера (мужа дочери Д. П. Боткина — известного московского богача, купца, коллекционера и председателя Московского общества любителей художеств), написать «что-нибудь относящееся к эпохе Ренессансе» и совершенно на его усмотрение, Врубель раздумывает над темами, сюжетами для этого заказа и «теряется в массе». «По, — пишет он сестре, — не унываю, потому что чувствую, что так выужу что-нибудь по своему вкусу. Аллегорические, жанровые или исторические сюжеты взять? Как ни симпатичны мне 1-й и 3-й, а какое-то чувство тянет к моде — к жанру»<sup>36</sup>. Главное ему было и тогда ясно: «Решил пейзажи с фигурами. Материал огромный: более сотни отличных фотографий Италии; а не утилизировать это усовершенствование глупо. Совершенствование жизненной техники — вот пульс настоящий; он же должен биться в искусстве. Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, — разбирайся во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой...»<sup>37</sup> Здесь снова выступает особенная черта Врубеля художника-стилиста и мыслителя, его «двойное видение» и многослойность мышления, сочетающее природу и душевную призму, объективность фотографии, музыку орнамента и архитектуру замысла, «совершенствование жизненной техники» и личный вкус.

В результате — не коммерческое предприятие, а напряженное творчество — триптих «Суд Париса» и плафон с изображением цветов. Однако понимание искусства и вкус буржуазного заказчика оказались

постыдными и печально-предательскими: отдавая на усмотрение художника выбор тем и сюжетов будущих панно, он отказался от своего обещания, забрал законченное совершенное творение художника, принужденного за полученные авансом деньги писать новые панно, на иные темы.

Плафон художник уничтожил, а триптих «Суд Париса» приобрел К. Д. Арцыбушев. Этот триптих, который открывает собой серию декоративных панно, написанных Врубелем в 1890-е годы для украшения богатых и роскошных особняков московских купцов и капиталистов, первые исследователи жизни и творчества художника ставят на особое место. С. Яремич считал его совершенно исключительным произведением и придавал ему смысл и значение, которые в дальнейшем творчестве Врубеля не получили продолжения или развития. «Суд Париса» является чисто возрожденской вещью, — писал он. — В общей компоновке, в совершенной по остроумию моделировке складок одежд, и в редко прекрасном Амуре на первом плане, и в дальнем пейзаже — во всем разлит высокий праздник искусства. Это совершенно венецианская вещь, и в ее серо-сиреневом, как бы затасанном тоне есть воспоминание о поздней зрелости Тициана»<sup>38</sup>. Кроме того, Яремич считал, что в развитии самого художника триптих «Суд Париса» представляется как бы своего рода заключением киевского периода творчества Врубеля, отмеченного тонкостью и сдержанностью вместе с эпическим спокойствием<sup>39</sup>.

Наш современник едва ли может согласиться со всем тем, что высказали Яремич и другие первые исследователи творчества Врубеля. Живопись триптиха, колорит которого был выдержан в млечно-сиреневых тонах, основательно пожелтела и потемнела и в отличие от других панно и станковых картин

Врубеля 1890-х годов выглядит почти монохромной. Следовательно, теперь трудно судить о сходстве колорита врубелевского триптиха с богатейшей по цвету живописью поздних полотен Тициана. Но главное заключается в общем стиле. Несомненно, Врубель глубоко чувствовал классическую эпичность общего выражения, и она «звучит» как затаенная музыка во всех частях триптиха: в их композиции, размеренных длящихся положениях, жестах и медлительных движениях фигур, не то едва движущихся, не то застывших в длительном глубоком раздумье — созерцании. И природа, в которой изображены мифологические персонажи — Венера, Амур, Парис, Юнона и Миневра, и животные — земные овцы и сказочные дельфины, наяды и тритоны, — все пропикнуто общим предельно замедленным ритмом созерцательного и самоуглубленного раздумья. Здесь нет ничего от тициановской ренессансной чувственной красоты или драматизма его поздних недевров. Даже своих любимых венецианских кватрочентистов Врубель, как видно, не вспоминал в Москве. В его триптихе, пожалуй, больше отдаленного сходства с ватиканскими фресками и особенно с росписями виллы Фарнезина Рафаэля («Триумф Галатеи»), которое можно усмотреть в некоторых приемах композиционного построения панно, в понимании ракурсов и рисунка фигур. Мы знаем, что в первые же месяцы работы в Москве в эскизе «Хожделение по водам» Врубель как бы вспоминает о Рафаэле впервые после академического эскиза «Обручение Марии». В киевских работах, увлеченный Византией, венецианцами и окружающей жизнью, он на время забыл о том, кто некогда вызывал в нем «какое-то форменное, деревянное благоговение...»<sup>40</sup>. В первые годы жизни в Москве он снова отчасти возвращается к Санцио, но возвращается уже зрелым худож-

ником Врубелем, переработавшим и преобразившим все, что ему было близко. И вот в первом московском монументально-декоративном произведении Врубель при всей своей тонкости и глубине проникновения в дух и строй живописи итальянского Возрождения все же остался русским художником своего времени, зачинателем живописно-декоративного стиля русского модерна.

В триптихе «Суд Париса» при несомненной эпичности его общего строя есть осязаемое отражение художественно-эстетических представлений музыкально-сценического вкуса, декоративности оперного театра, для которого художник тогда творил и художественными категориями которого мыслил. Отсюда — определенное хрункое изящество по сравнению с ренессансной весомостью общего построения и деталей, орнаментальность утолщенных объемов, пятен, линий в изображении фигур и природы, усложненная каллиграфичность и орнаментальность рисунка в целом. Именно эти черты и входят в характеристику изобразительного стиля русского модерна 1890 — начала 1900-х годов, наиболее крупным выразителем и создателем которого стал Врубель.

Никто не знает, почему просвещенные, вероятно, в искусстве заказчики отказались от триптиха «Суд Париса». Может быть, им не по душе была его сдержанная эпичность, или слишком сдержанный млечно-сиреневый тон колорита, или что-нибудь еще, но как бы то ни было Врубель вместо отвергнутого триптиха написал в том же году новое полотно в совершенно противоположном духе. «Венеция» (Государственный Русский музей) полна движения уличной нарядной толпы, цветистости, нарядной узорчатости, театрально-праздничной зрелищности венецианских карнавалов эпохи Ренессанса, привлекавших люби-



13. *Benetton, 1893*



*44. Венеция. Деталь*

телей веселых праздников, уличных шикантных встреч и приключений, интриг и интрижек, веселья, разгула, поединков. Вероятно, это панно было так же задумано в виде триптиха, в том же примерно формате, как и «Суд Париса», но другие части панно, например «Сбор винограда», предшествующее по теме центральному полотну, были уничтожены самим художником<sup>41</sup>.

В полное согласие с темой карнавального праздника приведены и композиция, и колорит, и декоративное решение полотна — «по сюжету и прием», — сказал бы П. П. Чистяков. Узкий вертикальный формат полотна с полукруглым завершением (как и в триптихе «Суд Париса») так плотно заполнен небом, известными фрагментами венецианской архитектуры («Мост Вздохов»), улицей-каналом и городской толпой, что, кажется, нет ни одного даже мельчайшего неизобразительного кусочка полотна. Разумеется, больше внимания от зрителя требуют фигуры, лица молодых женщин и мужчин, полные праздничного возбуждения. Выражения лиц, взгляды мужчин и женщин, перекрещивающиеся в толпе, черноволосый юноша силач и красавец в левом нижнем углу наивно, ушедший в свои, по-видимому, сладкие грезы, и мудрый, изучающий юношу взгляд старика, стоящего рядом с ним, порывистый профиль щеголя с восточной бородкой и усами, полные огня взгляды женщины в дорогом вишневом платье и ее соседок слева — все полно кипучей жизни, игры чувства и, как всегда у Врубеля, таит в себе нечто таинственное, интригующее мысль. Живопись богата звучными тонами дорогих одежд, драгоценностей, освещенного солнцем мрамора архитектуры, красок живых лиц. Лиловые, вишневые, желто-палевые, звучно красные и зеленые цвета влетены в колорит наивно, которое при всем богатстве, сверкающем великолепии красок отлично выдержано в общем аметистово-лиловом тоне. Подобно единству колористического тона, в «Венеции» выдержано и ритмическое единство движений, жестов, масштабных величин фигур, архитектуры, орнаментации всей композиции. Ее общий ритм размерен, уравновешен; при всей порывистости, кажущейся мимолетности движений фигур, неожиданной





фрагментарности, будто случайно выхваченных сцен карнавала композиция всего полотна устойчива, полна завершенной в себе целостной замкнутости всего изображенного. Динамика ритма «Венеции», бросающаяся в глаза при сравнении с медлительной созерцательностью почти неподвижного «Суда Париса», подчинена не менее устойчивой уравновешенности, праздничной торжественности длящегося бытия. Так, очевидно, понимал Врубель художественную закономерность монументальной живописи, по своим мысли об этом он не формулировал ни в письмах, ни в заметках, а лишь в самих произведениях и эскизах к ним. В марте 1901 года в автобиографии художник сделал всего лишь намек, на основании которого можно догадываться о его понимании специфических особенностей разных видов искусства: «Здесь [в Москве] благодаря участию ко мне С. И. Мамонтова и рекомендации Ф. О. Шехтеля мне удалось, — писал он, — много поработать декоративного и монументального»<sup>42</sup>. Из дальнейшего можно заключить, что к декоративному и прикладному искусству он относил занавеси, декорационные постановки и костюмы оперных спектаклей, скульптуру и эскиз для витража на лестнице дома С. Т. Морозова, эскизы каминов и посуды. Декоративной и монументальной живописью он считал все свои панно, в том числе «Суд Париса», «Венецию», «Три цветочных картуша для Дункера», которые он в конце концов написал взамен забракованных триптиха и плафона<sup>43</sup>, и панно последующих лет. Разумеется, для обстоятельного знания искусства, творческого метода и стиля художника этих автобиографических сведений слишком мало, поэтому необходимо поставить эту проблему в анализе самих произведений. Немало может осветить здесь «Испания» — полотно, написанное не ранее 1894 и не позже 1895 года<sup>44</sup>.

Размеры полотна — узкий вертикальный прямоугольник — указывают на то, что художник имел в виду определенное место в интерьере, для которого писал и это произведение, и следовательно, имел определенный монументально-декоративный замысел. Вместе с тем «Испания» по общему образу строю, сюжетно-психологическому мотиву, трактовке цвета не имеет почти ничего общего ни со зрелищностью «Венеции», ни с эпикой триптиха «Суд Париса». Декоративность этого произведения лишена орнаментального ритма: в композиции полотна нет ясно выраженного узора, его нет ни в изображении интерьера испанской харчевни, ни в одеждах мужчин и женщины, даже цветистая шаль испанки смята и свисает со спинки стула так, что ее орнамент оказывается скрытым тяжелыми складками ткани. Общий композиционный ритм повторов и контрастов форм и пятен пронизывает положение фигур, предметов, чередование светоцветовых масс грозным напряжением. Полотно насыщено конфликтом страстей, нагнетанием бурного разряда, который в подобных тавернах может закончиться кровавой схваткой. Открыто гордый взгляд стройной испанки в желто-кремовом платке, непринужденное, полное уверенности и вызова движение ее молодого тела, обтянутого серым шелком с жесткими складками; не меньшая уверенность и в постановке, гневном взгляде демонического молодого человека, состояние которого раскрывается обеспокоенным, как бы предостерегающим взглядом и жестом третьего персонажа сцены, — все полно предельного душевного напряжения перед взрывом. Но Врубель как тонкий художник и здесь сохраняет мудрую сдержанность внешнего выражения кипящих страстей своих героев, что и делает полотно совершенной, драматической по содержанию картиной, произведением глубокого мно-

гослойдного духовного наполнения. Сказанное еще не раскрывает богатства содержания этой картины: высокие достоинства живописи и глубины характера ее героини, но об этом — в своем месте. Здесь же уместно продолжить мысль о направлении образно-стилевого мышления художников первой половины 1890-х годов.

Песомненно, «Испания» прежде всего будит ассоциативные связи с повестью Мериме и оперой Бизе, тем более что Врубель еще в 1883 году увлекся «Кармен» и это увлечение жило в нем и в московские годы. Конечно, «Испания» — не простая иллюстрация к Мериме или Бизе, она — шедевр станковой живописи, само в себе завершенное произведение. Но вместе с тем отличительное свойство метода Врубеля нельзя не почувствовать и в этой станковой по существу картине, в том слиянии жанрового психологического решения, свойственного реализму, и элементов театральности, которые определяют главное в образно-стилевом мышлении Врубеля этих лет и в станковых, и в его монументально-декоративных произведениях.

Реализм в живописи интерьерера, яркий свет южного солнца и ветка апельсинового дерева в открытой двери таверны, что напоминает живописный прием П. Е. Ренна в «Не ждали», пластичность и колористическая сочность костюмов, предметов, лиц, решение психологической коллизии в целом и в каждом из представленных персонажей все вводит как бы в бытовую драму. И все же характеры персонажей выше, героичнее, чем это положено в бытовой картине, второй слой глубже, подтекст содержания значительнее, композиция проста, немногословна и подчинена строгой архитектоничности, словом, несет в себе надбытовой монументальный образный заряд.

Есть все основания считать, что реалистическая, портретная и жанровая форма таких произведений, как «Испания», «Гадалка», портреты четы Арцыбушевых и другие портреты с натуры, составляла основополагающий элемент творческого метода художника в середине 1890-х годов.



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### РЕАЛИЗМ И СИМВОЛИЗМ В МЕТОДЕ ВРУБЕЛИ. НЕОРУССКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ, «ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ» И МОДЕРН

*Пора убедиться, что только труд  
и умелость дают человеку цену  
вопреки его прямым намерениям;  
вопреки же его намерениям он  
и заявит себя в труде, лишенном  
искательных впушений<sup>1</sup>.*

*Врубель*

Н а 1890-е годы, в особенности на пятилетие 1892—1897 годов, приходится сознательные целенаправленные поиски Врубелем новых приемов монументально-декоративной живописи, которые он называл поисками «чисто и стильно прекрасного в искусстве». В отличие от Киева, где его мысль обращалась в сфере византийской, древнерусской мозаики, фрески, иконы и традиций итальянского кватроченто, в Москве перед ним встали иные задачи монументально-декоративного искусства в современных особняках, построенных или строящихся в духе русского модерна конца XIX века. Здесь Врубель становится одним из творцов и стилистов нового направления. Его стилистические поиски имели, по его представлениям, широкий, а не только московский диапазон, но среда, в которой он работал, вкусы заказчиков и архитекторов московского модерна должны были ограничить его вполне определенными параметрами. Во-первых, это эстетика, система художественных взглядов абрамцевского кружка и прак-

тическая художественная деятельность, в том числе гончарная мастерская, заказы архитектурного и декоративно-прикладного характера, мастерские резьбы по дереву во главе с Е. Д. Полеповой. Во-вторых, Частная опера и решение новых проблем театрального декорационного искусства в единстве с режиссерской постановкой, музыкой, оркестром, искусством исполнителей. В-третьих, развитие архитектуры и декоративного искусства русского модерна в Москве и вне ее в творчестве таких архитекторов, как Ф. О. Шехтель, А. В. Щусев, П. А. Фомин. Эти параметры не могли не ограничить определенным образом искания Врубеля при всей широте его мышления и творческих возможностей. С ограничениями — тормозами творческой мысли — он столкнулся уже в 1890 году, выполняя заказ для дома Дункера, где, казалось, ему была предоставлена полная свобода выбора темы, декоративного решения живописных панно на стенах и плафонах.

Эстетика мамонтовского кружка была относительно широкой по своему теоретическому диапазону, но главным в ней была эстетизация русской старины в пластической форме, цвете, орнаменте, в мебели, в декоративном убранстве; и, как известно, ее выход в сферу художественного творчества принес наиболее зрелые плоды еще в 1880-х годах в постройке и декоре абрамцевской церкви, эскизах В. Васнецова к постановке «Снегурочки» А. Н. Островского и П. А. Римского-Корсакова, позднее в иллюстрациях к русским сказкам Е. Д. Полеповой и ее эскизах мебели. Не лишено интереса для нас и то внимание, которое у абрамцевского ядра направлялось на европейский романтизм, особенно на искусство английских прерафаэлитов. Наконец Шехтель, при содействии которого, признавал сам художник, Врубелю удалось не только получить,

но и выполнить заказы на монументально-декоративные произведения для особняков Морозовых. Автобиография Врубеля и немногочисленные письма могут быть лишь отдельными свидетельствами взаимной симпатии, определенного художественного единомыслия или по меньшей мере совпадения вкусов, сходного понимания общих требований архитектором и живописцем. Но архитектурные проекты самого Врубеля в 1890-е годы имеют мало общего с архитектурой Шехтеля. Фангель, пристроенный на Садовой-Спасской улице к дому С. И. Мамоштова по проекту Врубеля и под его руководством в «византийско-римском вкусе», сохранившийся чертеж — проект какого-то палаццо-особняка, рисунки архитектуры в эскизах композиций витража на тему «Ромео и Джульетта» свидетельствуют о том, что архитектурно-стилистические поиски Врубеля существенно отклонялись и от неорусской линии абрамцевских начинаний, и от всяких других «неостилей», «стимулирующих» язык готики, романской или византийской архитектуры. Лишь проект выставочного павильона для Всемирной выставки в Париже в 1900 году, эскизы декораций к «Сказке о царе Салтане» и «Чародейке» могут рассматриваться в русле развития идей и образного строя в духе неорусского стиля.

Врубель делал проекты и для талашкинских затей княгини Тенишевой, которая его заметила еще в 1897 году и пригласила к участию в ее художественных делах<sup>2</sup>. Но все же в конце концов Врубель пригласил Сергея Васильевича Малютина для проектирования церкви в имени княгини, очевидно, не считая для себя возможным участие в строительстве такого неорусского сооружения. Он ограничился здесь росписью балалаек и эскизами для гребней.

Нельзя не задуматься об отношении Врубеля в целом к тому, что получило название неорусского стиля, возрождения традиций древнерусского искусства, или «национализма», по терминологии журнала «Мир искусства». Еще в 1894 году, до поездки за границу с Мамонтовым, он писал о своем страстном желании «поймать на холсте и в орнаменте» «национальную нотку», которую он улавливал в Абрамцеве и особенно остро почувствовал в гончарной мастерской в работе над эскизами изразцов. Там действительно изучали прошлое, творили в глине и обжиге майолики, что привело к возрождению этой исконно русской ветви декоративно-прикладного искусства, пережившего пышный расцвет в XVII веке в облицовке фасадов палат и храмов, стен и печей в интерьерах, наличников окон, лежанок и прочих украшений палат. Правда, в Абрамцеве изразцы делались для украшения совершенно конкретных сооружений: часовни над могилой рано умершего Андрея Саввича Мамонтова, которого Врубель успел оценить и полюбить, каминов и печей в абрамцевском доме; изразцами должен был быть облицован и флигель московского дома, пристроенный по проекту Врубеля.

Вернувшись спустя восемь месяцев из Рима в Абрамцево, он продолжал свои поиски «чисто и стильно прекрасного в искусстве и затейливого личного счастья в жизни». Однако поиски стильно прекрасного в неорусском духе продолжались теперь лишь в эскизах для гончарной мастерской. В живописи до начала 1896 года он создал триптих «Суд Париса», затем панно «Венеция», картины «Испания» и «Гадалка», в театре — декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». Здесь дана пирожкая шкала образов и стилистических приемов, но ни в сюжетах, ни в актерах нет ничего «нацио-

налистического» или неорусского. Лишь около 1894 года Врубель сделал в скульптуре голову из «Руслана и Людмилы», которую приобрел у художника С. Т. Морозов. Можно думать, что этот образ был вызван театральными реминисценциями художника.

В 1893 году, обдумывая будущие панно для дома Дункера, художник вновь сталкивается с дилеммой стиля и реализма, которому, по существу, как живописец и ученик Чистякова он никогда не мог изменить. При склонности к истории и мифологии он отдает предпочтение бытовому жанру, хотя его симпатии на стороне исторических и мифологических сюжетов — «тянет к моде — к жанру»<sup>3</sup>.

Проблемы современного реализма он обдумывает в связи с «совершенствованием жизненной техники», а точнее, с использованием в живописи технических возможностей фотографии. Художник может и должен отбирать и преобразовать все, что ему потребуется. Именно так он и подходил к тем чудесным фотографиям «видов», которые привозил из поездок в Италию в 1890-е годы. Зрительная память у Врубеля была, по общему признанию всех знавших его художников, феноменальной, но в работе над панно, для справок в пейзаже, в рисунке пиний или другой итальянской растительности — деревьев и цветов — он не стеснялся смотреть на фотографии, совершенно справедливо не усматривая здесь никаких преступлений против искусства вообще, и личной индивидуальности («призмы») в частности. «Пусть мне кто-нибудь укажет места, которые я делал с фотографией...»<sup>4</sup> — писал Врубель жене в 1904 году.

Реалистическая основа его творческого и живописного метода, так ярко проявлявшаяся в его станковых картинах и портретах в 1890-е и 1900-е годы — «Испания», «Гадалка», портреты



*17. Порпер М. Н. Арзибасовой, 1895—1896*

Арцыбушевых, П. П. Кончаловского, в акварельных портретах и рисунках, убедительное свидетельство того, что видение Врубеля, его визуальные представления были не только реальными по своей природе, но и вполне нормальными, свойственными подавляющему большинству людей.

Что же касается манеры изображения и преобразования действительности, то здесь и выступает на первый план его «ревниво оберегаемая призма» художника-живописца и мыслителя. В этом отношении о манере художника было написано так много, как будто именно в манере рисовать, писать, компоновать «углами» или «овалами» и заключалось главное в стиле Врубеля. Конечно, манера его не оставалась одинаковой на протяжении 1885–1905 годов — об этом речь впереди, но Врубель никогда не ограничивался той или другой выработанной манерой, он находил прием, исходя из поставленной художественной, смысловой, декоративной задачи и особенностей восприятия будущего произведения в конкретном интерьере, если работал над монументально-декоративными произведениями. Несомненно, что даже свои станковые картины он видел в ансамбле определенного интерьера.

Что касается неорусского стиля, то мы проследим за творчеством художника и постараемся понять врубелевскую «призму» и в этом русле развития русской культуры. Тут же важно представить его отношение к живописи московских «националистов» 1890-х и начала 1900-х годов. Врубель нигде письменно не высказывался об их работах, лишь из воспоминаний его друзей стало известно, что у В. Васнецова он ценил полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами», а в конце 1890-х годов был рад, что Васнецов, как он полагал, перестал писать картины в древнерусском духе, потому что

сам задумал написать серию произведений на темы русских былин и сказок. Известно также, что живописная стихия малявицких баб представлялась ему лишенной «культурного чутья» и фантазии, но он хвалил некоторые портреты художника<sup>5</sup>. О Сергее Иванове и Андрее Рябушкине он совсем не говорил, а у Пестерова будто бы заметил «Видение отроку Варфоломею»<sup>6</sup>. Зная Врубеля, его тонкий художественный вкус, тяготение к символу и мифу, можно догадаться, что яркая цветная набивка кумачом, открыто зелеными, оранжевыми и малиновыми цветами, как на деревенских платках малявицких «Вихреи», должна была возмущать его вкус. По-видимому, в колорите Сергея Малютина и Николая Рериха он видел больше вкуса и глубины.

Кроме того, Врубель ценил отточенное мастерство, высоту исполнения во всем, и в музыке, и в живописи, и во всем отличал строгую классическую школу. Подаром в письме 1893 года он с раздражением писал о «дрянной школе», искалечившей немало талантов и мнящей себя «музыкальным диктатором». Разумеется, он имел здесь в виду противопоставить московскую школу, в том числе и Московское училище живописи, Петербургской Академии художеств, к которой всегда сохранил шtetet.

До начала 1896 года поиски Врубеля шли в двух образных и стилистических направлениях: в стремлении «подслушать» истинно русскую национальную нотку в орнаменте и самой форме, в которых он видел сущность национального (вспомним его письмо Савинскому из Венеции), это — первое. Второе направление было связано с его приверженностью к классической античной и европейской культуре — литературе, музыке, живописи. Теперь ему правилась современная природа стран, бывших колыбелью античности. В отличие от странного равнодушия



*48. Гадалка. Деталь. 1895*



*19. Портрет Т. С. Любавич в роли Кармен. 1890-е годы*

к окружающей художника жизни Италии в 1885 году и отчасти в 1891—1892 годах из путешествия по Средиземноморью в 1894 году он привез много пейзажных этюдов — «паннелков» маслом — результат его восхищения приморской природой Италии и Греции. В этих этюдах — колорите, формах природы и архитектуры — он не искал какой-то национальной сущности, а отдавался непосредственному живописно-эстетическому чувству.

И в ту же весну 1894 года при всей раздвоенной сложности поисков он не забывал и заветное, самое главное — своего Демона. Живя у отца в Одессе в апреле — мае, после морского путешествия по городам Средиземного моря — Генуе, Пирею, Константинополю — он снова обращается к своему герою и лепит бюст Демона и барельеф (можно думать, что эта голова или ее авторское повторение была в собрании Боткиной, а теперь находится в Государственном Русском музее). С Демоном Врубель должен был снова «встретиться» в Харькове осенью 1896 года, куда с женой прибыл из-за границы после свадебного путешествия. В Харьковской опере в репертуаре Надежды Ивановны среди многих ролей была и партия Тамары в опере Рубинштейна «Демон». В воспоминаниях певицы М. А. Дуловой, игравшей тогда в том же театре, есть следующие важные факты: «Но вот поставили «Демона»... тут уж я заметила у Врубеля такое волнение, и не только относящееся к Тамаре — П[аежде] И[вановне], а еще больше к самому Демону. Как только появился Демон, Врубель закрыл руками глаза и, как ужаленный, сквозь зубы сказал: «Не то, не то!» Демон-певец был очень хорош, Петров, мой соученик по клас[су] пения профес[сора] Е. А. Лавровской. Мы обе с П[аеждой] И[вановной] предпочитали его другим. М[ихаил] А[лександрович] сидел и смот-



50. *Муза. 1896*

ред, как израненный человек. Только побывав у них... я поняла, в чем тут дело... Всюду были эскизы и наброски Демона...»<sup>7</sup>

В Москве его ждали совсем другие образы, ему необходимо было рассчитаться с Дункерами, забравшими триптих «Суд Париса», и написать ряд вещей для Арцыбушева, который прислал ему в Одессу 50 рублей на дорогу. Нельзя не отдать долж-



*51. Портрет К. Д. Арцибушева. 1895–1896*

ное творческой самостоятельности и стойкости Врубеля — этого на вид хрупкого, переменчиво увлекающегося, подверженного воздействию страстных чувств художника, который, будь он не так честен перед искусством и призванием художника, так непреклонен в своих эстетических и нравственных основах, скоро превратился бы в руках московских меценатов богачей в послушного украшателя их жизни, чья кисть легко бы извивалась, по выражению Крамского, как «змея по прихоти заказчика». Врубель совершенно был не способен так изгибать свою кисть... Даже в тех случаях, когда он хотел сдать наконец надоевшие ему панно и угодить вкусу заказчика, у него получалось все настолько своеобраз-

но, что заказчик вновь недоумевал, отвергая, делал кислую мину на лице. В воспоминаниях о художнике немало написано о таких инцидентах<sup>8</sup>.

В конце 1894 — начале 1895 года Врубель жил в доме Арцыбушева, с которым был дружен. Эта дружба с инженером, директором правления Общества железных дорог возникла, видимо, благодаря определенной интеллектуальной общности и других общих склонностей. В это время, после поездки по странам Средиземного моря, Врубель вновь размышлял о проблемах, связанных с реализмом, с натурой, опасаясь, словно 10 лет назад, как бы «работы от себя малость не подгадили»<sup>9</sup>. Именно в эти месяцы осени и зимы 1894—1895 годов он пишет строго реалистические образы: «Испания», «Гадалка», натурные портреты дамы в красном платье (акварель), Константина Дмитриевича и Марии Ивановны Арцыбушевых. Последние все исследователи относят к 1897 году — времени, с которым портреты Арцыбушевых не имеют ничего общего ни в подходе к образу, ни в самой живописной манере. Портрет инженера, делового человека за письменным столом в его домашнем кабинете, написан художником с натуры без всяких метафор и демонических ассоциаций. В нем раскрыт прямой, без прикрас характер умного, энергичного делового человека, любящего свое дело и умеющего работать. Характеру русского интеллигента-разночинца отвечает и строгая меблировка кабинета — амширные кресла, стол, заваленный бумагами, этажерка — без роскоши и украшений. И краски портрета сдержанные, почти монохромные, с отдельными акцентами вишневого (галстука), темно-красных, терракотовых и серо-желтых тонов на ковре и креслах. Манера письма пастозная, строгая, примерно такая же, как у Рениша или Серова. Вероятно, на выставке 1896 года в Нижнем Новго-



52. Гензель, Гретель и Уссман. 1895

роде этот портрет не выделялся из ряда живописных работ представленных там художников.

Женский портрет написан в иной гамме, иной композиции, избранной художником для характеристики человека иного содержания. В изображении немолодой женщины, преждевременно увидшей, есть затаенная печаль, может быть, непреходящая боль души, которую она никому не откроет; это исконно национальный характер кроткой женщины, способной к глубоким переживаниям и самоотверженности. Такие кроткие натуры — мы знаем их по русской литературе от Тургенева до Льва Толстого, Достоевского и Чехова — способны тихо гаснуть и гибнуть, не жалуясь, никого не проклиная; жертвенность и душевная чуткость — их главная черта.



*53. Портрет артисток Т. С. Любавиц в роли Гензеля и  
Н. И. Забелы в роли Гретель. 1895—1896*

О женских образах в искусстве Врубеля, в его портретах и картинах необходимо специальное исследование, и мы вернемся к этому в своем месте. Здесь же стоит сказать лишь об образах испанки и гадалки цыганки картин 1895 года. В первой, похожей на Кармен, бушуют необузданные страсти и некротимый свободолюбивый дух дочери народа, не стесненной рамками какого-либо светского регламента и этикета. Она не боится кровавых поединков мужчины, бешеных драк и поножовщины испанских таверн. Цыганка при несомненном внешнем сходстве с испанкой — не определенный жизненный характер, в ней больше общего, как в олицетворении; это образ судьбы, таинственно-прекрасный символ грядущего. Красавица цыганка на фоне персидского ковра, провидица судьбы, о которой говорят карты, при всей жизненности ее образа несет в себе нечто мистическое. «Гадалка», близкая по композиционному мотиву картине «Девочка на фоне персидского ковра» 1886 года, заключает в себе развитый образный

символ, который в нашем полотне был лишь почкой-бутоном будущего пышно расцветшего образа.

В конце 1895 года Врубель ставит как художник оперу-сказку Гумпердника, преобразая сказочные персонажи в реалистическую натурную форму. По постановке пьесы Эдмона Ростана «Прищесса Грёза», которую художник видел в Петербурге 4 января 1896 года и пламенно увлекся идеей пьесы, снова обращает его мысль в декоративный мир поэтических образов-символов.

Необходимо принять во внимание ту легкость и непосредственность, с которыми как бы без всяких усилий образная мысль Врубеля переходила от натурно-реальных образов к символу и мифу, преобразенному в композицию декоративного или монументального панно или станковой картины. Это — одна из драгоценных и редких особенностей художественного дарования, мощного воображения, свойственно только великим художникам.

Существенную роль в формировании образа играл душевный настрой художника в момент полета его художественного воображения или в период решения им какой-либо образно-изобразительной задачи. Одержимость красотой, влюбленность в свой предмет вскипали, поднимались вверх над рассудком и любыми посторонними чувствам и соображениями. Процесс этот особенно заметен в его женских образах, портретных и непортретных. Мы знаем, что Врубель был влюбчив, склонен к молниеносным увлечениям и черты той, что «гостила» в данный период в его душе или господствовала над его сердцем, проявлялись в обликах женских образов часто даже без умысла самого художника. В академические годы Врубель упрямился позировать для Офелии Марию Симонович<sup>10</sup>, которой был увлечен, в варианте картины «Гамлет и Офелия» (Государственный Русский

музей). Этот образ получился тоньше, чем в акварельном варианте композиции, для которого позировала ученица Диллон<sup>11</sup>.

В акварельных портретах невесты своего друга З. А. Штукенберг и старушки, вяжущей чулок, так же как и в «Натурщице», молодой художник добивался лишь правды, лишь полноты передачи натуры, и тогда в этом была его художественная задача, понимание красоты и технического совершенства живописи. Когда же художник обращался к воображаемым образам, взятым из литературы, былин, истории и библии, его воображение без всяких заметных усилий перестраивалось на другую образную волну, уводило в другие миры, жительницы которых порой все же сохраняли в себе некоторые черты облика тех земных женщин, которых Врубель любил. Так было с Праховой в иконе богоматери, написанной в Венеции, и другими женщинами, которых Врубель не мог забыть.

Иногда современники видели портретное сходство воображаемых персонажей, воссозданных художником, с его знакомыми; и это сходство бывало на самом деле, хотя автор и не подозревал о нем, создавая не портреты, а те образы, которые ему были нужны: богоматерь или Тамару из «Демона», испанку или гадалку. Правда, случались и умышленные олицетворения, в реальном облике он вдруг видел аллегория, олицетворение или исторический образ. Так появились его рыжеволосая Муза, Валькирия — княгиня М. К. Тенишева, певица Забела, которую он превращал в Морскую царевну, Снегурочку, Царевну-Лебедь, Царевну Атму и многие другие образы. В то же время зрители не всегда узнавали прототип или источник образа и находили в его живописных олицетворениях другие черты<sup>12</sup>. Это свидетельствовало о многогранности творческого воображе-

ния Врубеля, которое никогда не укладывалось в рамки какого-то одного, раз навсегда найденного метода и стиля.

1895 год в жизни Врубеля был подготовкой к стремительному взлету художника, кануном его все-русского «бенефиса», в результате которого впервые пришли к нему и слава, и невиданное, постыдное для русской критики поношение. В конце года он вместе с С. И. Мамоновым отправляется в Петербург на гастроли Частной оперы, пишет декорации и делает все, что необходимо делать художнику-постановщику оперы Гумпердинка «Гензель и Гретель». Здесь в Петербурге он встречает 1896 год — для Врубеля не только новый, но особенный год, изменивший во многом всю его жизнь, отношение к самому себе и окружающему. Это был во всех отношениях «медовый» год в жизни Врубеля при том, что в художественной судьбе, в его славе было не меньше горечи, чем радости.

В Петербурге на одной из репетиций оперы Гумпердинка Врубель влюбился, как говорится, с первого взгляда в Надежду Ивановну Забелу — молодую певицу мамонтовской оперы. Очарованный и пораженный голосом, музыкальностью пения, ее, как ему виделось, удивительно тонкой своеобразной красотой, он чуть ли не сразу просил артистку стать его женой и в свои сорок лет впервые стал женихом. Об истории знакомства, сватовства и женитьбы Врубеля подробно и ярко написано в воспоминаниях сестры Надежды Ивановны Е. И. Ге. Здесь крайне важно заметить душевное состояние и творческий подъем, беспредельную влюбленность в свою жену и невероятную работоспособность художника в течение 1896 года. Занятый украшением лестницы в доме С. Т. Морозова скульптурой и витражами (работа была пачата в конце 1894 года), он соглашается

выполнить еще три громадных заказа: три больших панно на тему «Времена дня» для дома С. Т. Морозова на Спиридоновке, полнотных для готического кабинета в доме А. В. Морозова и два громадных, подобных по масштабу ватиканским фрескам Рафаэли панно для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Повгороде. Причем два последних в этом перечне произведения нужно было выполнить за три месяца — заказ на них от Мамонтова Врубель получил в феврале 1896 года, а открытие выставки должно было состояться в мае. «Готические» панно на сюжеты из «Фауста» для А. В. Морозова должны были быть исполнены в том же 1896 году, когда состоялась свадьба и свадебное путешествие художника и его жены. Очевидно, влюбленный Врубель был преисполнен веры в свой дар и считал, что все взятые работы, требующие богатырской силы, ему по плечу. Он думал, что для больших панно он сделает эскизы, затем возьмет молодых помощников, которые и переведут его эскизы на холсты. «Рафаэль всегда так делал, — объявлял Врубель, — оттого он и написал такое количество произведений; конечно, нужно проходить потом сверх своей кистью»<sup>13</sup>.

Слустя пять лет он считал, что постунил опрометчиво, взявшись создать два панно размером 8×3 сажени (более 100 кв. метров) за три месяца<sup>14</sup>. Но в начале 1896 года ему все казалось исполнимым. И, на самом деле, в этот год художник поражал работоспособностью и творческой фантазией: двойной портрет Т. С. Любатович и Н. И. Забелы в ролях оперы Гумпердника, две скульптурные группы и разработанный картон-эскиз витража для лестницы и фонаря в доме С. Т. Морозова, пять панно на сюжеты из «Фауста» Гёте — все в «готическом» вкусе, панно «Принцесса Грёза» и «Микула Селя-

пипович» и немало других работ. Реалистические портретные образы сменялись оригинальной неоготической стилизацией в скульптуре и живописи, общеевропейский стиль модери в «Принцессе Грёзе» соседствовал с эпическим монументализмом былинного «Микулы Селяниновича». Выбор тем для нижегородских панно — «Принцесса Грёза» из легенды западного средневековья, в которой художник увидел олицетворение извечной мечты человечества о любви и прекрасном, «Микула Селянинович» из былины о могучем русском народе, выросшем в родную землю, — это, по существу, ключ к пониманию художественного мировоззрения Врубеля, образного мышления художника во второй половине 1890-х годов — общечеловеческая европейская культура и русский национальный эпос. Отсюда исходит и врубелевский стиль: утонченная поэтичность «Принцессы Грёзы» и монументально-эпическая массивность «Микулы Селяниновича».

Художник взял на себя так много крупных работ, а времени было так мало, что это привело к незавершенности некоторых панно, вернее, их исполнительской незаконченности в деталях. Но замыслы, эскизы, композиционные построения всех произведений этого года, как всегда у Врубеля, оригинальны и совершенны.

Демон отступил от счастливого художника на несколько лет — после скульптурных работ 1894 года в Харькове до 1898 года, когда этот заветный образ вновь овладел им. В замысле и исполнении панно на сюжет из «Фауста» для А. В. Морозова в 1896 году, в эскизах композиций, рисунках и самих панно не прослеживается никакой связи с Демонами — ни философско-нравственной, ни стилистической. Может быть, в эти радостные для Врубеля годы он перестал сознать себя «трагическим человеком», забыл Шо-

пенгауэра, не хотел знать Ницше, оказался целиком во власти любви, красоты и радости. Классическая эпичность и созерцательность, чувство вечности и мифологического пантеизма в «Суде Париса» сменялись бурным возбуждением праздничного зрелища в «Венеции», напряжением страстей, любви и ревности в «Испании», мистической предопределенностью и таинственностью в «Гадалке», перипетиями любви, жизненной мудрости, беззащитными перед цинизмом и дьявольскими соблазнами Мефистофеля в «Фаусте». Но главным во всем оставалось упоение радостью жизни, творчества, верой в свою необъятную творческую способность.

Даже неудача с нижегородскими панно, которыми Врубель вовсе не хотел эпатировать ни широкую публику, ни Академию художеств, не могла его лишить радужного настроения. А пережить ему пришлось в Нижнем Повгороде немало горьких дней: «Работал и приходил в отчаяние; кроме того, Академия воздвигла на меня настоящую травлю; так что я все время слышал за спиной шиканье. Академическое жюри признало вещи слишком претенциозными для декоративной задачи и предложило их снять»<sup>15</sup>. Фиаско в художественном отделе нижегородского павильона не имело никакого видимого влияния на художника: вернувшись в Москву, он с напором взялся за произведения из цикла «Фауст» и за месяц с небольшим окончил четыре больших панно, получил заказ на еще одно для того же цикла, которое и написал в Швейцарии во время свадебного путешествия.

Настроение художника этого времени, несомненно, не имело ничего общего с трагической концепцией заветного Демона. Весь цикл решен, скорее, в декоративно-музыкальном ключе, как в опере. Даже выбор сюжетно-образных моментов как бы подчинен

не столько их месту в интерьере готического кабинета и соответствующим размерам холстов, сколько основным зрелищным мизансценам: «Фауст в своем кабинете», «Маргарита» на фоне сада, «Мефистофель и ученик» в том же кабинете Фауста, помолодевший и влюбленный «Фауст с Маргаритой в саду» и, наконец, «Полет Фауста и Мефистофеля», этих сказочных всадников в ночном небе над готическим средневековым городом. Все это — подтверждение влияния музыкального театра на видение художника, вернее, той атмосферы радостного слияния любви, музыки, пения, декоративной живописи, света, атмосферы, в которой жил художник. Философско-правдивные проблемы гётевского «Фауста» отошли в сторону если и не совсем, то все же они не занимали сознание художника так неотвязно и не казались ему самыми существенными. На первый план вышли сказочность, красота, миф о вечном обновлении и возрождении, которые дарует человеку любовь. Мы увидим потом, что озарением любви освещено почти все творчество Врубеля, наряду с гнетущим чувством трагического одиночества человека это, по существу, и есть основная душевная антиномия Врубеля и его искусства, как антиномия жизни и смерти, мощи духа, воображения и невозможности воплощения мечты в действительность.

В чертах и жестах Мефистофеля в изображении Врубеля нет ничего общего с Демоном: это циник, самоуверенный делец, не верящий ни во что в сцене разговора с учеником, где он правдиво развращает юношу блеском своих софизмов, красноречием сатаны, или злой, злорадный обманщик и азартный игрок в красивой, удивительной по экспрессии и цельности сложной композиции полета.

Образ самого Фауста в паче благороден, прекрасен, но несколько тривиален в своем амблуме любов-

ника и соблазнителя невинной девушки («Фауст и Маргарита в саду»). Впрочем, он все же глубже по мысли и значительнее там, где он дан старцем, скорбно размышляющим о тиете познания, и в метаморфозах этого образа: в воодушевлении и стремлении к жизни и любви в «Полете», в чувстве нежности, объявшеи влюбленного юношу, и в мудрости старого ученого, познавшего жизнь и людей. Во всем цикле звучит как лейтмотив не тема трагизма, гибели, а тема счастья, и весь полнитих проникнут легкостью игры, декоративным изяществом, красотой зрелищности.

Лишь полусказочный, чуть-чуть мистический образ юной Маргариты, целиком зачарованной или, вернее, околдованной любовью, выходит из рамок всякой театральности. Среди декоративных узоров и пышных цветов панно она — самый живой и прекрасный цветок, расцветающий на глазах зрителя тюльпан не земной нежности и хрупкой красоты. Художник искал этот образ и в больших эскизах акварелью<sup>16</sup>, и в рисунках. Примечательно, что в облике Маргариты еще нет черт его жены (как и автопортретных черт в образе Фауста), видимо, потому, что цикл из «Фауста» в то время вызывал в сознании Врубеля слишком общие ассоциации с его собственной любовью и виделся ему несколько условно-сказочно как оперный спектакль или живописно-декоративная легенда. «Автобиографизм» панно из «Фауста» и скульптурной группы для лестничного торшера заключен в самом лиризме и страстности любовного чувства, а не в портретном сходстве черт героев. Нужно сказать, что необходимость неоготической стилизации скульптуры и живописи была утомительной, неорганичной для его личных реальных, жизненных чувств, лишенных всякой стилизации и манеры<sup>17</sup>.

## II

Существуют многотомное «дело» о нижегородских панно в архивах, обширная газетная полемика 1896 года и вызванная ею шумная борьба Академии с С. И. Мамонтовым, министром финансов С. Ю. Витте. К этому «делу» присоединились воспоминания художников и критиков-очевидцев, исследования современных искусствоведов<sup>18</sup>. Однако о существовании проблемы кратко и точно сказал сам Врубель: *«Академическое жюри признало вещи слишком претенциозными для декоративной задачи и предложило их снять»* (выделено мною. — П. С.). Мин[истр] фи[ансов] выхлопотал высочайшее повеление на новое жюри, не академическое, но граф Толстой и в.к. Влад[имир] Алекс[андрович] настояли на отмене этого повеления. Так как в материальном отношении (Мамонтов купил у меня эти вещи за 5000 рублей) этот инцидент кончился для меня благополучно, то я и уехал из Нижнего, до сих пор не зная, сняли ли панно или только завесили»<sup>19</sup>.

Врубель в то время готовился к своей свадьбе и потому был не слишком огорчен академическими интригами. Его обрадовало мнение о своих панно и согласие Поленова на просьбу Мамонтова закончить их, в особенности «Микулу Селяниновича», которое, как позднее писал его автор, задумано было без всяких стилистических упрощений, а академическое жюри «застало ее (работу над панно. — П. С.) чуть не в половине»<sup>20</sup>. Панно привезли в Москву, и Врубель лишь руководил их завершением, которым были заняты В. Д. Поленов и К. А. Коровин в мастерской Мамонтова в течение июня и начале июля 1896 года. Врубель принимал участие и на завершающем этапе работы, в телеграмме Мамонтову он сообщал: «Очень нуждаемся в деньгах. Ко второму

кончу Грёзу»<sup>21</sup>. В письмах Поленова, датированных 30 мая и 9 июня, читаем: «Савва и Константин [Коровин] упресли меня взять на себя окончание врубелевских панно. Они так талантливы и интересны, что я не мог устоять... Первым делом... я пошел к Врубелю и с ним объяснился, он меня чуть не со слезами благодерил. Потом Сергей Саввич [Мамонтов] мне передавал, что Врубель совершенно ожил, что он в полном восторге от того, как я ему помогаю и только оканчиваю его работу под его же руководством. *И действительно, он каждый день приходит* (выделено мною. — П. С.), а сам в это время написал чудесное панно — «Маргарита и Мефистофель». Приходит и Серов, так что атмосфера пропитана искусством... Время от времени, эти панно развешиваются на дворе и там работаются...»<sup>22</sup> В то же время он быстро писал четыре панно из «Фауста» для А. В. Морозова, торопясь в Швейцарию на бракосочетание с Надеждой Ивановной Забелой.

Все эти факты, разумеется, важны для творческой биографии Врубеля, но основное заключается все же в самих панно, в том месте, которое они занимали в сознании художника в процессе рождения замысла и его воплощения, в их художественной сущности. О замысле этих произведений сохранилось два свидетельства современников — молодых друзей художника: Николая Адриановича Прахова и Сергея Саввича Мамонтова. Первый писал о том, что панно Врубелю «заказал от себя» С. И. Мамонтов, предоставив самому художнику выбор тем. Врубель, увлекшийся драмой Ростана «Принцесса Грёза», сказал, что «напишет на одной стене «Принцессу Грёзу» как общую всем художникам мечту о прекрасном, а на противоположной — «Микулу Селяниновича» как выражение силы земли русской»<sup>23</sup>. В газетной статье Сергея Мамонтова, написанной в

1912 году, спустя шестнадцать лет после создания панно «Принцесса Грёза», старший сын мецената писал: «Когда в то беспроекторное время (в 1896 году. — П. С.) мы требовали от Михаила Александровича объяснить, почему вдруг на промышленной выставке он выставляет «Принцессу Грёзу», Врубель самоуверенно отвечал: «Так надо, это будет красиво...»<sup>24</sup>

В приведенных высказываниях художника о его замысле больших панно, сохранных памятью его друзей, которые видели и эскизы, и сам процесс их осуществления, нет противоречий. Зная Врубеля, его интерес к истории и рыцарской поэзии средневековья, легко понять, что воображение влюбленного художника, недавно поставившего сказочную оперу «Гензель и Гретель», легко воспламенилось романтическим блеском стихов ротаповской драмы и сюжетом средневековой легенды, где смертельно больной рыцарь Жофруа плывет на паруснике в Триполи к любимой принцессе Мелисандре, образ которой видит и на корабле — в своей несне. Нетрудно представить себе рыцарские чувства самого влюбленного художника, чтобы понять закономерность выбора сюжета «Принцесса Грёза» в то время. Рыцарь по складу души, Врубель должен был неминуемо прийти к ассоциации любви и своих возвышенных о ней представлений в выборе сюжета из рыцарской легенды XIII века и увидеть свою будущую супругу в образе принцессы.

Н. И. Забела дала согласие на брак лишь после того, как Врубель написал акварельный двойной портрет Н. С. Любатович и ее самой. «Если бы она ему отказала, — рассказывала сестра невесты, — он лишил бы себя жизни»<sup>25</sup>. Невеста уехала к отцу в Рязань, а свадьба должна была состояться лишь через несколько месяцев. Врубель с чувствами петербур-

вого жениха принялся за исполнение эскизов для заказанных панно. К полотну «Принцесса Грёза» сохранился только один эскиз (Государственный Русский музей). Может быть, других и не было потому, что художник ясно видел и сюжет, и основу его композиционного разрешения. Корабль под парусом, влюбленный большой рыцарь с лирой в руках, лежащий на низком ложе, покрытом ковром, и воображаемый им образ любимой как чудесное видение, сошедший с небес ангел, будто сотканный из лучей света<sup>26</sup>. В картоне и на самом холсте художнику пришлось изменить композицию: плоскость волнующегося моря с полоской вечерней зари на далеком горизонте в панно превратилась в несколько орнаментально-стилизovaných в духе модерна завитков — гребней воли вверху, прикрывающих борт судна и ниспадающую на него часть ковра; сам корабль в эскизе, словно птица, летящий по диагонали полукруглой плоскости холста, в панно замедлил свой ход, и принцесса прильнула к изголовью, погружив взор своих глаз в лицо рыцаря. Теперь ее распущенные волосы и складки платья на призрачном, почти невесомом теле входят в общее движение форм на полотне, включаются в их сложный ритм — от фигуры кормчего у мачты до левого края завершения полотна. Справа за мачтой — полуфигура старика и женщины у ложа больного и несколько фигур соратников Якофуа в скорбном раздумье. В верхней части композиции помещены фрагменты паруса, оснастки и корпуса корабля.

Разумеется, не для всех даже доброжелательных критиков новые принципы композиционного решения этого панно были понятны и убедительны. С. Глаголь считал, что «с композицией Врубеля можно кое в чем не согласиться. Мне, например, всегда казалось, что призрак принцессы давал бы больше вне-



51. *Принцесса Грёза. 1896*

чатления, если бы он был изображен присевшим на борт корабля и задумчиво прислушивающимся к звукам этой сложной в честь ее песни»<sup>27</sup>. К новаторству художника в его декоративно-монументальном композиционном мышлении трудно было скоро привыкнуть и понять его вполне. Такой образованный и чуткий критик, как С. Глаголь, даже спустя шестнадцать лет после создания нижегородских панно не мог вполне освободиться от привычек станкового восприятия композиции панно («призрак, присевший на борт корабля»). Другие критики и художники, современники Врубеля, которые принимали его творческие открытия целиком, не говорили о тех или иных своих сомнениях. Сергей Мамонов писал, что в панно «Принцесса Грёза» его главный герой — умирающий с мечтой о невозможном рыцарь — и перламутровая женщина-грёза с лилией в руках, осеняющая его изголовье, — все это неразрывно сливается с самим Врубелем, что художник всю свою многострадальную жизнь гнался за грёзой: «Разве не он сам с золотой лирой в руках лежит на помосте фантастического корабля, разве не его заветная

грёза и перламутровых переливах склонилась над ним?»<sup>28</sup>

В газетных статьях сообщалось также об одном из главных достоинств этого панно — необычайно важном для такого огромного произведения колорите в столь характерных для Врубеля траурных фиолетовых и синих тонах вечерней зари; хвалили и редкую гармоничность форм, строго подчиненных гениальному декоративному замыслу, голову принцессы Грёзы как «кусоч удивительной живописной красоты и одухотворенности»<sup>29</sup>.

Выставка работ Врубеля в художественном салоне на Большой Дмитровке была первой в Москве и, по-видимому, последней, где можно было посмотреть (после 1896 года в Нижнем Новгороде) панно «Принцесса Грёза»<sup>30</sup>. Поэтому исследователи творчества Врубеля в послереволюционные годы имели дело лишь с эскизом и немногими репродукциями, а не подлинником. В том же положении, к сожалению, оказываемся и мы, вынужденные довольствоваться сообщениями очевидцев о красоте колорита и самой живописи панно. Еще при жизни художника под его руководством и участия был выполнен вариант (1899—1903) — мозаичное панно из майоликовых изразцов на фризе главного фасада здания гостиницы «Метрополь», сохранившееся до наших дней. Но возможные точки зрения на это произведение столь отдаленные, что изображение едва различимо на общем темно-лиловом фоне. Впрочем, еще современники Врубеля в 1912 году, сравнивая основное панно и его майоликовое повторение, утверждали: «При всем совершенстве исполнения майолики для «Метрополя» эта копия далеко не передает очарования оригинала»<sup>31</sup>.

Какое же место занимает «Принцесса Грёза» в генезисе декоративно-монументального стиля Врубеля

ля в его связи с театром и музыкой? Почти все последователи Врубеля с начала 1890-х годов видели в этом произведении явную связь со стилем модерн в русской культуре конца 1890 — начала 1900-х годов, забывая о том, что именно Врубель и был первым крупным художником-живописцем, скульптором и декоратором русского модерна, его создателем-стилистом. В процессе эволюции исторического понимания и художественной оценки русского модерна в архитектуре и всем художественном творчестве той эпохи соответственно изменялось и отношение к произведениям художника в этом стиле! Так, Бакушинский находил утонченным «изыск трубадурской мистической любви» и «образ черноземной мужицкой мощи, вступающей в союз с феодальным богатством». Для него это «характерная врубелевская дань эпохе, ее культурным тенденциям, ее назревшим реакционным настроениям, которые питали романтику исторического ретроспективизма в модерне»<sup>32</sup>. Может быть, с точки зрения социологии искусства Бакушинский недалек от истины. Однако такой анализ дает мало для понимания генезиса стиля самого Врубеля. Мы видели, что выбор темы «Принцессы Грёзы» был обусловлен биографическими причинами, но стилистическое решение панно вытекало из всего предшествующего развития Врубеля-художника и, на наш взгляд, теснейшим образом связано с его любовью к музыкальному театру и работой как театрального декоратора. Из цитированных ранее писем Врубеля следует, что он сам ставил перед собой в этих панно, особенно в «Принцессе Грёзе», прежде всего декоративную задачу («...жюри признало вещи слишком претенциозными для декоративной задачи»), а не станковую или монументальную. Он писал панно для временного выставочного павильона, который после закрытия выставки был обречен на

слов или перестройку для иных целей, и, следовательно, жизнь его панно на стенах этого павильона могла быть недолгой, как у театральных живописных декораций.

По стилю панно «Принцесса Грёза» явилось развитием его идей театральных занавесов, над которыми он работал с 1891 года. «Принцесса Грёза» была написана Врубелем еще раз в розово-оранжевых тонах для оперного театра С. И. Зимина, но теперь — как арлекин, что, несомненно, подтверждает театральность этой темы и ее композиции в сознании самого Врубеля. Но панно все же предназначается для определенного интерьера, а не для портальной арки сцены, и потому арлекин с «Принцессой Грёзой» было трудно связать с занавесом<sup>33</sup>. В композиции панно Врубель отлично справился с отведенным местом в художественном павильоне, подчинил ее плоскости, но распластал изображение как орнамент на ковре. Вместе с тем он дает почувствовать второй и третий планы в глубину, как в скульптурном рельефе. Изысканность линий и узорчатость пятен в этом сложном по изобразительному материалу панно приведены к кристальной поэтической ясности и четкости баллады, в нем нет ничего мистического и туманного; напротив, это понятное всякому образованному человеку живописно-образное иносказание возвышенной рыцарской любви, преодолевающей все преграды, которой не страшна и сама смерть.

Взяв за канву легенду трубадуров средневековья, переложенную в поэтическую драму стихами Э. Ростана, художник невольно приблизился в изяществе формы, декоративной каллиграфической изысканности к западным романтикам, превзойдя здесь английских прерафаэлитов гармонией форм, свободой композиции, праздничной декоративностью. Интерес

русской художественной интеллигенции к творчеству английских прерафаэлитов в конце 1890-х годов охватывал не только их живопись, но поэзию и прикладные искусства. Не менее интереса следующий факт: музыкальный критик А. Оссовский писал о том, что образное выражение искусства артистки П. И. Забелы-Врубель он находит в живописи и поэзии английского прерафаэлиты Г. Россетти, в его картине и стихотворении «Blessed Damsel»<sup>34</sup>. И в этом, думается, еще одно подтверждение своеобразного духовного сродства Врубеля и английских романтиков. Нет сомнений, что духовный процесс формообразования панно «Принцесса Грёза» у Врубеля отличался сложностью и дифференцировать его на составляющие структурные элементы вряд ли возможно. Но несомненно, что с «импрессионизмом», о котором писали невежественные в истории искусства критики, структура живописи панно «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович» не имели ничего общего<sup>35</sup>. В образно-стилевых поисках Врубеля можно усматривать его интерес к декорационной живописи, к праздничным, поэтически возвышенным композициям занавесов, о которых теперь можно судить лишь по эскизам; в его декоративно-монументальных решениях живописных панно для шехтлевских особняков в Москве можно подметить и реминисценции старинных гобеленов, ковров, шитья и тканей, которыми он восхищался еще с киевских лет, можно отчасти почувствовать и наследие византийских мозаик. Но все же синтезирующее влияние в данном произведении имели музыкальный театр, декоративная и декорационная живопись для оперы, которой в иерархии представлений Врубеля об искусстве принадлежало одно из первых мест. Даже пьесы Шекспира он желал видеть в оперном переложении: «Так мало утешительного в опере,

что мы теперь ходим в драму, несколько раз смотрели Шекспира, между прочим, его «Бурю», и Миша находит, что это восхитительный сюжет для оперы»<sup>36</sup>.

Итак, Врубель воспользовался заказом для того, чтобы выразить любовь к своей будущей жене, чтобы возвысить свое чувство до общечеловеческой легенды, поэтической сказки о непреодолимом влечении любви и вечном стремлении художника к прекрасному. Он думал тем самым сделать свое полотно подлинным украшением художественного павильона, независимо от его места на промышленной выставке — «так надо, это будет красиво...»

В отличие от «Принцессы Грёзы» выбор темы для другого панно — «Микла Селянинович» — был определен тем национальным неорусским направлением развития художественной культуры, которое поощрялось и росло в духовной и художественно-практической деятельности в Москве в архитектуре, прикладных искусствах, в станковой, декоративной и декорационной живописи и в котором Врубель не только нашел свое место, но и занял роль одного из ведущих художников-стилистов и декораторов. Практические задачи С. И. Мамонтова на промышленной выставке показать суровую красоту русского Севера, природу, быт людей, его необъятные возможности для цивилизации, сама постройка на выставке отдельного павильона «Крайний Север» по архитектурному проекту К. Коровина, да и общие тенденции в развитии неорусского стиля в архитектуре К. Коровина, В. Васнецова, Ф. Шехтеля, А. Щусева, С. Малютина, А. Головица и других художников, которые наиболее полно развернулись к концу 1890 — началу 1900-х годов, интерес к русским былинным образам и старому орнаменту самого Врубеля, наконец, уже созданные и получившие широкое



55. *Микула Селянинович. Эскиз. 1896*

признание акварели В. Васнецова к «Снегурочке». его же картины на темы русских сказок, которые украшали абрамцевский и московский дома Мамонтова или были представлены в галерее Третьяковых, — все это было не только духовным стремлением, но и складывающейся художественной практикой — традицией. Следовательно, тема второго панно на нижегородской выставке непременно должна была быть взята из русской старины, из национального эпоса. Выбор былины о Микуле Селяниновиче и богатыре Вольге Всеславиче, варяге и волхве, был по самой идее совершенно последователен и должен был дать литературно-поэтическую канву для громадного живописного образа русского народа — «силы земли русской».

Не нужно забывать, что образы русских былин волновали воображение художника и раньше. Вспомним его композиции из «Садко» в академические годы, эскизы и наброски былинных богатырей, витязей в киевские годы, голову из «Руслана и Людмилы», и нам станет понятно, что «Микула Селянинович» не возник в уме художника лишь после получения заказа на создание нижегородских панно.



56. *Микула Селимович. Эскиз. 1896*

Вполне возможно, что из многих эскизов в отличие от единственного к «Принцессе Грёзе» некоторые образно-композиционные наброски на тему этой былины были сделаны Врубелем до мамонтовского заказа<sup>37</sup>. При сравнении сохранившихся эскизов можно уяснить ход идейно-образного мышления художника. Главные фигуры былины — Микула и Вольга — мыслились художником как центральная часть полотна, его смысловое, декоративно-композиционное, пластическое и цветовое ядро в самом первом приближении к идее панно. В первых эскизах (Государственная Третьяковская галерея и Государственный музей искусств Грузинской ССР) сопоставление героев-богатырей мыслилось как их противоборство: готовность силой доказать свое превосходство. В эскизе небольшого формата, исполненном кистью и пером в сложной живописной технике (акварель, белила, лак), сочетание двух фигур выражает напряженный момент обмена взглядами, который может разрешиться схваткой, поединком богатыря-пахаря и богатыря-воина. Микула, не отрываясь от своего орала и крепко стоя на земле, изготовился к тому, чтобы померяться силой с записочивым, самоуверенным варягом. Здесь и кони

почувствовали назревающую бурю в разговоре своих хозяев, и густые гроззовые облака на небе вот вот столкнутся, блеснет молния и грянет гром.

В эскизе большого формата на сером картоне (Государственная Третьяковская галерея) мы видим момент первой встречи героев, их взаимное недоверчивое знакомство друг с другом — суровый и враждебный, волчий взгляд Вольги и ответный спокойнo-любопытствующий взор простодушно уверенного в себе Микулы. Здесь Вольга и его конь своей массивностью, узором доспехов и сбруи близки более позднему «Богатырю» Врубеля, даже сосновый лес правой вольговской части композиции полотна намечен художником так, чтобы наглядно была представлена сверхчеловеческая сила и масса богатыря — «выше леса стоячего»... Но в отличие от «Богатыря» 1898 года Вольга на этом эскизе дап в состоянии нарастающего гнева, нагнетания бури в его душе; поэтому неподвижный могучий конь Вольги, чувствуя неизбежность схватки, тревожно скосил глаз в сторону Микулы, а рабочая лошадь оратая тоже повернула голову к своему хозяину; и она пришла в волнение, грива ее поднялась вверх, как языки пламени на ветру, а глаз устремлен к Микуле. В этом эскизе художник разрабатывал изобразительное решение главного — психологический поединок таких разных героев, как Микула и Вольга, искал пластику движения, жесты, осанку, скрещение взглядов, детали природы для характеристики фигур. Здесь он словно укрупнил композицию, отказавшись от изображения ног Микулы и коня Вольги снизу, а сверху — от фона неба вместе с верхними частями головы пахаря и синицы воина: композиционный прямоугольник стал почти вдвое длиннее по сравнению с тем эскизом, о котором речь шла ранее. Фигура Микулы по контрасту с группой Вольги повернута

спинной, а круп лошади дан в профиль и развернут на плоскости картины.

В последнем эскизе, по которому писалось панно, художник отказался от конфликтной ситуации и выбрал момент отъезда Вольги с дружиной после примирения солерников. Вольга зовет с собой оратаю, но крестьянин Микула остается верным самому себе, своей земле, на которой он живет, сеет и пожинает свой хлеб. В фронтальном взгляде певниного и могучего, как природа, Микулы, доселе не знавшего, что он сильнее легендарного богатыря, и взгляде Вольги, удивленного и успокоенного своим поражением, передано взаимное уважение и даже нечто вроде суровой мужской дружбы. Для Микулы также немыслима ратная служба, как для Вольги труд крестьянина-пахаря. Их связывает общая земля, это единение художник изобразительно подтверждает плащом Вольги, который касается плеча Микулы, и другими декоративными деталями — всем ритмическим построением композиции в ее почти окончательном виде. На эскизе, по которому исполнялось панно, на панн взгляд, композиция решена блестяще как батальное и былинно-историческое монументальное произведение живописи. Справа мчится конный строй дружины Вольги, всадники нарисованы в глубинной перспективе и заполняют почти всю плоскость холста, ограниченного овальным завершением; они составляют как бы один пласт с фигурой своего вожака — почти половину правой части всего полотна. Слева — исполненная фигура Микулы, как неподвижная баляя, и лошадь его застыла на месте, она нарисована в глубинном перспективном ракурсе, но ее движение противоположно направлению дружины Вольги. Восхищает композиционная находка художника — голова лошади оратая развернута фронтально, так же как фигура ее



хозяйина, нисходящая часть овального завершения панно ритмически объединяет линии плеч народного исполнителя, шею, голову и круп его четвероногого помощника. Между фигурами Микулы и Вольги в самом центре полотна оставлена пространственная пауза, которая разъединяет Микулу и Вольгу, но не абсолютно: их объединяет в нечто целое и полотнище развевающегося плаща, и движение коня, и земля, на которой стоят крестьянин и воин.

Главным для художника остается образ Микулы — «силы земли русской». Его неприпущенно стоящая исполнителская фигура, ее мощь и вместе дет-



57. *Микула Селянинович. Эскиз-вариант. 1896*

ская наивность, простая чистота души, становится особенно выразительной по сравнению с фигурой Вольги. Голова и корпус богатыря обращены к Микуле, словно Вольга все еще зовет Микулу с собой. Предельно функционально в композиции использована поднимающаяся часть сегмента полотна: эта кривая завершения объединяет всю правую группу Вольги и как бы прижимает богатыря к Микуле, заставляет его наклониться к оратаю, стоящему свободно и независимо, более тесно, неразрывно связанного с сохой и лошастью, чем всадники дружины с фигурой своего вождя.

Глубокая и убедительная выразительность композиции этого нашего удались Врубелю не сразу. Мы видели его поиски в нескольких эскизах, заметно отличающихся не только пейзажными деталями, но выбором психологического ключа, сопоставлением двух центральных фигур и разработкой характеров типов каждой из них. Об этом, нам думается, верно в основных чертах вспоминал Н. А. Прахов, записавший живой эпизод работы Врубеля над самим нашим в навильоне нижегородской выставки: «...Врубель сразу стал намечать углем окончательную редакцию композиции, не прибегая к обычному приему рисования по клеткам (на новом холсте у художника не было времени прибегнуть к помощи Т. А. Сафонова, который переводил на холст эскизы «Принцессы Грёзы» и первый неудавшийся вариант «Миккулы Селяиновича». — *П. С.*). Сохранив в основном композицию третьего (вернее, последнего. — *П. С.*) эскиза, он несколько раз менял поворот главной фигуры, стараясь придать ей максимальную выразительность в движении, повороте головы и выражении лица крестьянина-нахаря, победившего варяжского богатыря, удивленного этой победой.

Среднего роста, на высоких подмостках, рядом с намеченным в контуре гигантом, Михаил Александрович казался пигмеем. Часто приходилось ему слезать по зыбкой лестнице, чтобы проверить снизу всю композицию, главным образом перспективное сокращение фигур. Молча смотрел он с разных точек, потом подымался снова, стирал тряпкой отдельные места и продолжал энергично работать. Вот спокойно стоящая лошадь, запряженная в соху, взмахнула хвостом... вот подпрыгнули и полетели низко над нашей грачи... Все эти реалистические детали появлялись мгновенно на глазах немногих зрителей, и моих в том числе.

Внизу в это время плотники стучали топорами и молотками, сколачивали стенды для станковой живописи, которую начинали уже устанавливать на готовые места. Этот шум нервировал Врубеля. А еще больше, когда он спускался посмотреть на работу, раздражали долетавшие до него обрывки критических замечаний старых художников, начавших по-немногу съезжаться в Нижний Новгород, чтобы проследить за развеской своих картин. Они не стеснялись в выражениях по поводу «безобразия декадентских панно». К. А. Коровину и мне стало ясно, что оба врубелевских панно своей оригинальностью и свежестью красок и письма в буквальном смысле «убивали» расставленные внизу в золоченых рамах произведения других художников»<sup>38</sup>.

Продолжая анализ панно, можно заметить, что сложность задачи состояла не в том, чтобы вписать тот или другой композиционный вариант эскизов в большие размеры панно с полукруглым обрамлением, для Врубеля такая задача не могла быть трудной. Главным для него было найти убедительную смысловую связь двух центральных фигур и вместе с тем такое их монументально-декоративное размещение на полотне, которое, захватывая большую часть композиционного пространства, давало возможность увидеть двух исполинов (Микула, стоящий на земле, почти такого же размера, как Вольга верхом на коне). Вспомним, что в панно «Принцесса Грёза» главные по содержанию легенды фигуры не выделяются своими размерами и местом в композиции, как Микула и Вольга, а органично вплетаются в декоративный ритм всей композиции: в завитки волн, узор ковра, в изображение второстепенных фигур, деталей корабля. Героев былины и, главное, Микулу Селяниновича как силу земли русский художник стремился подать обособленно, возвышенно. Он сокращал

детали пейзажа — сосны, «облако ходячее» — и оставил только сравнительно узкую полосу степи, слева — распаханые Микулой пласты земли, справа — заросшую ковылем и дикими цветами целину. Низкая линия горизонта мыслилась им еще в первых эскизах как необходимое условие монументального построения композиции. Он нарисовал воропят — их не было в ранних эскизах — не для того, чтобы натуральнее представить труд пахаря, а затем, чтобы с помощью этих в самом деле жизненно точных деталей усилить выражение динамики композиции, оттеняющей идолоподобную статику фигуры Микулы, которого, как каменного колосса, никакая сила не сдвинет с места. Это замечательно найденная жизненная, такая привычная деталь, как всегда у Врубеля, делает убедительной и саму сказку, встречу былинных богатырей. Вместе с тем взлетевшие низко над пашней птицы усиливают динамический акцент в группе отъезжающего Вольги: одна из птиц устремляется в сторону движения Вольги, другая парит над пашней, третья осталась сидеть на земле.

Очевидно, что второе панно решено совершенно в ином стилевом ключе. Если в первом панно Врубель идет от декоративной, сотканной, подобно ковру или театральному занавесу, стилевой системы решения лирико-романтического образа, то во втором он ставил задачу создать монументально-эпический образ, живописное полотно-былинку. Стилиевую разность двух панно с его пониманием стиля и чувством синтеза художник вряд ли мог не заметить, вернее, предположить, что он и не задавался целью создать ансамбль с полной гармонией двух панно для временного выставочного сооружения художественного отдела выставки. Можно думать, что «Принцесса Грёза» в то время соответствовала его душевному

состоянию, а тему былины он выбрал умозрительно, имея в виду назначение выставки. Синтезировать «Микулу Селяниновича» из русской былины с «Принцессой Грѣзой» из западного средневековья было задачей почти пемыслимой даже для художника такого широкого дарования, как Врубель. К тому же в работе над «Микулой» он увлекся поисками органического для этого образа художественного решения в русском стиле, культивируемого тогда в московской художественной среде.

В наше время можно судить об этих произведениях лишь по эскизам и репродукциям<sup>39</sup>. Трудно судить и о том, что внесли в панно В. Д. Polenov, К. А. Коровин, заканчивавшие «Микулу» под руководством Врубеля, может быть, те черты станковой живописи, которые можно подметить в живописи деталей пейзажа, в рисунке коней и фигуре Вольги на репродукциях.

После завершения панно с помощью названных художников, несмотря на все старания С. И. Мамонова и его патрона — министра финансов С. Ю. Витте, панно так и не были поставлены на свои места в художественном «балагане». С. И. Мамонов продолжал борьбу за свою идею и вместе с тем и за Врубеля; он построил наскоро отдельный деревянный навильон за чертой выставки, но недалеко от ее главного входа, где в начале августа 1896 года и развесил отвергнутые панно в пикет Академии художеств. Это был простой деревянный сарай с большими оконными проемами для освещения и с большой вывеской на крыше «Панно Врубеля»<sup>40</sup>. Мамонов хотел присоединить сюда и врубелевский цикл панно из «Фауста», но владелец А. В. Морозов отказался их прислать на выставку, видимо, опасаясь, и не без оснований, худых последствий. «...Публика, самая разнообразная по своему составу,

валом повалила посмотреть: «Что за панно отвергла Академия художеств?»<sup>41</sup>. Местная нижегородская, петербургская, московская пресса откликнулась на это событие также разнообразными и хвалебными, но больше ругательными статьями; разразилось то, что называли тогда «всероссийским художественным скандалом», который впервые лежданно-негаданно для Врубеля принес ему всероссийскую известность. Если прибавить к показанным вопреки жюри и администрации выставки панно еще картины, панно, портреты и скульптуру Врубеля, которые С. И. Мамонтову удалось экспонировать на стенах самого художественного навильона (в начале июля месяца), да еще театральные работы художника, так как в те же месяцы лета 1896 года в Нижнем Новгороде в городском театре шли спектакли Частной оперы, в том числе «Гензель и Гретель» в декорациях Врубеля, и где можно было видеть его театральный занавес «Италия. Неаполитанская ночь», то получится внушительный первый всероссийский «бенефис» художника, осветивший разные грани его таланта.

Но Врубель был далеко. Обвенчавшись 28 июля с П. И. Забелой, он совершал свадебное путешествие по Швейцарии, а о «всероссийском скандале», которому был виновником, не знал ничего, кроме того, что написал ему Ф. О. Шехтель: что Савва Иванович построил отдельный навильон для его панно, а А. В. Морозов отказался дать на выставку «Фауста и Маргариту»<sup>42</sup>. Он понял, как это видно из его письма к Савве Ивановичу в середине августа, лишь следующее: «...хлопоты с моими панно продолжаются. Стало быть, их печальная Одиссея не кончилась? Государю не поправилось»<sup>43</sup>.

В августе молодожены жили в Люцерне, потому что художник еще вынужден был работать: «...я рядом с нашим пансионом нашел мастерскую и пишу

в ней 5-е панно («Шовет Фауста и Мефистофеля». И. С.) Ал[ексею] Вик[улович], которое он мне заказал при отъезде. Жизнь течет тихо и здраво»<sup>44</sup>. Даже в сентябре, когда Врубель с Надеждой Ивановой приехали в Харьков, где она была ангажирована петь весь сезон в харьковской опере, актеры еще ничего не знали о таком художнике: «Имя Врубеля тогда еще ничего не говорило. Все внимание было обращено на новую примадонну, Забелу», а Михаил Александрович воспринимался только как «муж артистки Забелы»<sup>45</sup>.

В Харькове Врубелю как художнику никто ничего не поручал. Сестра Н. И. Забелы Е. И. Ге писала: «...он говорил моему отцу, что теперь ему приходится жить на счет жены... Михаил Александрович в Харькове начал сочинять все оперные костюмы сестры для «Дубровского», «Паяцев», «Мазепы». Костюм Недды стоил всего 6 рублей, и шляпу Врубель сделал собственноручно. В Харькове Врубели не дожили до конца сезона и переехали в Москву, и сестра поступила в оперу Мамонтова»<sup>46</sup>.



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### РАБОТА НАД ПАННО «ВРЕМЕНА ДНЯ». ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА

*Все мы как бы возведены были на  
высокую гору, откуда предстали  
нам царства мира в небывалом  
сиянии лилового заката...<sup>1</sup>*

Блок



#### I

Последующее пятилетие—1897—1901 годы—было наивысшим гребнем прилива всей жизненной и творческой активности Врубеля, временем яркого цветения его поистине универсального дарования художника-живописца, декоратора, скульптора, рисовальщика, архитектора. В эти годы он создал большую часть общепризнанных шедевров в станковой живописи, театрально-декорационном искусстве, в майоликовой скульптуре и декоративной живописи. В эти годы родство его искусства с музыкой и театром стало еще органичнее, его живопись сплывалась в едином ансамбле: в декорациях, костюмах оперных спектаклей, в картинах, рисунках, скульптурах, в которых он раскрывал наиболее любимые ему синтетические образы русской поэзии, музыки, былины и сказки.

Мы видели, что музыкой и театром сознание Врубеля было проникнуто с юных лет, что в Москве в кругу С. И. Мамонтова и его театра искусство Врубеля получало все большую силу. Но с 1897 года, когда его жена стала солисткой Частной оперы, театр стал не просто любимым попутчиком—теперь театр вышел на первый план<sup>2</sup>, даже боль-

не превратился в страсть. Он стал штатным, как говорят в наши дни, художником Частной оперы, делал эскизы постановок и костюмов, сам писал громадные декорации. Он сочинил все костюмы для оперных партий жены, платья для концертов и обычного бытового гардероба. Но, не ограничиваясь ролью художника и костюмера, Михаил Александрович почти всегда слушал пение Надежды Ивановны во время разучивания ею партий на репетициях; ему не надоедало проводить вечера на спектаклях, в которых она выступала, особенно в «Садко» и «Сказке о царе Салтане». Советы художника жена-певица оценивала как «глубокое проникновение в суть вещи»<sup>3</sup>.

Эта страсть художника и чрезмерный труд для театра со временем стали беспокоить его жену. «Миша так занят этими декорациями, которые я теперь уже ненавижу, что я даже никогда его не вижу; думаю, что ему скоро это надоест, и он бросит, и хотя мы лишимся 400 рублей в месяц, но я почти рада, чтобы он занялся чем-нибудь другим, он слишком утомляется, раздражается», — писала Надежда Ивановна сестре Екатерине Ивановне Ге в октябре 1890 года<sup>4</sup>. Но лишь «Демон» смог на рубеже веков оторвать Врубеля от театра и вновь захватить в свою орбиту всю творческую энергию художника.

На пятилетие, о котором пойдет речь в этой главе, приходится значительно большее количество точных фактов из жизни и творчества, суждений о характере, описаний поведения Врубеля, чем в предшествующие годы его московского периода; они сохранились в переноске художника, его родных, жены, коллег, в воспоминаниях людей, близко знавших художника, в первую очередь С. П. Яремича, композитора Б. К. Яновского, Е. И. Ге. С помощью

этих свидетельств можно восстановить год за годом, а иногда и внутри каждого года и творческую историю его основных произведений, и побудительные причины их создания.

В 1897 году Врубель написал три больших декоративно-монументальных панно для одного из интерьеров московского дома С. Т. Морозова на Малой Спиридоновке (ныне улица А. Толстого), построенного по проекту Ф. О. Шехтеля, где художник работал раньше над украшением главной лестницы скульптурой и витражами. Работа над этими панно растянулась почти на три года из-за прихотей хозяйки дома, сумбурный вкус которой доставил художнику немало лишних хлопот и незаслуженных огорчений. Серия из трех панно объединялась общей темой «Времена дня». Врубель начал с центрального полотна «День» и написал его весной 1897 года в Риме, где он весело провел с женой около трех месяцев: работал, встречался с А. А. Ридцони, русской академической колонией художников, с которыми давно был знаком. Бывал с женой в итальянской опере и, наверное, в музеях, собраниях живописи, скульптуры и других искусств.

В начале июня Врубели вернулись в Россию и поселились на все лето на хуторе недавно умершего Н. Н. Ге. В его доме теперь жил со своей семьей сын знаменитого художника-толстовца Петр Николаевич Ге, жена которого Екатерина Ивановна была родной сестрой Надежды Ивановны Забелы-Врубель. «Мы уступили Врубелю мастерскую Николая Николаевича Ге, это большая комната в 16 аршин длины и 10 [аршин] ширины, и Михаил Александрович с первых же дней приступил к работе», — писала Е. И. Ге<sup>5</sup>.

Михаил Александрович в это время и в последующие годы, которые Врубели проводили на Украине



58. *Отъезжающий рыцарь. Витраж. 1890-е годы*

в имени Ге, подружился с Екатериной Ивановной больше, чем с другими взрослыми людьми этой большой семьи, он со всеми был сердечен, внимателен, оживлен, стремился развлечь, читая вечерами рассказы Чехова и оставаясь при этом «очень малозаметным». В первое лето он производил благополучное впечатление. «Это олицетворенная кротость», — записала Екатерина Ивановна в дневнике. Сестра жены художника не понимала тогда искусство Врубеля так же, как и почти вся образованная публика, даже такие близкие к искусству люди, как семья сына Ге Петра Николаевича, писавшего критические статьи и книги о живописи. Но Екатерина Ивановна понимала значительность происходящего

на ее глазах и потому ежедневно вела дневник, в котором отмечала интересные, с ее точки зрения, события в жизни Врубелей, поведение, работу художника и свои впечатления от его произведений: «19 июня... он [Врубель] вчера был в грустном и смятенном настроении, говорил о том, что он желает передавать в живописи неосознанные мечты детства».

20 июня. По-моему, Врубель теперь страдает родами вдохновения, он и расстроенный, и невеселый, впрочем, он по-прежнему кроток, читает нам громко и согласен на все».

Надежда Ивановна показала сестре и ее мужу эскизы задуманных панно и фотографии с панно на сюжеты из «Фауста», Петр Николаевич высказал свое суждение, «что Врубель художник вроде Васнецова». «Я думала, что Миша обидится такому сближению, но оказалось, Врубелю правится «Слово о полку Игореве» Васнецова, а себя он даже думает посвятить русским былинам и рад, что теперь Васнецов этот жанр живописи оставил», — записала далее Екатерина Ивановна <sup>6</sup>.

Видимо, Врубеля не обескуражила скандальная история с нижегородскими панно, он не только собирался написать что-либо в духе «Микулы», но посвятить все свое творчество русским былинам. Мы видели также, что это решение не было и не могло быть единственным: одновременно он хотел выразить в своей живописи какие-то «неосознанные мечты детства».

В июле на хутор приехали отец сестер Забела, Степан Петрович Яремич и молодой композитор-пианист Борис Карлович Яновский, приглашенный как аккомпаниатор для разучивания новых партий, которые Надежда Ивановна готовила для репертуара предстоящего сезона Частной оперы. Врубель



*59. Хоровод ведьм. 1896*

с приходом гостей, как показалось Екатерине Ивановне, стал «как-то очень сдержан и молчалив», но иногда участвовал в беседах собравшегося общества об известных признанных художниках и писателях. В своих суждениях Врубель, считала Е. П. Ге, был «очень самоуверен как художник, находит, что все и ничто нехорошо, и не стоит этого писать»<sup>7</sup>. Ее удивляло, что Михаил Александрович в это время много читал Чехова, который очень нравился ему, хотя казался для него неподходящим. Чехов «так близко подходил к людям, так ковался в душе маленьких людей, а Врубель любил идеализировать даже природу. Толстого же он не любил. Учение Толстого было Михаилу Александровичу

антипатично, но даже когда Врубель говорил о художественных произведениях Толстого, заметно было какое-то личное раздражение. Он уверял, что «Война и мир» и «Анна Каренина» только потому нравятся, что в них хорошо описана барская обстановка и простым смертным приятно, что разные князья и графы довольно похожи на них думают, что хорошо у Толстого только «Детство и отрочество» и «Севастопольские рассказы», хуже «Война и мир», а «Анна Каренина» — второстепенный роман. Врубель укорял Толстого, что он несправедлив к собственным героям, что он, например, Анну Каренину с самого начала не любит и потому и дает ей так ужасно погибнуть, не любит князя Андрея и потому все его раненым держит. Пушкина и Гоголя Врубель очень любил, и некоторые находили, что у него есть в лице что-то, напоминавшее и Пушкина и Гоголя»<sup>8</sup>.

Воспоминания Екатерины Ивановны Ге относятся к тому времени, когда произошел решительный перелом во взглядах Врубеля на идеи, творчество и общественную роль Льва Николаевича Толстого, начавшийся года на четыре ранее. И вполне симптоматично, что этот перелом произошел в доме, где культ Толстого был чуть ли не священным и куда во время жизни П. Н. Ге молодые толстовцы из ближайших городов и селений совершали частые паломничества<sup>9</sup>. В 1897—1900 годах многое изменилось в хуторе Ге, но историческое значение великого писателя и мыслителя земли русской по-прежнему поднималось высоко и новым поколением хозяев, и гостями хутора. При всей сдержанности Врубеля ему, очевидно, трудно было удержаться в этой среде, чтобы не высказать своих контрвзглядов. От Михаила Александровича доставалось не одному Л. И. Толстому: «Врубель и Вольтера знать



60. Ромео и Джульетта.  
Сцена на балконе.  
1890-е годы



61. Ромео и Джульетта.  
Сцена на кладбище.  
1890-е годы

не хочет», — записала Е. П. Ге в своем дневнике<sup>10</sup>. Но о великом французском мыслителе и писателе у Врубеля составилось целестное представление еще в академические годы, он и тогда не мог простить Вольтеру его «переделки Гамлета...»<sup>11</sup>

Сергию папню «Времена дня» Врубель написал совершенно в другом образном и композиционном

ключе, чем предшествующий цикл из «Фауста», панно «Венеция» и «Суд Париса». Пожалуй, «Времена дня» ближе всего к триптиху 1893 года, если иметь в виду пейзаж, который в «Суде Париса» впервые занял видное место, а теперь стал чуть ли не главной частью композиций на занимаемой им площади холста. Но по своему строю и стилю «Времена дня» не заключают в себе никаких античных и ренессансных реминисценций, свойственных в известной мере «Суду Париса».

Панно для дома С. Т. Морозова были задуманы в соответствии с направленностью архитектуры Ф. О. Шехтеля, строившего дом в так называемом неоготическом стиле, но, по существу, это была стилизация готики в современном модерне. Заказчики имели самые неопределенные представления о будущих панно для украшения одной из комнат дома (предполагается, что это была малая гостиная) и во время поручения работы Врубелю, и впоследствии, когда художник написал первый вариант серии триптиха, и даже в своих поправках и «капризах». Больше всего капризничала жена хозяина дома, а Савва Тимофеевич принужден был, может быть, вопреки собственному отношению к врубелевской живописи соглашаться со смутными, расплывчатыми и, наверное, недостойными серьезного внимания художественными мечтаниями своей вздорной супруги. Но друг Врубеля архитектор Шехтель, проектировавший и все интерьеры дома, имел, разумеется, более определенные представления о стиле будущих панно, которые должны были быть помещены на трех стенах, облицованных деревянными панелями, как в старинных европейских замках.

Шехтель высоко ценил декоративный художественный талант Врубеля, его неисчерпаемую самобытную фантазию, вполне верил его вкусу, поэтому

вряд ли архитектор и художник обсуждали темы и сюжеты будущих панно. Единственно, о чем они могли говорить, это о тематической и стилевой направленности декоративно-монументальной живописи в заданном интерьере с его декором дверей, панелей, карнизов, с орнаментальной резьбой по дереву.

Врубель сделал акварельные эскизы размером примерно в одну треть листа ватмана, где развернул первую концепцию своего замысла: «Эльфы» («Утро»), «Нейзаж с фигурой женщины на скамье» («Вечер») и «Отъезжающий рыцарь» («Полдень»). Показывал ли он эти эскизы Шехтелю и Морозову весной 1897 года перед отъездом в Рим или они их не видели потому, что художник их сделал в Италии, установить не удалось. Но вероятнее всего, эскизы были выполнены в Москве, а не в Риме, где Врубель написал первое панно «Полдень», содержание которого по сравнению с эскизом стало совершенно иным: изменился сюжет, нейзаж, колорит — вся композиция произведения. Художнику нужно было совершенно отказаться от эскиза, что лишило смысла всю работу над ним. Другое дело, если эскизы были сделаны в Москве, в то время, когда художник после Швейцарии и Харькова устраивал свою семейную жизнь в первопрестольном граде, когда его отношения с С. И. Мамонтовым и Частной оперой должны были получить новое значение вместе с поступлением в труну Н. И. Забелы-Врубель. Вот что писала об этом времени Надежда Ивановна: «Мы с мужем приехали в Москву уже на второй сезон существования Частной оперы Мамонтова. Как раз собиравшись ставить «Садко», и я принялась готовить партию, хотя в первом спектакле пела другая артистка. Ко второму спектаклю ожидали П. А. Римского-Корсакова, и Савва Иванович назначил меня, хотя, таким образом, мне пришлось выступить с одной



*62. Дельфы. Эскиз панно, 1896*

оркестровой речетницы... После второй картины я познакомилась с Николаем Андреевичем и получила от него полное одобрение.

После того мне пришлосьпеть Морскую царевну около 90 раз, и мой муж всегда присутствовал на спектаклях»<sup>12</sup>.

Занятость Врубеля устройством семейного быта, своих и жены служебных дел в Частной опере, эски-



*63. Отъезжающий рыцарь. Эскиз панно. 1896*

зы театральных костюмов для Надежды Ивановны и другие заботы начала 1897 года, в числе которых, видимо, была и работа над большим портретом Саввы Ивановича,— все это может служить объяснением того, что эскизы для морозовских панно не устранивали художника и сделаны были лишь как первая приблизительная заявка на будущее произведение. При том, что названные эскизы отмечены всегда присутствием творения Врубеля изяществом, содержательностью и поэтичностью, загадкой недосказанно-

сти, все же два из них не соответствовали ни стилю, ни декору интерьера с его темным деревом облицовки, ни самой романтике западного средневековья, что скоро понял сам художник. Эскизы явились даже своеобразной эмоциональной реакцией на мрачный, «мучительный» в то время для счастливого Врубеля «готический стиль», они исполнены чувством радостного подъема, светлым настроением счастья и больших надежд. «Эльфы» (Государственная Третьяковская галерея) — это изображение сказочного хора фигур детей (эльфов), гигантских бабочек и лилий, как живого венка, сплетенного из фантастических детских тел и декоративных цветов. Может быть, эта композиция как изображение сказочного эпизода, превращенного в декоративный мотив, явилась отзвуком декораций к «Гензелю и Гретель» Гуммердинка, исполненных в прошлом году. Может быть, художник изобразил этот «веночек» как апофеоз своего семейного счастья, но так или иначе в качестве эскиза для панно «Утро» в стилизованный под готику особняк эта композиция совершенно не годилась ни своим сказочно-детским сюжетом, ни композиционно-стилистическим строем. Не отвечал своему назначению и пейзажный по преимуществу эскиз панно «Вечер» (Ивановский областной краеведческий музей). Здесь театральная декоративность пейзажного пространства, подобно сценическому заднику, и явно намеченная кулисная анликативность изображения в большом панно привели бы к не свойственной монументально-декоративному стилю Врубеля иллюзорности, к прорыву стены интерьера, да и сам элегический мотив, взятый в основу эскиза, кажется современному зрителю слащавым и неоновым.

Лишь акварель «Отъезжающий рыцарь» (Государственная Третьяковская галерея), где развива-

ется, варьируется сюжет и композиция для витража на лестничном окне, выполненная художником около года раньше вместе со скульптурной группой фонаря, больше всего подходит по сюжету и духу для пущего панно на тему «Полдень».

Однако в Риме художник написал это панно совсем по-другому, видимо, оттого, что изменил принципиально сюжетно-образный замысел всей серии. Это панно он мыслил теперь центральным полотном всей серии, иначе не с него он начал бы воплощение своей концепции; и главным в панно он сделал труд земледельца как извечное общечеловеческое призвание жизни на земле, его необходимость и величие. Именно труд он и прославляет в композиции в героико-монументальном пластическом выражении фигур и пейзажа в микеланджеловских ио живописной мощи пластики фигурах косаря, пахарей, в изображении могучих рабочих волов, тянущих орала, в мощных проявлениях природы — растениях, клубящихся облаках. Что же касается образных мотивов любви, то им отведено скромное место лишь в сохранившемся варианте панно, где есть сцена прощания или, вернее, встречи с женой рыцаря, вернувшегося после долгого похода. В первом варианте произведения этой сцены еще не было<sup>13</sup>. В правой от зрителя части представлена почти во весь рост полубогаженная фея с песочными часами в руке, чем-то встревоженная, одержимая. Это олицетворение Заботы, ее образно-живописная аллегория. В этой слишком усложненной композиции помещено еще многое: шествие конного отряда рыцарей, оруженосцев и пеших воинов, лирическая сценка рыцаря и его жены, склоненных над ребенком, и другие сценки и группы. Есть здесь еще одна аллегорическая фигура, восседающая как богиня у Пуссена на горе; возможно, что образами-олицетворениями задуманы и другие женские



*61. Свидание Ромео с Джульеттой. Монтекки и Капулетти. Смерть Ромео и Джульетты. 1895*

фигуры — в небе и на земле, среди каких-то фантастических цветов. От этого произведения сохранилась лишь монохромная репродукция в журнале «Золотое руно» (1906, № 1), и судить о его достоинствах, художественной ценности трудно. Но нам важен сам творческий метод художника, не только оставившего первый замысел сюжета «Отъезд рыцаря», но отважившегося на совершенно новый шаг.

Из дальнейшей работы художника над другими полотнами «Времен дна» следует, что он избрал именно аллегорический метод воплощения своего нового замысла всей серией, и все панно должны были быть построены по этому методу, как образное декоративное единство пейзажа и аллегорических фигур.

В панно «Утро» (Государственный Русский музей) художник взял в качестве пейзажной основы болотистый берег озера или реки, почти сплошь заросший камышом, цветами и почти закрытый от неба деревьями и кустарниками. Среди непроходимой болотной топи, водяных лилий, других стилизованных цветов, среди зарослей цветущих кустов и темных водяных «окоп» чувствуешь себя как в тропической первозданной глухомани, где мерещатся таинственные существа и гнездится пугающая загадочность, появляются, подобно сказочным русалкам, молодые прелестные существа — девушки. Нагота тел трех из них почти совсем закрыта камышами, осокой, цветами, и лишь вверху, посреди полотна, видна почти обнаженная фигура, устремленная навстречу восходящему солнцу; эта фигура олицетворяет солнечный луч («лучом» назвал ее сам Врубель<sup>14</sup>). Слева — вторая стоящая фигура, ее голова в профиль порывисто повернута к «лучу», а обнаженные плечи и руки будто застыли в момент «вознесения», вырастая из орнаментального узора растений, которые, как волшебное платье, выявляют всю ее стать. Декоративность контрастного движения головы и плеч развита художником для выражения резкого перехода — пробуждения от неподвижности почти к динамике утра, от душевного покоя к взволнованности, как бы испуганности. Третий персонаж в центре композиции, по-видимому, служит олицетворением пробуждения от сна: лицо

еще неподвижно, только открылись большие темные глаза и в них появилась первая утренняя мысль, может быть, продолжение последнего свидания; непроизвольный жест руки — еще один выразительный акцент состояния пробуждения. Следует заметить, что подобный жест руки из-за головы в конце 1890-х годов становится излюбленным приемом Врубеля. Он есть, хотя с другим значением, в окончательном варианте панно «Утро» и в «Демоне поверженном», и в других композициях.

Выразительность четвертого персонажа менее определена, да и само изображение слишком фрагментарно: правый край полотна обрезает изображение женской головы с выражением страха или крика отчаяния, будто эта русалка увидела нечто ужасное.

Б. К. Яновский в то время недоумевал и задавал Врубелю вопросы: «По поводу женской фигуры он объяснял, что это фея, говорящая цветам: «Тише, усните», а про непонятное существо в уголку заметил: «Это сказка»... На вопрос Врубеля, как мне понравилось его мастерство, я сказал что-то неопределенно туманное. «На какого композитора похожа эта вещь?» — спросил Врубель.

Я ничего лучшего не придумал, как назвать Ребикова (он тогда тоже считался декадентом). «Ну вот, панно с кем сравнивать», — возразил Врубель.

Тогда мне на ум пришло «Тгайтереге!» Шумана. «Это уже лучше. Нет, видно, Вам мое мастерство не нравится»<sup>15</sup>.

Холодный колорит панно, сотканный из зеленых тонов — от светлых, разбавленных белилами, до темно-изумрудных, — не был помехой для художника, он смог этими тонами вызвать ощущение освещенности раннего утра, когда диск солнца вот-вот появится из-за невидимого горизонта.

На хуторе Ге в это лето было в основном написано и панно «Вечер», которое видели все, жившие тогда на хуторе: Е. П. Ге, В. К. Яновский, С. П. Яремич. Как известно, это панно не сохранилось, вернее, дошло до нас в слишком измененном, перерисованном, а потом и дурно отреставрированном виде. Но тогда оно было свежим, с невысохшими красками. Екатерина Ивановна записала, что на панно Врубель изобразил «женщину, олицетворяющую вечер», и что сумерки закрывают гигантские цветы *belles de jour* (вьюнок — *франц.*)<sup>16</sup>. В панно, дошедших до наших дней, фигура женщины написана среди леса декоративных деревьев, похожих на гигантские сосны, мощно возносящих свои округлые клубящиеся кроны на фоне неба с желтеющей полосой заката<sup>17</sup>.

Но самое важное в контексте всей работы — разобраться в творческом методе, в особенностях мышления и стилевых приемах художника в панно «Времена дня». Ведь с ними связано первое применение метода аллегории или олицетворения в решении монументально-декоративных произведений, метода, к которому Врубель раньше не прибегал. Еще в 1893 году, получив заказ для дома Душкера, он размышлял о том, в каком «вкусе» писать ему заказанные панно — в историческом, аллегорическом или жанровом? Он сознался сестре, что душа лежит больше к первым двум, но современная мода тянет его отдать предпочтение третьему — жанру. Однако написал он вовсе не жанр, а литературно-исторический триптих на мифологический сюжет «Суд Париса», где Парис и три богини греческого Олимпа явились не аллегорическими персонажами, а врубелевскими живописно-декоративными реконструкциями известных образов античной мифологии.

В духе исторического жанра, а точнее, театрализованном декоративно-зрелищном его претворении

написана была и «Венеция»; ничего аллегорического не было и в серии панно из «Фауста», где все персонажи в своей литературной первооснове также дано превратились в образы мировой духовной культуры. С этой точки зрения громадные полотна для нижегородской выставки завершили монументально-декоративный метод художника, в основе которого было воплощение образов литературных, сказочных, былинных персонажей, ставших неотъемлемой частью духовной жизни человечества.

В замысле и решениях панно «Времена дня» художник прибегнул к методу аллегорического олицетворения жизни природы — утра, полдня, вечера, — ничего общего не имеющего с традиционными аллегориями салонного классицизма XIX века. Правда, некоторое влияние позднего русского академизма сказалось в его эскизах в Риме еще в 1891—1892 годах, где дружеское участие Риццони и других русских академистов было по-человечески приятно Врубелю; также было и летом 1897 года, когда он приехал в Италию с женой. Разумеется, не только участие и понимание могли способствовать выбору нового метода для исполнения нового заказа, но и приверженность Врубеля, ученика В. П. Чистякова, к Академии, которую он всегда ценил, сохраняя какие-то иллюзии о ее высоком предназначении. Как мы увидим в дальнейшем, то ли забыв отвержение и всероссийскую травлю его академиками, то ли вопреки жизненному опыту, он мечтает выступить на академической выставке. Однако аллегорический метод Врубеля не был плодом влияния академизма — сами панно и эскизы к ним не дают для этого основания, — но он мечтал об аллегорических панно еще в 1893 году и вот теперь применил этот метод в деле. Не исключено, что выбор темы «Времена дня» и сама идея аллегорического ее истолкования в чем-

то были навеяны гробницей Медичи Микеланджело; хотя он и не побывал во Флоренции, но, разумеется, ее знал и видел многие шедевры великого художника в Париже, Риме и других городах Италии, где ему пришлось бывать. Логично предположить, что идея олицетворения состояний природы с помощью пластики человеческого тела и выразительности духовного содержания движения различных состояний человека была близка замыслу Врубеля. Живописец мог дать изображение не только человеческих фигур как аллегорических олицетворений состояний природы, но широко представить ее самое, сочетая и то, и другое в единстве монументально-декоративного решения. Сочетание аллегорических и полуаллегорических фигур в композициях «Полдня», аллегорий постепенного перехода природы от темной застылости ночи к восходу солнца, а затем закату его в «Вечере» с образами самой природы в панно находится в более сложных соотношениях, чем простое унисонное усиление. Как видно из истории создания панно, решение этой задачи было результатом долгих размышлений и живописно-композиционных поисков художника. В первом панно «Полдень», написанном еще в Риме, переусложненная фигурами и их сюжетными сочетаниями композиция была вписана в не менее усложненный по различию форм, героический по духу, панорамный пейзаж, напоминающий нам с известным отдалением «героические» пейзажи П. Пуссена с фигурами мифических богов, героев и аллегорических олицетворений природных стихий. И этому впечатлению ничуть не мешает то известное обстоятельство, что в пейзажной части панно художник использовал фотографии как материал — «объективацию» деталей природы, который он в композициях совершенно преобразовывал, подчиняя своей художественной задаче. «Помнишь, в Риме,—

писал Врубель жене, — я часто при написании панно прибегал к фотографии, пусть мне кто-нибудь укажет места, которые я делал с фотографий от тех, что делал от себя; стало быть, я не копировщик был, а оставлял фотографии позади...»<sup>18</sup>.

Панно «Полдень» было отвергнуто заказчиками, тогда как панно «Утро» и «Вечер», написанные в мастерской Н. П. Ге, были вначале целиком одобрены без всяких поправок не только архитектором, но и самим хозяином дома. Но вскоре под влиянием жены Морозов изменил свое мнение и все три панно были забракованы.

Окончательный вариант композиций всех трех панно свидетельствует о том, что Врубель шел по пути декоративного и символического упрощения композиции — он сокращал количество фигур, например, в «Утре» их осталось всего две, а не четыре, как в первом варианте, в «Полдне» исчезли все отвлеченно-аллегорические фигуры и вставные эпизоды: военный отряд, мужчина с девочкой и аллегорическая фигура в небе; в пейзаже художник перешел к более крупным обобщенным формам и плоскостям деревьев, кустарников и неба; исчезли огромные стилизованные цветы с их детализацией, как в первом варианте «Утра» (Государственный Русский музей). На дошедших до нашего времени полотнах аллегорические персонажи и фигуры-олицетворения просто принадлежат самому пейзажу: в «Утре» и «Вечере» как сказочные русалки и феи, обобщая своей выразительностью его эмоционально-духовный настрой, его поэтичность и музыкальность, или представляют собой персонифицированные образы философского понимания жизни человечества в ее главных, основных проявлениях Труда, Заботы, Любви, Материнства, а также необходимости воинской доли — в «Полдне».

Врубель, видимо, колебался между чисто поэтическим декоративным решением «очеловеченной» природы и образами философских размышлений о смысле жизни человека. Недаром на хуторе он говорил, приступая к холсту, что он хочет передавать в своем искусстве неосознанные мечты детства. После того как первые варианты панно «Утро» и «Вечер» были написаны, Е. И. Ге считала, что природу Врубель изобразил так, как она воспринимается только в детстве: огромной, таинственной, полной сказочных существ, скрывающихся в лесу, среди деревьев, кустарников и цветов. И в самом деле, природа на этих панно полна какой-то скрытной, но бурно-взволнованной жизни — все как бы изнутри наполнено необыкновенной пластической мощью, поднятою движением деревьев, кустарников, трав к небу, их тесным слетением друг с другом в какую-то живую набухающую телесную массу («Утро»), извивающимся движением ветвей и стволов, пятен крон, как будто они растут и шумят на наших глазах («Вечер»). Но все это приведено к декоративному равновесию, пластически-живописному единству, как в декорационной живописи на театре. В последних вариантах и природа, и фигуры объединены в одно как поэтический символ героически-возвышенного и прекрасного. Здесь фигуры, их выразительность, в сущности, не несут в себе никакого рационалистического начала, они перестали быть аллегориями и олицетворяют собой лишь поэтически значимые настроения, общий настрой всего полотна.

Как известно, много забот художнику принесло панно «Полдень», первый римский вариант которого после предъявления заказчику художник уничтожил; да и «Утро» было написано по-новому на другом полотне, а закончено, вероятно, только на третьем. В «Полдне» Врубель стремился сочетать декоратив-

ную задачу с большой темой Жизни, Труда, он стремился и к исторической точности атмосферы рыцарского средневековья, бедаром он перечитывал вместе с Надеждой Ивановной романы Вальтера Скотта (осенью 1897 года)<sup>19</sup>.

Затянувшаяся по вине заказчиков на целых два года работа над «Временами дня» измучила художника духовно и возбудила отвращение и к «готическому» стилю, и к аллегории, и к заказным декоративным работам в целом. В дальнейшем художник сделал несколько эскизов композиции, которые могли бы служить основой монументально-декоративных росписей, например акварель 1900 года «Игра иаяд и тритонов» (Государственная Третьяковская галерея), эскизы панно для столовой в доме А. В. Морозова на сюжет «Царя Салтана»<sup>20</sup>, по панно не написал. В конце 1890-х годов он решил больше не ограничивать свое творчество какими-либо посторонними влияниями, как это следует из его писем Л. Н. Вилькиной и Я. Е. Жуковскому<sup>21</sup>. Врубель необходимо было сосредоточиться на воплощении своего заветного образа, поэтому даже работа для театра, которой он был увлечен в 1898-1900-е годы, мешала, отнимая много сил и времени в осенне-зимние месяцы театрального сезона<sup>22</sup>. Свои замыслы художник воплощал в станковых картинах, написанных им в эти годы, главным образом в летние месяцы, когда он был свободен от театра и жил на хуторе Ге или в имении М. К. Тепишевой.

## II

В 1898 году на хуторе Ге Врубель начал писать большое полотно «Богатырь» по своему вкусу на тему русских былин как станковое произведение, без расчета на какое-то определенное размещение его



65. *Богатырь*, 1898

в интерьере. История работы описана в воспоминаниях Б. К. Яновского и Е. Н. Ге. В июне 1898 года «Врубели приехали в хутор. Мне кажется, - писала Е. Н. Ге, - что уже в этот год обнаружилась у Врубеля раздражительность, которой совсем не было заметно раньше. Он просто сердился, если кто-нибудь не соглашался с его отзывом о художественном произведении, и не хотел позволить публике, то есть всем нам, говорить о красках художника. <...> В это лето Врубель нарисовал эскиз к стихам Пушкина «Как ныне собирается вещей Олег» и начал писать картину «Богатырь». Для «Богатыря» он нарисовал или, скорее, набросал для себя портрет нашего отца. Врубель говорил, что мужская красота осуществляется в старости, что старик красивее, чем человек даже зрелых лет. Отец был действительно красивый старик; но в «Богатыре» Врубеля я не узнаю его.

...> Лицо Богатыря приятное, но он очень широк, и лошадь у него больше в ширину, чем в длину»<sup>23</sup>. Екатерину Ивановну, воспитанницу на полотнах Н. Н. Ге и передвижников, врубелевские произведения можно и «Богатырь» не могли тронуть, она находила их странными и незаконченными, но, не желая раздражать художника, «всем восхищалась».

Работа над «Богатырем» шла на глазах Б. К. Яновского, который инструментировал свою украинскую увертюру в той же мастерской Ге, где одновременно писал Врубель: «И вот я разложил в студии на столе свою партитуру, а Врубель начал своего «Богатыря». Таким образом, я имел полную возможность наблюдать за процессом работы Врубеля. Но обыкновенно Врубель писал прямо из головы, без натуры, пользуясь лишь маленьким предварительным акварельным эскизом. Холст не был разделен на клетки. В первый день работы Врубель сразу же уверенной рукой начертил рисунок углем.



66. Богатырь. Деталь

Взглянет на эскиз, подумает, всматриваясь в чистый еще холст, потом чертит. Затем отойдет на несколько шагов, посмотрит, приставив к глазам руку козырьком, затем снова продолжает чертить. Начал он с головы лошади. Изредка он подходил к маленькому столику, на котором стояла бутылка и стакан, выпивал немного вина. Предлагал вина и мне, говоря, что вино музыканта должно вдохновлять. Постепенно на холсте обозначились контуры всего «Богатыря». На этом Врубель и закончил свой рабочий день. Кстати, голова лошади, с которой он начал, долго ему не давалась; он несколько раз ее переделывал, пока не нашел удовлетворявшего его поворота.

На следующий день Врубель приступил к писанию красками. Дело подвигалось очень быстро, и недели через полторы мы любовались уже почти законченной картиной... Показывая «Богатыря», Врубель разъяснял все ее детали. Так, относительно лошади он говорил, что ему хотелось изобразить настоящую русскую лошадь, поэтому он за образец взял тяжелого битюга-ломовика. По поводу маленьких сосенок (на картине ели.— *И. С.*) внизу сказал, что ими он хочет намекнуть на слова былины:

*Чуть повыше лесу стоячего,  
Чуть пониже облака горячего.*

Тяжелая, грузная фигура богатыря (собственно первоначально Врубель окрестил картину «Илья Муромец»), в которой как бы сконцентрировалась вся неизмеримая мощь и сила русской земли, русского народа, величавое спокойствие и какая-то глубокая мудрость во взоре всадника — все это производило огромное впечатление. А эти чудесные детали пейзажа, эта счаровательная музыка линий и гармония красок!



*67. Богатырь. Деталь*

За обедом, за чаем, вообще, когда бывали в сборе, много говорили и спорили по поводу «Богатыря». Разговор как-то невольно переходил на музыку, конечно, на Римского-Корсакова»<sup>24</sup>.

Переход от строя монументально-декоративной живописи к станково-картинному образу в этом произведении не означал для художника принципиального изменения всего живописного образного стиля. Замысел образа по своему былинному содержанию и строю был монументален и требовал от художника не ослабления, а усиления монументальности изобразительных форм. Вместе с тем он не мог отказаться от декоративного начала, всегда входившего органически в эстетическую ткань искусства Врубеля. Реконструируя теперь историю создания «Богатыря», мы видим, что это произведение явилось прямым продолжением богатырской эпико-монументальной темы, варианты которой сохранились отчасти в эскизах панно «Микула Селянинович». Правда, из воспоминаний друзей Врубеля, набросков и эскизов его композиций следует, что художник давно мечтал о воплощении образов русских былин и внимательно следил за работами в этом направлении Виктора Васнецова. Но в «Богатыре» 1898 года мы видим, как художник взял первоначальную сюжетно-композиционную основу нового полотна из одного эскиза к нижегородскому панно, из того нарисованного карандашом и подвешенного узкого, как лента, листа (Государственная Третьяковская галерея), где фигура могучего Вольги и его копия на фоне сосен как бы с трудом втиснуты в пределы правой половины композиции. Если в других эскизах и на самом панно пластическая весомость Вольги несколько облегчена и отчасти сходна с васнецовскими былинными персонажами, то в названном эскизе впервые наметилась та «многопудовая» первоначальная массивность

всадника, которая еще более усилена в пластике форм картины. Связь с эскизом можно проследить, если сравнить посадку богатыря на лошади, весьма сходный жест руки, покоящейся на бедре, немислимо широкий разворот плеч в доспехах и богатом узорчатом плаще, закрывающем часть крупа лошади, и даже в пейзажной среде картины, намеченной еще в этом эскизе. Конечно, в том, что было найдено в эскизе 1896 года, художник видел теперь значительно больше, прозревая совсем другой образ, который формировался его кистью на огромном холсте, размерами своими более сходный с панно, чем с картиной. Здесь стихийная первозданность и былинная монументальность образа богатыря доведены, кажется, до возможных пределов; здесь и всадник, и конь, и лес ничего общего не имеют ни с богатырями В. Васнецова, с их вполне допустимыми формами и размерами в пространстве реально существующей природы, с обыденностью ее человеческого восприятия, ни с Вольгой самого Врубеля из нижегородского панно. Инопланетский конь, вырастающий над вершинами елей, так могуч и громаден, что по сравнению с ним самый крупный ломовик покажется детской лошадкой. Под стать копы и богатырь, не то восседающий в седле, не то сросшийся всадник со своим фантастическим животным. Лицо богатыря, открытый взгляд его синие-небесных глаз, «шпеничная» борода, рыжеватые завитки волос, голова, покрытая конусом шлема, как сторожевая крепостная башня,— во всем этом раскрывается отнюдь не фантастическая человеческая природа богатыря. Также вполне реальный глаз коня и его раздувающиеся ноздри в единстве с несокрушимостью всей массы тела выражают уверенность и величие силы (в эскизе глаз и ноздри коня Вольги полны выражения пенуга при взгляде на могучего Микулу).

В этом нельзя не видеть раскрытие той черты метода Врубеля, о которой он говорил П. А. Прахову: какая-то отдельная деталь непременно должна быть сделана с несомненной убедительностью изображения, тогда зритель поверит и всему остальному, как бы ни фантастичен был основной сюжет и весь образ<sup>25</sup>. В данном случае имеется в виду реалистическая правдивость духовного содержания образа сказочного богатыря — Ильи Муромца или другого аналогичного персонажа былин. Но реальность сказочно-фантастического образа художник развивает и в других деталях всего изображения — в фактурной и предметной ленте своих персонажей и пейзажа: мы видим и жесткую хвою елок и хвостоподобную шерсть диковинного коня в сбруе, сверкающий металл кольчуги, шлема, украшений всадника, пряжек уздечки, кору сосен и перья ястребов, небо и зоревые облака, освещенные заходящим светилом, стволы и кроны сосен — все знакомо нашему обыденному взгляду на вещи. И все это художник декоративно оркеструет и украшает: узор облачения, доспехов богатыря и его коня, скрытый ритмический повтор очертаний и форм предметов, цветовых масс и деталей пейзажа и фигур — во всем не простая коврово-гобеленная парядность, а музыкально-эпический, монументальный, полный сказочно-романтической поэзии предметный пластически-живописный ритм, заставляющий вспомнить музыку Вагнера. Пейзаж на полотне построен в полной декоративно-пластической гармонии с фигурами и смотрится как их продолжение, как развитие их ритмической основы. Это не значит, что декоративность всей композиции, орнаментальность в фигурах и пейзаже Врубель понимал как повышенную выразительность и средство символического углубления образа — они органически присущи его эстетическо-

му и художественно-образному пониманию искусства, его методу в монументально-декоративной, декоративной живописи и во многих станковых произведениях, обусловленному музыкальностью, поэтичностью и театральностью творческой фантазии художника. Суть дела заключается именно в этом, а не в том, что для Врубеля декоративность служила способом выражения глубины содержательности<sup>26</sup>. Наоборот, эстетическое, иногда идейно-символическое содержание виделись художнику как разнообразно оркестрованная и аранжированная поэтическая сказочная декоративность.

Вместе с тем в «Богатыре» — еще один пример содержательного единства фигур и фона в живописи Врубеля: пейзаж воспринимается как первозданная земная среда существования богатыря и его лошади, вне которой фигуры оказались бы не на своем месте и смотрелись бы лишь плодом отвлеченного фантастического вымысла. Осенью 1898 года Врубель предложил свое полотно на очередную выставку «Мира искусства», но С. П. Дягилев не собирался экспонировать это произведение, помня о резкой критике В. В. Стасова и его единомышленников произведений Врубеля на прошлогодней выставке: «Администрация нашей выставки (т. е. в Петербурге в Солян[ом] Гор[одке], муз[ей] Штиглица) в лице Дягилева упрямится и почти отказывает мне выставить эту вещь, хотя она гораздо законченнее и сильнее прошлогодней, которую они у меня чуть не с руками оторвали. Вещь почти копчена и радует меня настолько, что я хочу рискнуть с ней на академическую выставку, если примут. Ведь я аттестован декандентом. Но это недоразумение, и теперешняя моя вещь, мне кажется, достаточно его опровергает»<sup>27</sup>.

Дягилев при всей его смелости и кажущейся независимости взглядов не мог не учитывать мнений

тех кругов, которые были основными покупателями произведений искусства. Его уклончивая позиция возмутила Врубеля, и когда спустя две недели под воздействием Серова и других влиятельных художников «Мира искусства» Дягилев изменил свою позицию и просил «Богатыря» для выставки, оскорбленный художник отказался дать картину; он задумал отправить это произведение на академическую выставку, доведя живописное исполнение полотна до полной, как ему думалось, законченности.

Разумеется, Врубель заблуждался, думая, что законченность деталей, за «пренебрежение» которой, за «детскую неоконченность» ему всегда доставалось от критиков, откроет его произведению доступ на выставку, где в соседстве будут висеть полотна известных академиков. Что бы ни написал Врубель и какой бы высшей степенью законченности ни обладало его произведение, одного имени «презренного декадента», героя Всероссийской нижегородской выставки, было достаточно, чтобы жюри отвергло его полотно.

Жизнь опять распорядилась по-своему: художник писал «Богатыря» как станковую картину, а покупатель ее Малич, следуя моде богатых цуворишей, превратил картину в панно, обрезав ее с боков до нужных в интерьере его дома размеров, чем исказил безвозвратно композицию; мало того, верх полотна он обрезал в форме треугольного фронтона, что было неслыханным кощунством, прямым вандализмом собственногоника-самодура и невежды.



## ГЛАВА ПЯТАЯ

СВЯЗЬ МЕЖДУ С. П. А. РИМСКИМ-КОРСАКОВЫМ,  
СКУЛЬПТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ НА ТЕМЫ  
«СНЕГУРОЧКИ» И «САДКО»,  
КАРТИНЫ «НАН», «ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ»,  
«К ПОЧИ», «СИРЕНЬ»

*... Великие произведения искусства  
выбираются историей лишь из  
числа произведений  
«исповеднического» характера.  
Только то, что было исповедью  
писателя, только то создание,  
в котором он сжег себя дотла,—  
для того ли, чтобы родиться для  
новых созданий, или для того,  
чтобы умереть,— только оно может  
стать великим<sup>1</sup>.*

Блок



### I

Музыку П. А. Римского-Корсакова Врубель оценил еще в студенческие годы, когда для академического вечера сделал несколько композиций для зрительного сопровождения симфонической картины композитора на тему былины «Садко». Но основательное знакомство с оперным, симфоническим и романсово-камерным творчеством музыканта произошло только в самом конце 1890-х годов, когда Надежда Ивановна стала исполнительницей партий Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебедь, Марфы. Композитор высоко оценил талант Н. И. Забелы, считал ее наиболее подходящей для выражения своих замыслов певицей, имел в виду именно ее артистические возможности при создании соответствующих партий в операх «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертной»<sup>2</sup>.

Врубель всегда присутствовал при разучивании женой ее вокальных партий и романсов, вдумчиво слушал и сопоставлял свое понимание музыкальных образов с исполнением жены. О том, какие эстетические переживания и живописные образы возникали в воображении художника, судить уверенно нет возможности. Его высказывания о музыке опер Римского-Корсакова, те или другие частности, которые сохранились в воспоминаниях Н. И. Забелы и ее аккомпаниатора Б. К. Яновского, слишком фрагментарны, но они все же позволяют думать, что Врубель в конце 1890-х годов воспринимал музыкальные образы Римского-Корсакова во многом как живописец: «...здесь как будто поднимают что-то тяжелое», «...я могу без конца слушать... МОРЕ»<sup>3</sup>. И поэтому более веские основания для таких суждений могут дать произведения самого Врубеля: его декорации на театре, эскизы костюмов, театральные портреты Н. И. Забелы в ролях опер Николая Андреевича и станковые картины, созданные в 1898—1901 годах.

Знакомство и сближение художника и композитора в последние годы века, отразившееся в переписке Римского-Корсакова с четой Врубелей, было вызвано не особым интересом композитора к творчеству Михаила Александровича, а вокально-поэтическим дарованием Надежды Ивановны как оперной певицы и исполнительницы романсов. Для Врубеля это было важно, но существовало и другое — одержимость композитора национально-поэтическим миром былинных и сказочных образов, которые в те годы стали особенно близки художнику. Музыка былинно-сказочных опер Римского-Корсакова лишь утвердила Врубеля в его собственных стремлениях, но не была первопричиной его обращения к этому миру, в котором он жил еще до сближения с компо-

зитором, и глубокого постижения его музыки. Известное письмо художника о «добром влиянии» композитора следует понимать именно в этом значении<sup>4</sup>.

Врубель ощущал близость сказочно-поэтического колорита музыки Римского-Корсакова, ее прихотливую нарядность, узорчатую ритмическую орнаментальность — своеобразную музыкальную декоративность, подчиненную строгой мелодической гармонии и высокому композиторскому мастерству; он чувствовал в этом нечто родственное себе, но не вполне адекватное в философско-этическом содержании. Нарядно-сказочные «былинные» оперы Римского-Корсакова, особенно «Садко» и «Сказка о царе Салтане», имеют эпически-спокойный и обобщенный характер, но оперы «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелого» и «Царская невеста», написанные также в конце 1890-х годов, в годы сближения Врубеля с композитором, относятся специалистами к жанру «музыкальных драм», для которых характерны наличие остродраматических, порой трагических сюжетных положений, углубленная обрисовка духовного мира героев<sup>5</sup>. Казалось бы, драматизм и трагическое в музыке Римского-Корсакова должны быть еще ближе Врубелю по природе его собственного искусства; он ценил названные оперные драмы композитора и ставил их на сцене как художник Частной оперы, но «Царская невеста» ему меньше нравилась: «Он не любил сюжета, не любил вообще Мея... Зато «Салтана» он обожал»<sup>6</sup>.

Римский-Корсаков считал себя последователем Глинки, противником «вагнеризма, заведшего музыку в глухой переулок, откуда ходу ей нет. Гениальный Вагнер — общий наш учитель, и за многое мы должны быть ему благодарны, но современная вагнерианская опера и современная штраусовская како-



68. Сидко. Эскиз

фония — гоже его порождения. Прислушайтесь чистым музыкальным ухом к современной какофонии, бесформенности и бессмыслице бесконечной мелодии, оправдывающим себя Кантом, Шопенгауэром, Ницше и всевозможными *искуплениями*, ничего общего с музыкой не имеющими, и вы отвернетесь от этого ужасного направления», — писал он П. Ф. Финдсёну в 1898 году<sup>7</sup>. Очевидно, что такие взгляды Врубель не мог разделять вполне: нам ничего неизвестно, как он относился к вагнерианцам и Рихарду Штраусу, но искусство самого Вагнера, и особенно философия Канта и Шопенгауэра были ему очень дороги. В конце 1890-х годов он писал декорации к опере «Тангейзер» знаменитого немецкого реформатора музыки и музыкального театра.



69. Сидко. Эскиз для майоликового блюда

Летом 1897 года на хуторе Ге П. И. Забела разучивала с Б. К. Яновским партию Мими в опере «Богема» Пуччини. В то время молодой музыкант Яновский удивлялся, что Михаил Александрович и Надежда Ивановна восторгались «декадентской» музыкой Пуччини. Спустя много лет Борис Карлович в своих воспоминаниях о Н. И. Забеле-Врубель писал: «М. А. Врубель, очень тонко чувствовавший музыку, особенно ценивший в музыке поэзию, грацию, нежность и изящество, в то время усиленно восторгался «Богемой». Он любил ее не только в целом, но умел как-то изъяснять поэтический смысл отдельных страниц и фраз — свойство, которое Михаил Александрович впоследствии не раз проявлял по отношению и к другим музыкальным произведениям. Между

прочим, он восхищался заключительными аккордами известного мополога Мими (после слов: «...figlio chio faccio, ahime pop hanno odore!») и говорил: «В этих аккордах звучит поэзия»<sup>8</sup>.

Мы знаем и по другим источникам, что Врубель больше всего ценил оперы «Садко» и «Сказку о царе Салтане», которые, можно думать, он воспринимал близкой его собственным образом музыкальной аналогией, развитием во времени своих былинных и сказочно-поэтических живописных фантазий.

В летние месяцы 1897—1901 годов, работая над «Богатырем», «Паном», «Царевной-Лебедь» и другими полотнами, Врубель постоянно слушал партии Снегурочки, царевны Волховы, Царевны-Лебедь и всю партитуру опер, которые проигрывал на рояле Б. К. Яновский, высказывал свои суждения о музыке и исполнении Надежды Ивановны. Для этого ему нужно было размышлять о былинах и их героях; но в том, что он сам тогда создавал, нет ощутимых прямых аналогий или реминисценций опер Римского-Корсакова. По своему монументальному строю стихийной первозданной монолитности образа его «Богатырь», думается, ближе к «Руслану и Людмиле» Глинки или «Тристану» Вагнера, чем «Садко». И в этом предположении нет ничего невозможного потому, что в те годы на хуторе Н. Н. Ге и в имении М. К. Тенишевой Врубель размышлял и говорил не только о музыке Римского-Корсакова и русских композиторах XIX века, но и о Вагнере, Пуччини и других европейских композиторах, занимавших тогда умы всех родственников и гостей супругов Ге.

Еще на хуторе, летом 1898 года Врубель написал произведение «Садко», которое видела Екатерина Ивановна при упаковке картин 26 августа. Может быть, это был один из эскизов Врубеля для росписи кузнецовских блюд, но Б. К. Яновский писал о панно



70. Царевна Волхова. 1898



«Садко», выполненном в 1898—1899 годах, которого пока никому не удалось обнаружить<sup>9</sup>. На выставке 1908 года А. П. Боткина видела среди других врубелевских произведений полотно — «...очень большая, очень темная картина Садко...»<sup>10</sup>. Кроме того, пекто Быков Константин Николаевич писал Остроухову 27 февраля 1910 года о большой картине Врубеля — Садко играет на гусях. С одной стороны — группа пимф, с другой — из травы подплывают на звуки лебеди: «Освещение лунное... много настроения, и прекрасно нарисована фигура Садко»<sup>11</sup>.

Римский-Корсаков на исходе XIX века искал и находил новые средства выразительности в своем искусстве. В этот период он наиболее полно высказывался о своем творчестве и эстетических взгля-



71. Прощание царя морского с царевной Волгою. 1898

дах. Вот как он расценил свои оперы «мамонтовского» периода: «Былевой и фантастический сюжет «Садко»,— говорил композитор,— по существу своему не выставляет чисто драматических притязаний; это семь картин сказочного, эпического содержания. Реальное и фантастическое, драматическое (поскольку таковое намечается былинной) и бытовое находятся между собой в полной гармонии». И далее: «Садко»... представляя собой наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности»<sup>12</sup>. Исследователь творчества композитора Т. Н. Ливанова отмечает, что «после «Садко» начинается новая полоса творчества композитора. «Царская невеста» обозначила поворот

от сказки, от фантастики к музыкальной драме, по «Салтан» вновь возвращает композитора именно к сказке. Однако это возвращение к ней, по признанию композитора, является уже «прощанием со сказкой», так как свойства сказки здесь даются не в опоэтизированной форме, как то было в «Снегурочке», а как бы нарочито подчеркнутыми, вплоть до условностей (черты комической пародийности.— П. С.). Оттого Римский-Корсаков и мог сказать, написав Н. И. Забеле-Врубелю: «Салтан» мне представляется каким-то рисунком по клеточкам». Эти слова были сказаны при сравнении «Салтана» с «Царской невестой» («...а «Царская невеста» — рисунком свободным...»), которая наряду со «Снегурочкой» стала любимым созданием Римского-Корсакова. Он сам расценивал «Царскую невесту» как вещь для него «новую и оригинальную» и полагал, что она «впоследствии будет иметь сильное влияние и на других композиторов русских»<sup>13</sup>.

В первые годы XX века происходит осознанный самим композитором заметный перелом в области «сказочной» оперы: «Сказочные события становятся формой выражения актуального политического содержания»<sup>14</sup>. Отметим, что уже в «Салтане» ощущаются юмор и пародийность сказочных образов, что для Врубеля было совершенно неприемлемо. Видимо, если он и заметил эту «условность», то отнес ее ради безусловной поэзии и красоты.

Художнику оказалось мало того, что он сделал для сценической постановки «Садко», он настолько увлекся, войдя в круг образов былины и опер, что написал еще ряд станковых вещей: «Прощание царя морского с царевной Волховой» (Государственная Третьяковская галерея) и большую акварель «Царевна Волхова» (Государственный Русский музей)<sup>15</sup>. В этих композициях он не искал ни монументально-

го, ни патетического, напротив, оба произведения задуманы и выполнены в лирико-мелодическом настроении, поэтически-сказочном ключе с оттенком легкой элегической грусти. Первая вещь покоряет духовностью морского чудовища, его отцовской нежностью, так тонко переданной в жесте лапы — его руки — при прощании с дочерью, которая вся устремлена к берегу, где должен быть ее любимый гусяр. Во второй акварели — грёзы влюбленной Волховы и ее решимость оставить родное подводное царство ради прекрасного певца, жителя другого, земного мира. По существу, это портрет Надежды Ивановны в роли Морской царевны, в театральном костюме, парисованном Врубелем, в парике распущенных медно-красных волос, ниспадающих почти до земли по спине и плечам девушки, в сверкающем уборе, драгоценных камнях и жемчугах. Но весь наряд Волховы воспринимается не украшением, не театральным костюмом оперной героини, а природной формой сказочной царевны. Заблоченный, поросший камышами и лесом берег реки, ночь, гладь воды, освещенная большим полумесяцем на горизонте, его призрачным свечением дополняют романтическую сказочность образа и в то же время возвращают наше восприятие к атмосфере оперы и театра.

Думается, что в произведениях на темы «Садко» Врубель приходит к той гармонии реального и фантастического, о которой думал композитор, и воплощает лирико-поэтический образ Морской царевны в портретах Н. И. Забелы — Волховы, которая и для композитора, и художника была подлинной выразительницей человечности фантастического образа вещи морской девы, полного поэзии народной сказки и человеческого чувства любви. «Прекрасная вещая девица, вышедшая из русской сказки, образ обаятельный и одухотворенный — такой запомнилась

современникам Забела в операх Римского-Корсакова,— писала Т. П. Ливанова.— Орнаментальная узорчатость, волшебная красота мелодического рисунка и вместе теплота его музыки на редкость хорошо ощущались и передавались Забелой. И — что особенно важно — поэтические черты, которые проступали в «корсаковском» облике прекрасной царевны, были не только глубоко прочувствованы певицей, но поновому тонко выявлены в ее исполнении»<sup>16</sup>. Здесь нужно иметь в виду, что Михаил Александрович принимал непосредственное участие в разучивании опер Римского-Корсакова Надеждой Ивановной: «Исковитянку», «Веру Шелогу», «Царскую невесту», «Салтана», «Кашея» и множество романсов Р[имского]-Корсакова — все это я разучивала при нем и часто очень принимала во внимание его советы»<sup>17</sup>.

«Никто, как Надежда Ивановна, не умел придать исполнению партии Волховы столько искренности, столько неуловимой прелести и поэтического очарования»,— вспоминал Б. К. Яновский. «Я сама захожу, что для изображения сверхъестественных существ у меня в голове и в движениях есть что-то особенное... (не без влияния Врубеля.— *И. С.*),— писала она,— сколько тогда (летом 1898 года.— *И. С.*) на хуторе Ге было интересных бесед и споров по поводу «Садко» и музыки Римского-Корсакова вообще. Мы разбирали отдельные места, фразы, и больше всех увлекались в споре Врубель и Забела»<sup>18</sup>.

Римский-Корсаков видел большую акварель «Морская царевна» Врубеля, но в своей летописи он заметил о пей лишь следующее: «В одно из моих посещений М. А. Врубеля он мне показал свою картину «Морская царевна». На картине, между прочим, были изображены рассвет и месяц в виде серна, причем последний был обращен к заре своей вогнутой стороной. Я заметил художнику его ошиб-

ку, объяснив, что на утренней заре может быть виден лишь месяц на ущербе, а никак не новый месяц и притом к солнцу бывает обращена всегда выпуклая сторона. М. А. убедился в своей ошибке, но переделывать картину не согласился<sup>19</sup>.

В этой заметке, где речь идет всего лишь об одной детали, можно тем не менее понять разность отношения композитора и художника к красоте и природной точности в живописи. В своих размышлениях о красоте и правде в опере композитор отдавал первенство красоте, а правда его притягивала в эти годы очень мало, так как, по его словам, «она всегда какая-то рассудочная». Может быть, здесь проявились влияние искусства Врубеля и эстетические веяния времени в целом на Римского-Корсакова. В своих операх «Кощей бессмертный» и «Золотой петушок» он еще смелее, чем в «Салтане», идет по пути художественной условности.

## II

Проблема Врубель и Римский-Корсаков не проста, не однозначна и при сравнительном изучении творчества, и в понимании личных взаимоотношений двух великих художников-сказочников, русских художников, глубоко сведущих в тайнах поэтизации фантастического в искусстве, мифотворчества и двузначности, обладающих изощренной артистичностью, поклонявшихся культу прекрасного, глубоко понимающих радость высокого и тонкого мастерства. Оба они были поэтами музыки; не только мастер-профессионал, композитор, дирижер, теоретик, профессор консерватории Римский-Корсаков, но и Врубель, хотя его музыкальность была скрытой, она таилась в его живописи, в ее образно-поэтической духовности и «орнаментистике», которая «музыка наша».

Но общее — музыка, поэзия сказки и фантастики, чувство национальной красоты орнаментальности и узорчатости — не может заслонить целиком особенное, не схожее, индивидуальное в эстетике и искусствоведении музыканта Римского-Корсакова и живописца Врубеля. Короткий по времени, но эпохальный по значению в истории русской художественной культуры период постановки опер композитора в Частной опере Мамонова был вершиной нового подъема творчества Н. А. Римского-Корсакова 1890—1900-х годов и его признания демократически настроенной интеллигенцией. В конце 1890-х годов произошел важный перелом в творчестве композитора, и исследователи музыки находят, что, не изменяя реализму и народности, он противопоставляет драматическую и психологическую жизненную правду декламационно-речитативного стиля музыкальной правде, которая достигается средствами выразительной мелодии<sup>20</sup>.

В эти годы Николай Андреевич в переписке со своими друзьями-критиками, либреттистами его новых опер, с Н. И. Забелой-Врубель, М. А. Врубелем, женой и другими корреспондентами не раз утверждал себя последовательным глинканцем и мелодистом: «Чистая мелодия, шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку, жива и поныне и должна жить, без нее судьба музыки -- декадентство...»<sup>21</sup> Он не уставал повторять вопреки своему другу В. В. Стасову, что в опере музыка должна служить прежде всего музыкальной правде, а не драматической (см. его стихотворное послание Бельскому<sup>22</sup>): «Да, я истый глинканец, хотя научился у Вагнера многому в гармонии, в инструментовке и в других приемах»<sup>23</sup>. Не следует думать, что Римский-Корсаков вовсе отказывался от драматизма в своих операх, но он отказывался считать драматизм критерием истины

ной художественности, непрременной сущностью и основой жизненного значения оперной музыки. «Скажу Вам, — писал он П. И. Забеле, — что критика сбилась с толку за последние времена, как сбилась и публика. Композиторы отучили ту и другую ценить пение. Все устремились на драматизм, натурализм и прочие измы. О пении думают только итальянцы, но у них зато музыкальное содержание и всякая сценическая правда на последнем плане, что тоже неутешительно. В «Царской невесте» оказалось возможным настоящее пение, и вот критика встала втупик: пение-то она Ваше хвалит, а не может понять и усвоить себе, что в пении заключаются и драматизм, и сцепичность, и все, что требуется от оперы; а она (критика) говорит: «Только пение!» — и не понимает, что это не только самое трудное, но что это все остальное в себя включает»<sup>24</sup>.

Римский-Корсаков отлично понимал критику, но не отказывался от своих взглядов и не менял их ни в целом, ни в частностях. Об этом свидетельствует с достаточной убедительностью его переписка с Кругликовым, Бельским и другими музыкантами-критиками в конце 1890-х годов. Тем не менее упорное недопонимание его метода и музыкальной эстетики критиками «кучкистского» направления — Стасовым, например, который считал «Римлянина» неспособным к большому драматизму народно-национальной оперы, — заставило композитора написать двухактную оперу «Моцарт и Сальери» на сюжет трагедии Пушкина. Об этой опере и причинах ее создания он написал Бельскому 18 августа 1897 года: «...этот род музыки (или оперы) исключительный и в большом количестве нежелательный, и я ему мало сочувствую; а написал я эту вещь из желания поучиться (не смейтесь! Это совершенно необходимо) — это с одной стороны; чтоб узнать,

несколько это трудно, с другой и сверх того из-за несколько задетого самолюбия... Отчего Вы не радуетесь, что я написал кантату «Свитезянка»? Неужели речитатив-ариозо alla «Каменный гость» желательнее настоящей хорошей свободной музыки?»<sup>25</sup>

Как известно, опера «Моцарт и Сальери», поставленная в Частной опере в сезоне 1898/99 года с Шаляпиным — Сальери, имела большой резонанс в критике, не ожидавшей от великого сказочника такой вещи. Некоторые решили, что это опера «для избранных». Разумеется, для нас самое важное состоит в том, как Врубель понимал музыку Римского-Корсакова в 1897—1901 годы, когда он создавал эскизы костюмов и декораций к новым и старым операм композитора и ставил как художник на сцене театра Мамонтова «Царскую невесту», «Моцарта и Сальери», «Сказку о царе Салтане», лепил и расписывал майолики персонажей «Снегурочки» и «Садко» в мамонтовской гончарной мастерской. Начнем с проблемы драматизма в музыке, которая, как мы видели, в эти годы для композитора и музыкальных критиков была своеобразным пробным камнем художественной и общественной значимости, наиважнейшим критерием национального, народного, прогрессивного, выведенного из произведений композиторов «Могучей кучки», к которой принадлежал ранее и сам Римский-Корсаков.

В ноябре 1898 года Врубель высказал композитору свои соображения по интересующей нас проблеме в связи с подготовкой концерта из произведений Римского-Корсакова в Петербурге 19 декабря, в котором Надежда Ивановна должна была исполнить арию Марфы из новой любимой композитором оперы «Царская невеста». Врубель настаивал, кроме того, на включении в программу концерта

партии Веры Шелюги из «Пролога», которую он слышал и считал, видимо, подлинно драматической и которая ему больше нравилась, чем ария Марфы. «Не найдете ли Вы хорошим исполнение в концерте 19-го «Пролога»? Начать с колыбельной песни и весь рассказ... По красоте оркестровых картин и рельефности вокальной декламации эта вещь прямо просится в исключительно строгое музыкальное, художественное исполнение, — писал Михаил Александрович в письме Римскому-Корсакову. — ...Она [Н. И. Забела] эту партию разучила совершенно и вчера мне ее спела. Тон сурового осуждения пережитому и отчаянной энергии перед потрясенным над Верой несчастьем воспроизводится ее звуком и дикцией превосходно. *Если яркая атака звука и полное отсутствие искусственности в его постановке, выдвигая текст, являются самым необходимым элементом драматического пения, то исполнение жены могу назвать драматическим...* Исполнение сцен «Пролога» может быть большой приманкой петербургской публике, — продолжал убеждать композитора Михаил Александрович, — нисколько не отнимая интереса от певучей и глубоко теплой арии Марфы, которая пошла бы во втором отделении (выделено мною. — П. С.)»<sup>26</sup>. Подчеркнутые нами строки могут быть прямым свидетельством того, что в конце 1890-х годов Врубеля в музыке волновало переживание драматического, а в пении — сочетание музыки и ясно «выдвинутого» содержательного слова вопреки «бессловесному» или «маловразумительному» исполнению певиц псевдодраматического типа, излюбленного театральной публикой. Подтверждением его музыкально-драматического вкуса могут служить и последние строки цитируемого письма, где он говорит о своем желании-мечте услышать «Моцарта и Сальери» «с прекрасным оркест-

ром, первоклассным пианистом, хором, Шаляпиным...»<sup>27</sup>.

Римский-Корсаков, думается, усмотрел в этом письме ту же самую линию, которую проложили в критике Стасов и его единомышленники, но в ответе художнику, мужу лучшей исполнительницы излюбленных партий композитора, и в том числе партии Марфы, написанной с учетом артистических особенностей Надежды Ивановны, Николай Андреевич откровенно и терпеливо изложил свой взгляд на эту важную для него проблему: «По поводу драматических соприан и ваших мыслей о них скажу Вам, что считаю музыку искусством лирическим по существу, и если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь. В музыке есть только лиризм и могут быть драматические положения, но не драматизм... Там в «Царской невесте» есть драматические или, лучше сказать, трагические положения, но там надо петь и петь, и драматическое сопрано мне не годится, так как я, слава богу, кажется, не драматический композитор, ибо музыку приспособляю к сцене, но не жертвую ей для оной»<sup>28</sup>.

Вспомним, что в университетские годы Врубель ценил в опере не только музыку, но либреттосюжет и «смысл», предпочитал «глубоко трагический или лирический» сюжет и «потрясающую обстановку» таких опер, как «Юдифь» Серова, «Тангейзер» Вагнера, «Демон» Рубинштейна, особенно «Фауст» Гуно. Затем он «переболел» восхищением музыкой Бизе в «Кармен». В конце 1890-х годов, как говорится в воспоминаниях Яновского, «любил Бетховена, в Вагнере разбирался удивительно тонко и метко. Он неохотно слушал «Лозингрину» и говорил по поводу его: «Нет, не хорошо это», зато был



72 Владимир. Эскиз костюма. 1896

поклонником «Тристана» и «Кольца Нибелунга», чуткость, которой может гордиться любой хороший музыкант... любил Пуччини — именно «Богему», с энтузиазмом отзывался о некоторых страницах этой действительно вдохновенной партитуры. Но больше всего он любил музыку Римского-Корсакова... <...> К Чайковскому Врубель относился равнодушно (в киевский период Михаил Александрович лю-



73. Пленные пещенеси. Индийский царевич. 1896

бил романы П. П. Чайковского и сам пашевал некоторые из них.— П. С.), хотя кое-что в нем и одобрял; творчество Чайковского его не трогало, с ним у него не было точек соприкосновения. Рубинштейна просто не считал композитором. Ближе всего ему были кучкисты. Разумеется, и Глинка...»<sup>29</sup>

Зная Врубеля как автора «Надгробного плача», Демонны, «Микулы Селяниповича», «Богатыря», пророков и серафимов, его приверженность к героико-эпическим и трагическим темам в поэзии Гомера, Шекспира, Гёте, Пушкина и Лермонтова и в театрально-оперной драматургии, можно считать главным для его мировоззрения в целом и искусствоведения, в частности, устремленность к трагическим образам и в музыке, и в живописи. Но ис-

куствопонимание Врубеля отличалось широтой диапазона. При том, что в начале следующего века главное направление его творчества было героико-трагическим по звучанию образов, определяющим его основные замыслы и произведения, как и в конце 1880-х годов, ему было присуще и то, что Римский-Корсаков называл «искусством лирическим по существу». Если еще раз взглянуть на все декоративные, декорационные и станковые произведения Врубеля 1891—1900 годов, то мы найдем в них немало явно выраженных драматических и трагических мотивов и образных замыслов, они проникнуты в большинстве своем поисками красоты «отрадного» (по выражению Серова) в жизни. Конечно, у такого художника, как Врубель, с его символотворчеством, многослойной глубиной образного содержания и в произведениях этих лет нередко встречаются драматические «положения», например «Испания», «Гадалка», «Принцесса Грёза», но главное, что характеризует эмоциональную тональность творчества художника, можно по аналогии с определением Римского-Корсакова назвать «лиризмом», а самого Врубеля лириком-символистом.

Увлечение народностью русской былины и сказкой, музыкально-поэтическим лиризмом оперной и романсовой музыки Римского-Корсакова, лирической вокальной проникновенностью исполнения партий Волховы, Снегурочки несколько заслонило для Врубеля, его музыкального слуха и живописного видения основную, как он считал, трагическую и героико-патетическую по содержанию программу его творчества. Но он никогда не забывал о ней и не растворялся целиком ни в лирическом выражении прекрасного в станковых картинах, ни в иллюзорном и эфемерном великолении слияния искусств на сцене оперного театра. Врубель не продолжал обсуждения

с Римским-Корсаковым проблемы драматического в оперной музыке, но это не значит, что он соглашался с композитором во всем, что им было высказано. В письме 8 ноября 1898 года Надежда Ивановна сообщала композитору: «...муж Вас очень благодарит за интересные письма и собирается Вам как-нибудь на досуге изложить свои воззрения на музыкальное творчество как орган эстетического творчества...»<sup>30</sup>

В дальнейшем письменно Врубель не излагал кому-либо свои воззрения на музыку. Мы можем судить о его понимании опер Римского-Корсакова лишь по станковым произведениям художника, отчасти по двум циклам майоликовых скульптур на темы «Снегурочки» и «Садко», созданных Врубелем в 1899—1900 годах, а также на основании немногих сохранившихся эскизов, костюмов, декораций, фотографий, постановок опер<sup>31</sup>. Что касается оперных спектаклей, то Врубель полностью мог осуществить свои замыслы в постановках лишь трех опер Римского-Корсакова: «Моцарт и Сальери», «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтаике», над которыми он работал соответственно в осенние месяцы 1898, 1899 и 1900 годов.

В постановке «Садко» (преьера состоялась 26 декабря 1897 года) Врубель принимал участие как автор костюмов Волховы и Варяга и, видимо, помогал К. Коровину и С. Малютину в эскизах и исполнении некоторых декораций<sup>32</sup>.

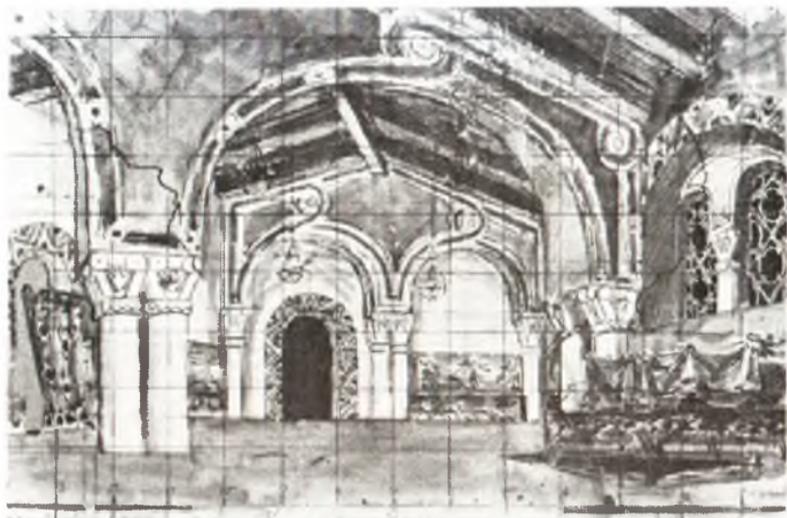
Преьера оперы «Моцарт и Сальери» состоялась в Частной опере 25 ноября 1898 года и принесла самый большой успех исполнителю партии Сальери Ф. И. Шаляину, который был, по его признанию, «очень счастлив». «За кулисы пришел взволнованный Врубель и сказал: «Черт знает, как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные сло-



74. Александровская слобода. 1899

ва, и нет ни перьев, ни шляп, никаких ми бемолдей!» Я знал, что Врубель, как и другие — Серов, Коровин, — не говорит пустых комплементов; они относились ко мне товарищески серьезно и не однажды очень жестко критиковали меня»<sup>33</sup>. Декорации и костюмы Врубеля к этой постановке были выполнены в духе тех реалистических рисунков, которые он создал еще в 1884 году для вечера в Академии художеств. Колорит декораций был выдержан в блеклых сероватых тонах<sup>34</sup>.

Художник во время подготовки эскизов и писания декораций к этой постановке был занят многими вещами: он заканчивал надоевшие ему панно для С. Т. Морозова, продолжал писать «Богатыря», рисовать камни для Мамонтова и «должен был сейчас



75. Царские палаты. Эскиз декорации. 1899

же приняться за пушкинские иллюстрации»<sup>35</sup>. Из всего, что было сказано, следует, что в конце 1898 и начале следующего года Врубель много думал о Пушкине, и образы пушкинской поэзии — Моцарта и Сальери, Пророка, Каменного гостя — перенесли с музыкой Римского-Корсакова и, может быть, других композиторов, любимых художником.

Оперу «Моцарт и Сальери» критики восприняли как бы камерным произведением, с чертами глубины и интимности и большую ценность этой музыкальной драмы связывали с полным сохранением пушкинского текста<sup>36</sup>. Думается, Врубель разделял такую точку зрения на постановку этой оперы. О мощном союзнике Римского-Корсакова Пушкине — писал в своей рецензии в Кюн: «Во всяком



76. Грязной. Эскиз костюма. 1899

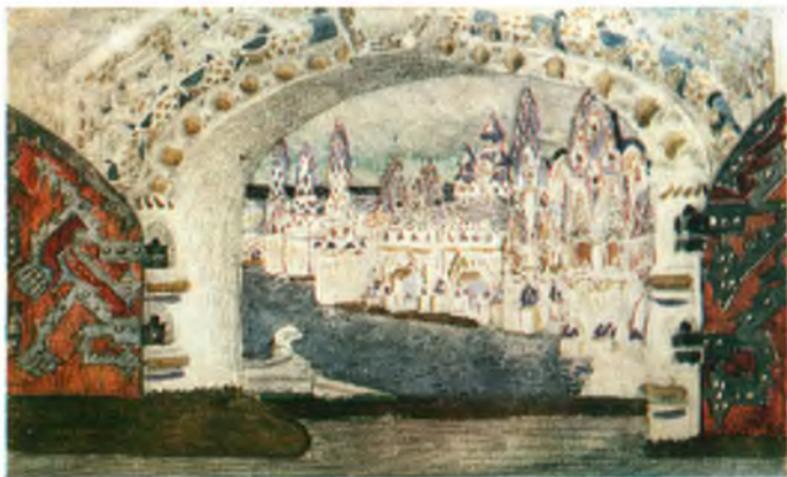
случае, «Моцарт и Сальери» — интересное произведение, оно выбило Корсакова из его обычной колеи поэтически-пейзажной и несенно-вариационной, оно должно было освежить его творчество»<sup>37</sup>. Вместе с тем еще в начале ноября, как мы знаем, Врубель принимал живое участие в разучивании женой партий Веры Шелогини и Марфы, что и побудило его высказать композитору не только свой взгляд на



77. Горница. Эскиз декорации. 1900

программу готовящегося концерта русского симфонического оркестра 19 декабря, но и проблему драматизма в пьесе в целом, который композитор не разделял. Известно также, что в середине декабря, когда Надежда Ивановна разучивала посвященный ей композитором романс «Нимфа», «Михаил Александрович подсказал на ренетации такие оттенки нюансов и темна, что мы сейчас же приняли их к исполнению»<sup>38</sup>.

К «Царской невесте» — опере, которая Врубелю правилась меньше других, художник сам вызвался делать декорации<sup>39</sup>. «Весть о Вашем намерении поставить «Царск[ую] цевесту» самостоятельно наполняет меня энтузиазмом. Я очень бы хотел писать декорации...» — писал художник композитору весной 1899 года. И когда Римский-Корсаков, убоявшись хлопот и больших расходов, отдал оперу для



78. *Город Ледянец. Эскиз декорации. 1900*

постановки в Частную оперу, Врубель не отказался от своего намерения, хотя прежнего энтузиазма не чувствовал, потому что в это время отношения четы Врубелей с Мамонтовым были далеки от дружеских. Впрочем, он работал тогда два сезона (1898—1900) штатным, как мы теперь говорим, художником Частной оперы и ставил в том же 1899 году оперу Ц. А. Кюи «Кавказский пленник» (преьера 10 февраля 1898 года). На сцене частной оперы в Солодовниковском театре Врубель поставил, по его выражению, полностью или частично десять опер: «Царская невеста», «Кавказский пленник», «Громсбой», «Мазена», «Ася», «Царь Салтан», «Чародейка», «Ратклиф» и «Тангейзер»<sup>40</sup>.

«Царская невеста» имела большой успех. О декорациях Врубеля в рецензиях говорилось, что «декорации стильны и художественны», что они



79. Царевич Гвидон. Эскиз костюма. 1900



80. Царевич Гвидон. Эскиз костюма. 1900

«поражали правдивостью общего тона, особенно во втором акте»<sup>41</sup>. В воспоминаниях М. М. Иннолитова-Иванова упоминается, что художнику удалось декорации второго и четвертого (последнего) акта. Эскизы второго и четвертого актов и дошли до нас. Они позволяют судить лишь о том, что они задуманы в том неорусском стиле, который Врубель разрабатывал в своих архитектурных и декоративных проектах и эскизах 1899—1900 годов. Это рисунки каминов и декоративных блюд на темы «Садко» и «Микулы Селяниновича», проекты церкви во Фленове и выставочного павильона для Всемирной парижской выставки, росписи балалаек для М. К. Тепишевой. В названных проектах и эскизах художник нередко слишком увлекался и перегружал композиции тяжелым узором декоративно-орнаментальных форм, идущих от древнерусской, византийской, романской деревянной и каменной архитектуры и ее орнаментики. Однако тонкий вкус и чувство стиля Врубеля сказались в лучших произведениях керамики и майолики, например в некоторых декоративных блюдах на тему «Садко», в декоре каминя «Микула Селянинович» (Государственный Русский музей), который был удостоен «Grand Prix» на Всемирной парижской выставке, в эскизах к постановке опер «Сказка о царе Салтане» и «Чародейка». Возможно, что в стремлении к предельной красочной сказочности декоративного стиля Врубеля в названных проектах и эскизах отчасти сказалось воздействие на воображение художника поэтически-пейзажной и песенно-вариационной музыки Римского-Корсакова в «Снегурочке», «Садко» и «Сказке о царе Салтане»; об этом прежде всего говорят его проекты каминов и росписей балалаек с русалками, Морской царевной и Царевной-Лебедь, где большое место отведено пейзажу.



81. Салтан. Эскиз костюма. 1900



82. Эскиз костюма

Композитор стремился избегать декоративных преувеличений и «глубочности» в музыке своих сказочных опер, но декоративная фантазия Врубеля не во всем соответствовала сдержанности композитора, предвосхищая следующий шаг в развитии русской сказочной оперной музыки, например И. Ф. Стравинского — ученика Римского-Корсакова<sup>42</sup>.

Самым блистательным произведением Врубеля на театре были декорации и костюмы к постановке оперы «Сказка о царе Салтане», премьера которой состоялась 4 октября 1900 года на сцене Частной оперы, которой к этому времени руководило товарищество, а не С. И. Мамонтов. Эта постановка принесла Врубелю большой успех и известность. «Даже его страшные враги — газетчики — говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и все это при такой скорости: в две с половиной недели все было написано», — писала Н. И. Забела<sup>43</sup>.

Жена художника, проникновенно исполнившая в опере написанную для нее партию Царевны-Лебедь, не преувеличивала. «Декорации к «Салтану» были изумительны по своей сказочной красоте, особенно «Город Леденец», чудесно появившийся из-за волн морских». «Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике...» — писали В. П. Шкафер и М. М. Ипполитов-Иванов<sup>44</sup>.

В самом деле, даже сохранившиеся эскизы Врубеля — «Горница» (Государственная Третьяковская галерея), «Царский двор в Тмутаракани» и особенно «Город Леденец» (оба в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина) — отличаются удивительной цельностью стиля, легко воспринимаемым единством общей композиции при невероятной затейливости и сказочной орна-

ментальности форм, их декоративно-изобразительной «оркестровки». Со времени постановки «Снегурочки» в 1885 году это было второе эпохальное произведение театрального оперного синтеза, «совершенной гармонии, где слова, звуки, краски — все слилось воедино»<sup>45</sup> с еще большей чисто театральной образностью в сценическом претворении русской сказки.

Нужно сказать, что для Римского-Корсакова эталоном художественных декораций и костюмов были рисунки и декорации В. Васнецова, а не молодых художников мамонтовской оперы — Врубеля, К. Коровина, С. Малютина, А. Васнецова, искусство которых он считал незаконченным, лубочным, близким декадентству. В середине февраля 1899 года — в то время, когда композитор делал первые наброски музыкальных мыслей к «Сказке о царе Салтане», он дважды побывал на выставке работ В. Васнецова в Академии художеств и был от нее «в совершеннейшем восторге»<sup>46</sup>. По-видимому, «Богатырь» Врубеля, который из всех произведений художника действительно нравился композитору потому, как ему казалось, что это произведение «значительно удаляется от *загадочного* (то есть декадентского в понимании Римского-Корсакова.— П. С.) *направления*» и оно ближе к направлению любимого им В. Васнецова<sup>47</sup>.

Широкая манера письма, эскизность, незаконченность в живописи и рисунке воспринимались Римским-Корсаковым как признак «загадочного» и декадентского направления. Поэтому он не одобрял свой портрет, написанный В. Серовым: «...мне лично ни такая музыка (недоделанная), ни такая живопись (с ватой на столе и ватой на бороде), в сущности, не нравятся»<sup>48</sup>, — говорил он В. В. Ястребцову, своему другу и либреттисту.

Во время работы над оперой «Сказка о царе Салтане» автор либретто В. П. Бельский предлагал Николаю Андреевичу задуманную как красивую веселую комическую сказку оперу писать в несколько лубочной манере и прислал для «справок» «лубочное малеванье Малиютина... Но я постараюсь,— отвечал композитор,— чтобы моя музыкальная живопись была все-таки получше... Вот у Васнецова — дело другое»<sup>49</sup>. И еще: «...лубочность, которую Вы имели в виду, у меня не выходит и Малиютину уподобиться не могу»<sup>50</sup>.

О декорациях и костюмах постановок своих опер на сцене Частной оперы по эскизам Врубеля, К. Коровина и других молодых художников Римский-Корсаков говорил мало и крайне сдержанно: «Декорации оказались педурные, хотя между 5 и 6 картинами делался перерыв музыки для перемены...»<sup>51</sup> («Садко» — К. Коровин и С. Малиютин). В постановке «Царской невесты» композитор заметил лишь костюм Н. И. Забелы-Марфы: «Костюм, сделанный, как всегда, по рисунку ее мужа, на этот раз нельзя было назвать удачным»<sup>52</sup>. Что же касается блистательной постановки оперы «Сказка о царе Салтане», суждения композитора были весьма скупы: «Салтан» поставлен был хорошо, поскольку это можно было требовать от Частной оперы. Декорации писал Врубель, костюмы были тоже по его рисункам. В письме к Надежде Ивановне на ее вопрос Николай Андреевич писал: «Не следует спрашивать человека, не имеющего слуха, его мнения и советов по музыке. Я же — человек, не имеющий *глаза*... если же хотите непременно знать, что я себе представляю в costume Лебедь-птицы и ее превращении, то скажу Вам одни общие фразы: надо чтоб было на птицу похоже, а главное непременно красиво»<sup>53</sup>. Это письмо написано 30 сентября 1900 года, спустя

несколько месяцев после создания Врубелем картины «Царевна-Лебедь», которая была продана еще 19 апреля и которую композитор не мог видеть до октября месяца — премьеры «Салтана».

Предельная сдержанность, даже скудость отзывов Римского-Корсакова о таких удачных, впечатляющих, гармонирующих с музыкой и словом его опер театральных работах Врубеля, которые поняли и высоко оценили современники — критики и участники постановок Шкафер, дирижер Ишполитов-Иванов, — может быть объяснена как общими представлениями, предпочтениями и критериями Римского-Корсакова в живописи вообще, о которых говорилось выше, так и взглядами его на театрально-декорационное искусство, его значение и роль в постановке оперы в особенности. Он считал, что живопись на сцене должна лишь помогать музыке, не мешать слушать нею, но не играть самостоятельной роли, которая могла бы восприниматься публикой сама по себе и вызывать ее восхищение. Свои разногласия с С. И. Мамоновым, источником которых была замена Н. И. Забелы в роли Снегурочки другой певицей, автор опер объяснял так: «...ему дороги зрительные впечатления, а мне слуховые...»<sup>54</sup>, а в октябре 1900 года в дни репетиций «Салтана» он писал: «Я прихожу к тому, что в опере меня на старости лет более всего притягивает *пение*, а *правда* очень мало; она всегда какая-то рассудочная»<sup>55</sup>.

Вряд ли Римский-Корсаков думал о том значении, которое приобретала в истории русского искусства художественно-сценическая инициатива С. И. Мамонова, новаторское творчество Врубеля и его сотоварищей на сцене мамонтовской оперы. «Мы знаем, — писал В. В. Яковлев, — что Римский-Корсаков не всегда бывал доволен преувеличениями

как в области режиссуры, так и в области декорации»<sup>56</sup>. Вот эти кажущиеся «преувеличения» роли художественно-декоративного искусства на сцене, которых композитор не видел в рисунках В. Васнецова, нам думается, и объясняют сдержанность, скупость его замечаний о постановках его опер с участием молодых художников «загадочного» для него направления. Отказываясь от прямых декорационных рекомендаций, он не высказывал и критических замечаний Врубелю, строго держался присущей ему тактичности и скромности: «Я же — человек, не имеющий *глаза*...»<sup>57</sup>

В Римском-Корсакове как композиторе, считал Ф. И. Шаляпин, поражает прежде всего художественный аристократизм. Богатейший лирик, он благородно сдержан в выражении чувства, «это качество придает такую тонкую прелесть его творениям». Говоря об особенности лирической грусти у Римского-Корсакова, Шаляпин замечал: «Она ложится на душу радостным чувством. В этой печали не чувствуется ничего личного — высоко в лазурных высотах грустит Римский-Корсаков. Его знаменитый романс на слова Пушкина «На холмах Грузии» имеет для композитора смысл почти эпиграфа ко всем его творениям:

*Мне грустно и легко: печаль моя светла...  
Улыбка моего ничто не мучит, не тревожит»*<sup>58</sup>.

### III

Философско-романтическая возвышенность лирики, гражданственно-общечеловеческая элегичная настроенность роднит романсовую музыку композитора и элегически-задумчивые произведения Врубеля, а поэзия Пушкина соединяет этих великих художни-

ков, несмотря на существенные отличия во вкусах и искусствоведении, в одно целое русской национальной художественной культуры конца прошлого и первых лет нашего века. Здесь приходят на память не только «Руслан и Людмила», «Пророк», «Салтан», но и произведения на темы древнерусских былин, сказов, сказок и легенд в поэтической обработке других поэтов.

В этом отношении примечательны две сюиты скульптурных произведений Врубеля на темы «Снегурочки» и «Садко». Они были вылеплены и расписаны в технике майолики в гончарной мастерской Абрамцева в основном в 1899—1900 годах — во время работы Римского-Корсакова над партитурой оперы «Сказка о царе Салтане», но отдельные вещи из сюиты «Снегурочка» были задуманы раньше. Из письма Н. А. Римского-Корсакова М. А. Врубелю 29 апреля 1898 года можно понять, что художник обещал композитору изобразить Берендея с Бермятой. Это обещание было дано, видимо, в Петербурге во время гастролей там мамонтовской оперы, в репертуаре которой была и опера «Снегурочка». В феврале — марте Врубель встречался с Николаем Андреевичем и в его доме, и на репетициях «Снегурочки», центральную партию которой композитор «прошел» с П. П. Забелой и был восхищен ее исполнением<sup>59</sup>. Поэтому желание Врубеля выразить свое отношение к музыке и личности Римского-Корсакова, автора любимых художником «Снегурочки» и «Садко», понятно. Можно легко понять и его замысел создать своеобразный портрет Николая Андреевича в сказочно-театральном образе скульптуры царя Берендея<sup>60</sup>.

По свидетельству С. Яремича, первые экземпляры всех скульптур были вылеплены, расписаны самим Врубелем и обжигались под его наблюдением;



*83. Весна. 1899—1900*

они находились тогда (1940-е годы) в Гельсингфорском музее (Хельсинки) в Финляндии. При тиражировании врубелевские образцы раскранивались как попало, пишет биограф художника, «и очень часто в прямой ущерб красоте пластической формы»<sup>61</sup>.

Во время подготовки врубелевских выставок 1956 года было учтено с десятков экземпляров Берендея, большинство которых имело монохромную темно-лилового оттенка роспись с ярким блеском металла. Но была на выставке в Абрамцево и бюст с полихромной расцветкой: лицо и руки светлой охры, волосы, усы и борода коричневые, рубашка и шапка синие, плащ темно-зеленый, палка коричневая<sup>62</sup>.



*С. Волков. 1899-1900*

Всматриваясь, в лице майоликового «Царя Берендея» в лучших из цветных экземпляров, нетрудно заметить сходство черт с П. А. Римским-Корсаковым, хотя художник вовсе не остановился на этом главным для него было передать духовный облик создателя музыки «Снегурочки». В скульптурном бюсте высотой меньше полуметра, в голове, торсе, руках передана поэтически сказочная природа образа — светлая задумчивость, романтическая погруженность в мир мечты, безыскусственность и безграничная душевная мягкость этого доброго художника сказочного царя в узорчатом кафтани, высокой шапке, похожей на древнерусский гречневик, — во всем его скромном и прекрасном облике.



85. *Морская царевна. 1899 -1900*

Думается, другие скульптурные образы из «Снегурочки», созданные Врубелем, — «Лель», «Купава», «Весна», «Мизгирь» задуманы были художником не только самостоятельными произведениями, но и как окружение «Берендея», развивающее общую тему поэтических грёз, сказочных образов русского художника-композитора. «Лель» — один из самых поэтически цельных и музыкальных образов этой пластической сюиты; в нем представление художника об исконно русском национальном характере «музыка цельного человека» — вылилось в полуфигуре юности-настунки с венком полевых цветов на кудрявой шевелюре, обрамляющей юное лицо. «Лель» — поистине музыкальный образ в скульптуре:



86. *Бронза. Начало 1890-х годов*

славянский настушок, прекрасный, как античный Гнацинт, проникнут чудным выражением мечтательности и вдохновения; он вслушивается в мелодию, которая звучит в его душе, и видит образы-грёзы, чудесные сны наяву.

Нарой «Лелю», его духовным двойником и вместе с тем дальнейшим развитием скульптурной сказки-оперы должно было быть воплощение самой

геронни Снегурочки, но ее среди этой пластической сюиты нет. Тот образ, который Яремич назвал «Снегурочкой»<sup>63</sup>, вряд ли мог быть так задуман Врубелем, слишком многое в нем и в облике, и в выражении от Морской царевны. Так эта скульптура и называлась в первой ее репродукции в журнале «Мир искусства», вышедшем еще при жизни художника. Может быть, Врубель искал образ Снегурочки в скульптуре «Девушка в венке», имея в виду черты П. И. Забелы и выразительность глубокой погруженности в свои переживания, скрытую девическую печаль о своей судьбе. Но если художник и задумал нечто похожее, то выделил он самостоятельное произведение, не вошедшее в общий композиционный строй сюиты, где все другие скульптуры, видимо, были рассчитаны и на их общее или групповое пространственное сопоставление: все эти полуфигуры примерно одинаковых размеров, исключение несколько меньшая по высоте «Весна».

Зато в этой сюите совершенно завершена полуфигура, названная «Кунава», — девушка с венком на голове и цветами в руке, проникнутая элегической задумчивостью. Это образ юной красавицы, погруженной в мир грёз, как и все скульптуры, но общий духовно-эмоциональный лейтмотив сюиты в «Кунаве» в отличие от «Леля» переходит в чувство отвергнутой любви и несправедливой обиды.

Лишь одна скульптура по духовному складу образа выпадает из лейтмотива всей сюиты: молодой красавец-щеголь в расписном дорогом кафтане со стоячим воротником, элегантной шапочко держится дерзко, самоуверенно, гордый своей красотой и богатством. Но и ему свойственно чувство красоты, и он не лишен способности к мечте и размышлению, что можно прочесть в тонких чертах его профиля, похожих на черты лица самого художника.



87. *Эскиз костюма, 1897* 88. *Варяг. Эскиз костюма, 1897*

Эта скульптура в журнале «Мир искусства», а позднее и в монографии Яремича названа «Садко» вопреки духовно-пластическому содержанию этого произведения и пониманию его места в общем художественном плане решения двух скульптурных сюит «Снегурочки» и «Садко». Стоит поставить рядом полуфигуры: «Кунава», «Берендей» и ту, что Яремич назвал «Садко», как становится ясно, что третья скульптура — не воплощение героя быльи, а «Мизгирь» — один из главных персонажей сказки Островского и оперы Римского-Корсакова<sup>64</sup>.

Целостность композиции из трех фигур с «Берендеем» — композитором в центре и по идейному замыслу сюиты — образно-театральный портрет Рим-



89. Пантомима. Эскиз декорации. 1896

ского-Корсакова, — становится очевидной и по пластическому решению отдельных скульптур, даже по их равновеликости<sup>65</sup>. Замкнутость движения пластических объемов сосредоточенного «Бередея» связана с встречными движениями голов «Кунавы» и «Мизгиря» и особенно с ритмически повторенными жестами рук: правой у «Кунавы» и левой у «Мизгиря». Стоит обратить пристальное внимание на движения рук всех трех скульптур, выразительно-характерных по психологическому содержанию и декоративно-пластической цельности ритма в общей композиции: правая рука «Кунавы» согнута в локте, опирается как бы на сломанную ветвь дерева и в то же время поднята вверх как опора для склоненной в печали головы, а левая рука девушки отведена за спину; напротив, левая рука «Мизгиря», согнутая в локте, — «подбоченился» фронт — опирается



90. Морская царица. Эскиз костюма. 1897

ладонью на широкий пояс, плечи широко развешены фронтально, а правая рука обрезана по плечо. Трудно предположить, что такая смысловая и ритмическая цельность композиции возникла случайно, без воли художника.

Вместе с тем не стоит думать, что Врубель неуклонно следовал содержанию характеров персонажей сказки Островского; для него важно было его собственное видение образа, так он поступал во всех своих воплощениях персонажей из Шекспира, Гёте, Лермонтова, Пушкина и других классиков. Осознанные отступления от этой особенности своего понимания литературных первообразов Врубель делал лишь для книжных иллюстраций.



91. Волхова. Эскиз костюма. 1897

К сюжете «Снегурочка», видимо, принадлежит и скульптурный бюст «Весна», северно названный раньше «Волховой» (Яремич) или «Морской царевной» («Мир искусства») <sup>66</sup>, который мог быть связующим пластически-пространственным звеном в композиционной расстановке скульптур «Леля» и неосуществленной или не дошедшей до нас «Снегурочки». Это аллегорический образ, где Весна-красна олицетворена в облике пышнотелой молодой украинки, круглолицей, полногубой, радостно и мечтательно улыбающейся чему-то. На голове неприбранные в строгую прическу пышные волосы, украшенные цветами, ниспадают мягкими волнами по плечам. Похоже, что художник избрал момент пробуждения,



92. Княжич Юрий.  
Эскиз костюма. 1900



93. Кудьма  
Эскиз костюма. 1900

когда Весна только приподнялась на своем ложе, улыбаясь восходящему солнцу; к ней слетаются птицы, они с такой настойчивой лаской льнут к ее груди, что приходится рукой мягко придерживать сильного лебедя<sup>67</sup>. В отличие от других работ сюиты, «Весна» вылеплена живописнее, формы ее свободно пластически круглятся, как бы взбухают изнутри, не подчиненные строгому орнаментальному ритму. Оттого эта скульптура более, чем другие, например «Кунава» или «Мизгирь», может занимать самостоятельное, независимое от всей сюиты место в интерьере<sup>68</sup>.

Вторая серия майолик на темы «Садко» — менее цельная по композиции и в отличие от первой не

обладает общей, развивающейся в отдельных скульптурах духовно-образной и пластической выразительностью. При сопоставлении скульптур этой серии угадывается замысел художника сгруппировать в пространственное целое три полуфигуры; он, видимо, сделал две группы, каждая из которых включает три образа: Садко и две Морские царевны в одной группе, Морской царь и две Волховы — в другой. Очевидно, что Врубель искал разные решения групп и отдельных скульптур. Он сделал два варианта скульптур «Морская царевна» и «Садко», добиваясь разнообразия композиции, пластики и цвета. Но все вещи второй серии имеют независимое от других выражение, менее определенное по духовно-эмоциональному содержанию, и оттого ведут как бы самостоятельное существование.

«Волхова», которую Яремич называл «Снегурочкой», действительно, не имеет несомненных русалочьих примет: обнаженный торс юной девушки с хрупким, еще не окрепшим телом, на голове драгоценный царственный убор примерно той же формы, что и на эскизе костюма «Волховы», нарисованном Врубелем для Н. И. Забелы. Лицо, в котором снова можно угадать знакомые черты жены художника, выражает печальное раздумье, духовную замкнутость, погруженность в свои переживания. Скульптурное решение всей фигуры подчинено выражению этой замкнутости, тихой самососредоточенности героини в душевной грусти: здесь и выражение рук, как бы замыкающих голову и хрупкие плечи пластическим замком форм, и фронтальное положение головы, кажущейся несоразмерно крупной на еще детских плечах. По всей неопределенной обобщенной выразительности этот образ можно, как это сделал Яремич, принять и за Снегурочку<sup>69</sup>. Но художник, думается, в этой вещи имел в виду Волхову —

к такому выводу пришли и искусствоведы, пристально изучавшие скульптуру Врубеля<sup>70</sup>.

К группе произведений на темы «Садко» принадлежит и «Морская царевна», которую рассматривают как вариант «Волховы»<sup>71</sup>. Вернее, это совсем новое решение образа в текучих формах, будто омываемых и сглаженных морскими волнами. Своеобразной акварельности пластического решения полуфигуры и ее монохромной росписи (светло-коричневая, зеленовато-желтая, бледно-лиловая) соответствует воздушность светотени и текучесть форм: покатоcть плеч, распущенных волос, словно стекающих по плечам и груди из-под убора, немного похожего на корону.

Духовная выразительность примерно та же, что и у «Волховы», но подвижность импрессионистской лепки лица и всего торса создает ощущение загадочной дымки, расплывчатости облика, видимого будто в глубине, сквозь водяной фильтр.

Морского царя художник представлял себе в виде громадного кальмара с головой античного олимпийского Зевса и руками-щупальцами. В известной нам акварели «Прощание царя морского с царевной Волховой» на поверхность воды всплыла огромная голова в невиданном уборе из раковин с замысловатыми спиралеобразными завитками водорослей — цветами подводного царства. В майоликовой скульптуре «Морской царь» художник с большей выразительностью вывел голову владыки морской стихии, передав выражение отцовской нежности и печали расставания: над большими глазами — потоки опущенных бровей, очень большой нос античной формы, из-под которого усы и борода тоже ниспадают водопадом до основания скульптуры, как до водной поверхности; в скульптуре нет громоздкого убора короны, голова обрамлена жгутом волос, а сверху

завершается пластическим орнаментом — символом гребня волны.

Врубель создал и другой тип головы Морского царя в горельефе, по стилю приближающемуся скорее к восточной декоративности японского средневековья, чем к античности; здесь завитки волн и волос орнаментально увязаны с плавающими среди них рыбками. Наконец в рисунке для блюда «Садко» и в самой декоративной вещи голова Морского царя вылетена в сложный графический узор водорослей, почти закрывается этим узором, создавая впечатлительные сказочного морского чудовища, какого-то одухотворенного человеко-кальмара.

Образ героя былины сделан для майолики в двух вариантах. В первом Садко играет на своих чудных гусях, целиком захваченный то ли музыкой, то ли думой о своей судьбе. Он почти тот же, что и парисованный на эскизе блюда, только изображен до пояса, и лет рядом обнаженных Морских царевен в драгоценных кокошниках. Садко — могучий муж в богато украшенном кафтане на исполненных плечах и круглой шапочке со звездочками на небольшой голове с черными кудрями. Здесь он, подобно Мизгирю, франт с холестыми черными усами и бородкой. Во втором варианте Садко образ иной: духовно сложный, поэтический и в то же время не столь отдаленно сказочный. На первый взгляд этого Садко можно принять за странника с котомкой на плече, только что покинувшего родной дом. Его наряд прост: изумрудно-зеленый кафтан и круглая шапка, темно-голубая рубашка, темно-каштановые волосы, усы и борода не завиты, как у щеголя, — это фигура обыкновенного человека, решительно идущего навстречу неизвестному.

Образная и декоративная сущность обеих скульптурных майоликовых групп на темы «Снегурочки»



*94. Голова львицы*

и «Садко» не могла нравиться автору этих опер. В них Римский-Корсаков не мог увидеть ничего общего с любимыми рисунками к «Снегурочке» В. Васнецова, с которым, нам думается, невольно соревновался Врубель в своем стремлении найти адекватное образное воплощение сказочности образов и «чисто стильное» декоративное решение, которое позволило бы удачно поместить эти скульптурные сюжеты в воображаемые им интерьеры в стиле модерна.

Нетрудно понять, что он рассчитывал свои скульптуры на фронтальный обзор как настенных произведений, оттого он срезал или оставлял необработанными тыльные стороны майолик. Их размеры, расцветка, характер орнаментики позволяют думать,

что художник видел их на каминных полках представленными в тех предполагаемых сочетаниях, о которых мы писали выше. И, действительно, свое место, свою выразительность и красоту они полностью обретают лишь в подходящем по стилю окружении интерьера, в котором неорусский стиль претворяется во врубелевский романтически-сказочный модерн.

Среди несомненно врубелевских скульптурных произведений конца 1890-х годов нужно назвать головку девушки с полуоткрытым ртом, с узлом сетки для волос на лбу, которую при первом воспроизведении подписали просто «Скульптура» («Мир искусства»), а Яремич назвал «Египтянка». Между тем лицо этой египтянки удивительно похоже на изображение Тамары в нескольких местах иллюстраций Врубеля к «Демону» Лермонтова («Могучий взор смотрел ей в очи...», «Тамара в гробу»), прототипом которого, как писали В. С. Мамонтов, Н. А. Прахов, К. А. Коровин, была Вера Саввична Мамонтова<sup>72</sup>, с которой Михаил Александрович часто спорил и которая нередко подшучивала над художником. Не исключено, что скульптура эта вовсе не египтянка, а портрет Веры Саввичны, выполненный художником в Абрамцеве. Однако это все же не бытовой портрет с натуры. Как и в «Тамаре», художник превратил знакомые черты в некий удаленный от повседневности образ, от которого веет древностью при всей его жизненной непосредственности. Последнее, надо полагать, и подсказало Яремичу название, но Врубель с такой же долей вероятности мог иметь в виду античную гречанку, как и египтянку. В экземплярах с монохромной майоликой разных оттенков коричневого цвета темные лицо, шея, плечи могут восприниматься африканским цветом кожи. Однако существуют экземпляры, в которых лицо, кроме глаз

и губ, не имеет росписи и цвет обожженной глины сочетается с блестящей разноцветной майоликой других частей и деталей скульптуры — шарф, ожерелье, сетка и жгут — золотисто-красное с зелеными и лиловыми оттенками; существуют и другие варианты росписи<sup>73</sup>.

В абрамцевской гончарной мастерской по эскизам и при художественном руководстве Врубеля выполнялись и серии изразцов для печей, и целые композиции декоративной облицовки каминов<sup>74</sup>, мы знаем, что один из них, вероятно, на сюжет «Микулы Селяиновича», был удостоен на парижской Всемирной выставке 1900 года высшей награды.

Сам художник через три-четыре года (лето 1904 года) в письме жене так оценил свои скульптурно-декоративные работы: «Мне и скульптура моя понравилась. Помнишь иолуфигуры весны с руками, отмахивающимися от птиц и пичужек, и с ласковой истомой в глазах, улыбкой и движени[ем], это очень похоже на тебя, т. е. формы; а впрочем, и в экспрессии.

Хороши: маска ливийского льва и маска морского царя с золотыми рыбками, запутавшимися в волнах — волосах и бороде. Ее можно употребить как вазу для визитных карточек, но я непременно ту и другую добуду у Саввы Ив[ановича] для украшения хотя бы столовой (Морской царь и веспа) и моей комнаты — голова льва»<sup>75</sup>.

Это было время, когда музыкально-сценические и декоративные образы сказок и былин и опер Римского-Корсакова для художника остались прошлым, по его словам, «прежними вдохновениями». Решив в мае 1898 года «посвятить себя исключительно русскому сказочному роду», Врубель недолго остается ему верен: через год он возвращается к Демону и затем целиком погружается в бездну своей заветной

мечты. Но он успевает написать ряд исключительных по художественной силе живописных сказок: «Пан», «Царевна-Лебедь», «К почт». Иногда воспоминания о былом увлечении посещали его и позже — в знаменитой «Жемчужине» 1904 года и ее варианте «Тени лагун». Работая над живописно-пластической задачей передать переливы перламутра и формы в волнообразных изгибах большой раковины, художник вдруг увидел плавающих внутри раковины обнаженных русалок. Он нарисовал их подобно тому, как изобразил в свое время на блюде «Садко»: «Ведь я совсем не собирался писать «морских царевен» в своей «Жемчужине». Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого складывается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками», — говорил Врубель<sup>76</sup>. Но в «Жемчужине» главенствует не сказка, а былинные образы — это изящное утонченное произведение, похожее на шедевр ювелирно-декоративного мастерства.

#### IV

Лето 1899 года Врубели проводили в имениях М. К. Теншиевой в деревне Таланкино Смоленской губернии и в селе Хотылево Орловской губернии. В хотылевском имении княгини Михаил Александрович начал писать новый портрет жены на фоне типично русского лесного пейзажа, но, по воспоминаниям Б. К. Яновского, считил почти законченный портрет и написал на этом холсте одно из лучших своих произведений — картину «Пан».

Воспоминания Яновского относятся к лету 1899 года, их следует привести здесь: «...Врубель в это время (в мае 1899 года. — П. С.) много работал.

При мне он сделал свое дивное блюдо для Кузнецова (на мотивы «Садко». — *П. С.*), сделал, собственно, два рисунка, из которых Кузнецову он отдал второй, первый, к сожалению, уничтожил (два эскиза для росписи блюда с изображением Морского царя ныне находятся в Государственном Русском музее. — *П. С.*). Кроме того, ежедневно Врубель отправлялся на гончарный завод Мамонтова, где он работал над своим знаменитым каминном, так прославившимся впоследствии на Парижской выставке.

Наконец мы поехали к кн. Тенишевой, сначала в ее имение Талашкино возле Смоленска, где пробыли до 22 июля. Роскошная природа, полная свобода действий, веселье, шум — все дышало жизнью и притом не могло не отразиться на настроении. К тому же общество, где первенствующую роль играли художники, артисты, музыканты, споры и разговоры об искусстве, где каждый занят разрешением какой-нибудь художественной задачи и т. д., похоже было скорей на Италию времен Ренессанса, чем на Россию XIX века. Скульптор Трубецкой лепил статую княгини Тенишевой, А. В. Прахов делал проект церкви для Талашкино, пианист Я. Медем, скрипач Р. Фидельман... Врубель написал тут портрет кн. Тенишевой, изобразив ее в виде Валькирии... 22 июля мы отправились наконец в Орловскую губернию в имение Хотылево (близ Брянского завода) и там оставались втроем, т. е. Врубель с женой и я, до конца августа. Здесь Врубель сделал акварельный проект для той же церкви в Талашкино, десять рисунков балалаек для балалаечной мастерской кн. Тенишевой и главную работу этого лета — «Пана». История «Пана» любопытна. Первоначально на этом же холсте Врубель начал писать портрет своей жены. Портрет уже близился к концу. Как-то вечером Врубель прочитал книжку Анатоля Франса «Ruif



95. Jan. 1899

de s t Clair». Большое впечатление на него произвел тот рассказ, где старый сатир повествует о давно прошедших временах. На другое же утро Врубель на моих глазах соскоблил начатый портрет жены и на месте его принялся писать «Папа» (сам он называл его «Сатир»). Эта работа так увлекла его, что через день он позвал жену и меня и уже демонстрировал нам почти вполне законченную картину! Пейзаж на картине взят с натуры: это вид с террасы хотылевского дворца на открывающиеся дали<sup>77</sup>. Ивановский говорит, что Врубель начал писать картину после чтения рассказа А. Франса «Святой сатир» из его цикла «Источник святой Клары», где собраны рассказы о художниках итальянского Возрождения, монахах и легендах средневековья<sup>78</sup>. Ничего общего со «Святым сатиром» французского писателя ни в содержании, ни в сюжете «Папа» Врубеля нет. Можно думать, что рассказ Франса был лишь импульсом для всплывших воспоминаний о персонаже античной мифологии, которого Врубель увидел в русском облике среди русской природы, на лесной болотистой поляне, где растут березы с искривленными стволами, низкорослый ивняк, болотные травы и где особенно страшно и таинственно становится в сумерки, когда над зарослями вихорит огромный оранжево-желтый полумесяц. От греческого бога художник взял «козлоноготь», рога на лысом лбу да известную свирель; но голова с седой курчавой зарослью волос, усов, длинной бороды, плечи и руки, особенно добрый чистый взгляд бирюзово-синих глаз «Папа» превращают его в «лесовика», персонажа славяно-русских мифов и сказок.

О народности русского облика и души «Папа» с возмущением писал один критик И. С. Остроухову: «Этот Пап не годится даже в Лешие. Он просто заграниченный николаевский солдат Грознов из

«Правда — хорошо, а счастье — лучше». Вас подкупают енные светящиеся глаза. Мне они также нравятся. Но ведь это деталь, которая могла бы получить свое значение лишь при удачности целого»<sup>79</sup>. Ленивый (или лесовик) Врубеля сидит как старший, могучий когда-то крестьянин, в нем ничего нет от озорных сатиров, преследующих нимф, ни от задорного греческого бога — так сидят отдыхающие после тяжелого трудового дня хлебопашцы, косари, прислонившись спиной к стволу дерева; но старик не потерял интерес к окружающему: сколько живости, доброты и мудрости угадывается в его по-детски чистом взгляде. Какая человечность и доброта, не знающая запретов, в его улыбке, скрытой усам, как пристально и умно он видит окружающее, будто насквозь пронизывает его голубыми лучами своих глаз! Здесь перед нами снова жизненно реалистическая основа всего сказочно-поэтического произведения и в облике «Папа», и в настрое пейзажной среды его обитания, в сходстве и декоративно-ритмическом соответствии форм фигуры и пейзажа.

Поэтому справедлива мысль о том, что поиски национальной души, «музыка цельного человека»<sup>80</sup> интересовали Врубеля не только сами по себе: в самом национальном художник видел лишь форму — русское выражение общих мировых идей. Еще в «Мшколе Сеяшиновиче» или «Богатыре» Врубель увидел эти цельные, пераечлененные личности, в своей примитивности свободные от противоречий западного упорядоченного сознания. Вместе с тем природа начинала играть все большую роль в отображавших эти образы картинах. Это сказалось уже со всей силой в пейзажности «Папа», образ которого был пантеистическим и в этом своем пантеизме «сочетал славянского лесного с античным богом лесов»<sup>81</sup>. Чувством пародности, непониманием перевозчанной



96. *Летающий Демон. Деталь. 1899*

цельности личности как олицетворения русской души «Пан» близок «Микуле Селяниновичу», «Богатырю» и продолжает единую идейно-образную концепцию Врубеля в его искусстве второй половины 1890-х годов. Пожалуй, «Пан» — самое полное и убеждающее воплощение идеи цельности русской души по сравнению с дифференцированным, психологически усложненным человеком Запада, ее доброты, искренности и непосредственности, хотя и выраженной в данном произведении отчасти в символично-мифологическом образе. Поэтичность и человечность этого образа, «музыка цельного человека» заставляют забыть об иллюзорной наивности, славянофильской утончи в понимании национального характера, русской души в ее идеализированной социальной не-

расчлененности, природной стихийной «неупорядоченности»<sup>82</sup>.

С этим национально-романтическим контекстом мышления тесно связано увлечение Врубеля живописно-образным мифотворчеством в последние годы XIX века, когда он преображал на своих полотнах и национальный фольклор, сказку, эпос и общечеловеческую, интернациональную по своему культурно-историческому диапазону античную мифологию. Увлечение, питаемое поздним романтико-символическим умонастроением оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова, атмосферой мамонтовского театра и своей семейной жизни, настолько захватило художника, что, взявшись за иллюстрации к изданию избранных сочинений А. С. Пушкина, которое готовил к столетию со дня рождения поэта издатель П. П. Кончаловский, Врубель исполнил лишь три рисунка к произведениям, по его мнению, также заключавшим в себе романтические общечеловеческие образные идеи-символы: «Пророк», «Каменный гость», «Египетские ночи». Наибольшую идейно-символическую емкость и прямое духовное значение для себя он чувствовал в «Пророке», тема которого являлась истоком целой серии образных концепций художника на протяжении последних лет его творческой жизни.

Даже первая композиция Врубеля, предназначенная для репродуцирования, была повторена, переработана в живописную картину с верхним полукруглым обрамлением, как алтарная икона. Не исключено также, что новое обращение к пушкинскому «Пророку» (первое было еще в киевские годы творчества художника) активизировалось Римским-Корсаковым, написавшим романе на это стихотворение, который блестяще исполнял в это время Ф. П. Шаляпин. Римский-Корсаков по просьбе певцаinstru-

ментировал музыку романса для оркестра с тем, чтобы стихи и музыка зазвучали в исполнении Шаляпина еще более торжественно и монументально. Тому «Пророка» в искусстве Врубеля нам еще предстоит рассмотреть позже, потому что в 1900–1902 годы мысли художника занимали другие образы.

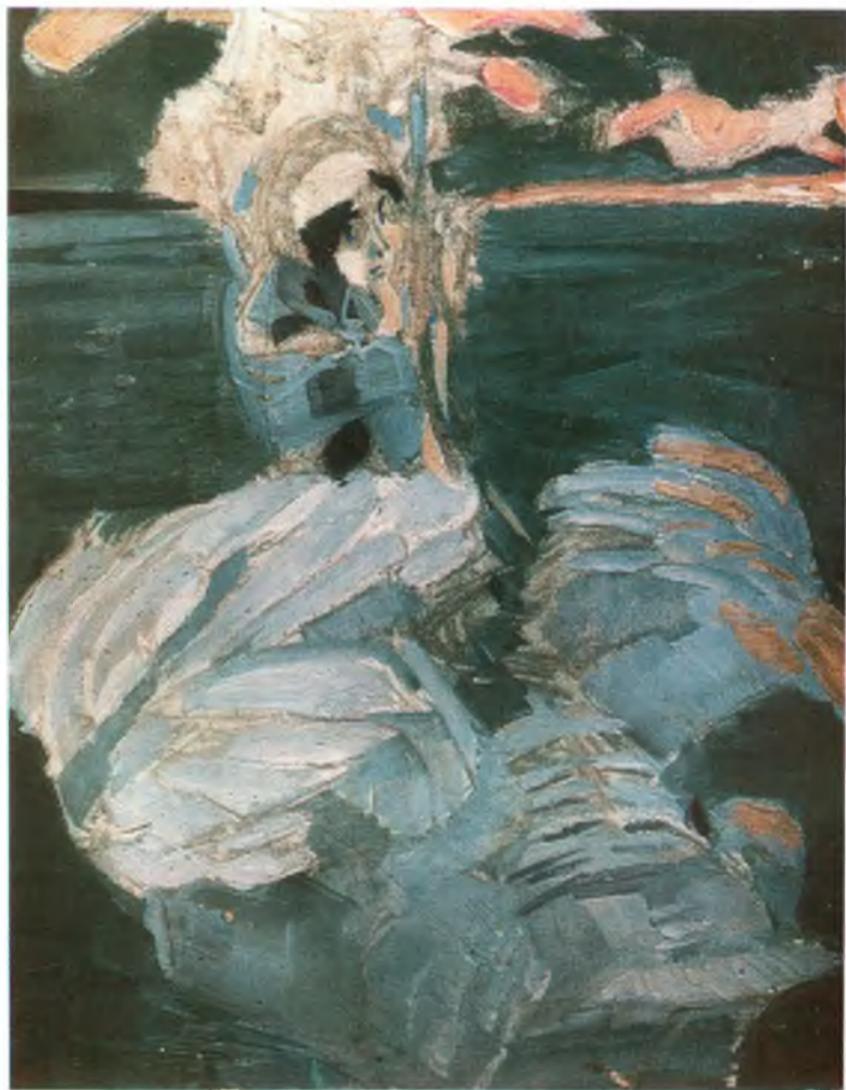
Чтобы представить себе хотя бы в самом общем виде духовно-творческую жизнь Врубеля в конце века, нужно не забывать, что его воображение в это время пламенело сильно и ярко, как костер при быстро усиливающемся ветре; его обуревали самые разные образные видения, из которых он усевал закрешить в живописи, рисунке, скульптуре лишь немногие, может быть, для него самые важные.

Еще в конце 1898 года, заканчивая «Богатыря», он вернулся к «Демону» и на большом холсте парисовал, подмалевал и начал писать «Летящего», собирався послать его на выставку следующей весной<sup>83</sup>. Как объяснить возвращение к заветному образу спустя много лет после «Сидящего» и даже скульптуры 1894 года, не явился ли к нему снова «Черный ангел», чтобы потребовать свое, как полагали мистически настроенные истолкователи судьбы художника в рамках религиозного мифа. Действительная причина заключалась, очевидно, в том, что заветный образ продолжал жить в сознании Врубеля, а раздумье над «Пророком» Пушкина перед иллюстрированием юбилейного издания и сооставление идеи Пророка с общественной миссией художника вдруг вызвало этот образ из глубины творческой мысли и заставило художника искать новое воплощение мечты. Концепция картины «Летящий Демон», может быть, укладывалась в сознании Врубеля в его идею Пророка. По тогда еще музыкально-театральная жизнь была сильнее «Демона», Врубель не закончил живопись, отставил полотно, отдавшись

образам Пушкина, переложенным и претворенным в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Он исполнил эскизы декораций, костюмов, руководил и сам писал декорации, блестяще, по-врубелевски развернул всю живописно-художественную постановку на сцене Частной оперы<sup>61</sup> в сезон 1900—1901 года. Одновременно он написал три полотна на ту же тему: «Царевна-Лебедь» (1900, Государственная Третьяковская галерея), «Лебедь» (1901, Государственная Третьяковская галерея), «Тридцать три богатыря» (Государственный Русский музей; акварельный вариант — во Всесоюзном музее А. С. Пушкина), а летом 1900 года на хуторе он создал два немеркнущих шедевра русской живописи — «К ночи» и «Сирень» (первый вариант — Государственная Третьяковская галерея). Это было воспламенение необъятной творческой энергии художника, писавшего с невероятной быстротой на вершинах изумительного мастерства, озаренного истинной гениальностью.

## V

Одержимость театром, его иллюзорно-фантастической красотой нашла в это время наиболее полное выражение в картине «Царевна-Лебедь», которую вряд ли можно считать менее удачной по художественной ценности, чем предшествующие ей полотна «Богатырь» и «Пан». Оно совсем иное и несравнимо с ними по своей эстетической задаче и по всему содержанию, хотя и проникнуто общим для всех названных произведений сказочно-поэтическим началом. В монументально-эпической эстетике «Богатыря» и мифологической образности «Пана» больше мужественной, героической и пафосистической поэзии сказки, в «Царевне-Лебедь» звучит лирико-мелодическая поэтичность любви и красоты, в ней



97. Царевна Лебедь, Эскиз. 1900



98. Царевна-Лебедь. 1900

вечное человеческое влечение и мечта о любви как прекрасном источнике высшего счастья.

Изображение сказочности «Царевны-Лебедь» заключено прежде всего в лебедином оперении героини, данной как бы в момент волшебного превращения белоснежной птицы в красавицу царевну, изящную, хрупкую, манящую и загадочную, как взгляд ее больших глаз, таинственно мерцающих, подобно драгоценным камням ее перстней и царственного кокошника. Сказочностью проникнут и морской пейзаж в густом сине-лиловом сумраке, освещенном светлой полоской неба над горизонтом, последними оранжевыми отблесками закатившегося светила на соснах далекого скалистого берега и розоватыми бликами на светло-фиолетовых перьях крыльев Царевны-Лебедь. Некоторые искусствоведы были склонны видеть в этом полотне Врубеля внешнюю красоту, театрально-костюмную и пейзажную декоративность, которая якобы превращала Царевну-Лебедь в портрет жены художника, пейзаж — в театральный задник, все вместе — в начало господства аллегоризма над художественной символикой<sup>85</sup>. Нам думается, такой взгляд на картину при всех смягчающих его несправедливости оговорок неверен по существу, так как он исходит не из самого произведения, а из исторического контекста проблемы «Природа и человек в творчестве Врубеля». Нужно сравнить «Царевну-Лебедь» с «Царевной Волховой», чтобы сразу увидеть поиски в первой картине (а также в эскизах к ней из Государственного Русского музея и собрания Н. М. Ромадина) не портретного, а сказочно-символического образа, который был главной художественной задачей художника. Он искал образ девичьей красоты юной царевны, образ царственно прекрасный, загадочный своей глубиной как символ-идеал; ему необходимы были и венец-



*99. Лебедь. 1901*

кокошник из старого золота, изумрудов, карбункулов, жемчугов, и серебрянное кружево на газовой косынке; но драгоценности здесь не выступают независимо от образа, они входят в образ Царевны-Лебедь, становятся как бы принадлежностью тонкого лица с широко открытыми глазами, тонких рук, худеньких плеч юной царевны — они служат выражению одухотворенной красоты.

У Пушкина в сказке тоже немало строф посвящено и золоту, и серебру, и драгоценным украшениям царевны. Но поэт описывает красоту царевны как бы словами куццов-корабельщиков, чуждыми тонкостей, хотя и содержащими точные метафоры и сравнения. В облике царевны Врубель уходит от этих кажущихся простонародными образных черт Лебеди к артистической утонченности, он подчеркивает хрупкое изящество, грациозность, прихотливую игру бланков самоцветов и жемчугов, общую драгоценность и неповторимую редкость красоты царевны, не акцентируя ее национальные типические черты. Здесь он отдает дань своему времени, утонченной эстетике символизма, приближаясь отчасти к эстетике таких, например, произведений, как сказка О. Уайльда «Рыбак и его дуня» (1891), в которой писатель развил интернациональный сюжет о любви человека и морской девы, дочери подводного царя.

Несколькими годами позже романтическую сказку о русалке и рыбаке, по-своему утверждая силу любви, написал М. Горький. Образы русалок, которые часто встречаются в народных сказках и фольклоре многих народов, привлекали всю европейскую литературу, выросшую на античной классике и национальном фольклоре. В русской прозе и поэзии стоит вспомнить романтические произведения Гоголя «Майская ночь», Пушкина «Русалка», положенные на музыку и оперную сцену, стихотворения Лермон-

това, Фета, Античную мифологию и русскую романтическую литературу Врубель давно превратил в свое духовное достояние, поэтому нет необходимости искать других причин приверженности художника к «русалочным» мотивам и образам кроме того, что сказано. Во всем этом он видел общечеловеческую мировую поэзию и слышал «музыку цельного человека».

Мы знаем целую серию русалок в искусстве Врубеля: рисунок к стихотворению Лермонтова, аллегорические фигуры водяных дев, панно «Утро», «Царевну Волхову» и «Царевну-Лебедь», рисунки к майоликовому блюду «Садко», само блюдо и «Жемчужницу». Но художник не ограничился этими вариантами, видно, эти образы жили в нем постоянно. В том же 1900 году он сделал сравнительно законченный эскиз композиции будущего произведения, скорее всего воображаемого декоративного панно «Игра паяд и тритонов»: обнаженные тела юных паяд и морских кентавров-тритонов, резвящихся в волнах морского простора. Это еще одно решение близкой художнику темы, но здесь эта тема дана в виде декоративного панно, предназначенного для интерьера. Не исключено, что композиция «Тридцать три богатыря» в ее акварельном и незавершенном масляном вариантах виделась Врубелю не станковой вещью, а большим сказочно прекрасным декоративным полотном. В этих вещах художника не меньше, чем фигуры, интересовала морская стихия, игра волн, прибой, который выносит на берег много чудесного: и богатырей во главе с их дядькой Черномором, и тварей подводных, разнообразных и причудливых пеземным формам, цветом, движениями. Здесь, как и в «Игре паяд и тритонов», он отдавался своей страсти к музыке моря, которую не уставал слушать в «Садко» и «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова,



*100. Игра паяд и тритонов. 1900*

здесь он впервые «нашел свои перламутровые краски», думала Н. И. Забела<sup>86</sup>, и, действительно, перламутром отливают акварельный вариант подводных витязей, на первом плане которого так подробно он изобразил жителей рыбьего царства, принесенных мощной волной. Интерес к форме, цвету, орнаментальности рыб, их сверкающей серебром, золотом, перламутром чешуе, равно как сказочное одеяние – диковинный шлем и трезубец «дядьки морского», мешал художнику отдалиться целиком изображению моря, в котором в обоих вариантах композиции прежде всего изображена его «бурливость»: «Море вспенится бурливо...»

Увлечение одухотворенной формой и цветом еще более занимало художника в картине «Царевна-Лебедь», где водная гладь смотрится таинственно притихшей, будто засыпающей к ночи. А во второй картине «Лебедь» (Государственная Третьяковская галерея), где царственная птица, сохраняя свой обычный облик, затаялась в густой темноте зелени на закате и на наших глазах только собирается взле-



101. Игра паяд и тритонов. Эскиз. 1900

теть, моря и совсем нет, если не считать небольшого куска холста слева, под крылом, где серо-зеленые мазки обозначили прибрежную водную поверхность. Видимо, все же музыка моря, музыкально-зрительные переживания подвигнули художника писать такие, казалось бы, разные по содержанию вещи, как «Царевна-Лебедь», «Игра паяд и тритонов», «Тридцать три богатыря» и «Садко». Он сам говорил жене: «...я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»<sup>87</sup>. Но, превращая музыкальные впечатления в живописные и декоративные образы, Врубель становился сам собой, профессиональным живописцем, рисовальщиком, декоратором: изобразительность, орнаментальность, форма и цвет композиции и декоративные задачи становились главными, вытесняя во многом первоначальные чисто музыкально-поэтиче-

ские восприятия, которые поглощались живописью в цвете, ритме, общей гармонии произведения.

У Римского-Корсакова ни в его переписке, ни в «Летописи» ничего не сказано о картинах Врубеля на тему «Сказки о царе Салтане». Создавая музыкально-вокальные партии образы героев сказки, композитор не думал об их символической многозначности: он даже возражал против навязывания ему в «Сказке о царе Салтане» каких-либо символических тенденций. В переписке с либреттистом оперы Бельским он прямо отвергает эту тенденцию: «Что касается до *символического значения* царевны... нужно ли это подчеркивать? Если такое символическое значение есть, то читатель и слушатель сам его узрит, а о Конячве не стоит заботиться; пусть его — оный скажет, что у русских композиторов не хватает философских идей. Так было у Вагнера, а с его легкой руки у д'Энди, у Р. Штрауса, да и у Веингартнера; а у меня сказка так сказка!»<sup>88</sup>

С конца 1899 года необыкновенно ускоряется движение художественной мысли, образных фантазий и тем самой работы художника. Особенно плодотворным и чудесным в творческой жизни Врубеля стал 1900 год: в апреле он написал «Царевну-Лебедь», а летом на хуторе «К ночи» и «Сирень» (первый вариант). Если в образах Лебеди, эскизах оперных декораций к «Сказке о царе Салтане» источником первых образных представлений как заданной темы был мир русской сказки в поэзии Пушкина в музыке Римского-Корсакова, то картины лета 1900 года возникли как отражение и преобразование восприятия окружающей природы: рубинового мерцания цветов чертополоха, сверкания аметистов сирени, заросли которой так влекли к себе Врубеля в саду Ге. В. К. Яцовецкий писал, что «К ночи» было создано после одной из вечерних прогулок в поле:

«На Врубеля произвела впечатление картина пасущихся среди пышных боляков лошадей, освещенных сумеречным вечерним отблеском. На другой день «Ночное» было уже начато и в скором времени окончено»<sup>89</sup>.

В цветущих и пламенеющих на закате цветах чертополоха, в чарующем настроении вечерней степной природы и густых зарослях сирени, погруженных в глубокую тень с разрывами солнечных бликов на отдельных глянцевиных листьях и гроздьях цветов — во всем этом, разумеется, он видел непосредственную красоту цвета, света, формы, чувствовал настроение реального пейзажа, но для картины одной внешней красоты природы, красоты красок и форм ему было мало. Он увидел во всем этом скрытую в глубинах природы таинственно-поэтическую сказочность и потому кроме отдельных натурных этюдов к «Сирени» писал картины как «фантастическое представление живой природы»<sup>90</sup>. Когда художники удивлялись его способности писать форму и гамму цветов по впечатлению, Врубель говорил: «Если бы вы знали, сколько я работал с натуры, потом это легко запоминается и легко исполняется»<sup>91</sup>. Такое простое объяснение молодым художникам, да и не только им, нетрудно было понять, но то, что было для Врубеля легко для запоминания и исполнения, другим было недоступно.

В живописных образах «К ночи» и «Сирень», пожалуй, больше, чем в других картинах и панно Врубеля, отразилось живое ощущение природы: их можно себе представить и без фантастических фигур «Лешего» или загадочной девушки «Гатьяны», как чисто пейзажные образы, полные настроения. Первую вещь художник назвал просто «Лошади», имея в виду первый, реальный пласт образа, а вторую по тем же соображениям именовал «Сиренью».

Разумеется, сам он видел и второй, может быть, и третий фантастический и символический слои образа, ради которых он и писал эти произведения. В них образно-творческий метод «фантастического восприятия живой природы», врубелевский способ достижения в художественно-цельном произведении сплавленного единства реальности и фантастики, претворения натуры в художественный символ как бы приоткрывается и становится доступным анализу, более или менее явному пониманию.

«Лоннади», или «К ночи», как после Яремича стали называть чудесное полотно художника, отличается удивительной простотой решения мощного по силе романтико-сказочного мотива. Дикая стена в ее необъятности, первозданной загадочности и космической слитности с далеким туманным небом, где едва просвечивает холодный месяц, в картине, изображающей лишь фрагмент бескрайней стены, вдруг сказочно озаряется красноватым отблеском последних лучей заходящего солнца, в которых факелами веяли цветы чертополоха, а во мраке стали видны пасущиеся лошади. Безмятежность коней в уходящей в ночь стене здесь встревожена неожиданным появлением из зарослей горящих бодяков чужого, незнакомого существа — то ли сказочного лесного с пастушечьим жезлом, то ли цыгана с обнаженной спиной, красноватой в лучах света. Но лошади видят чужого пришельца, воровато оглянувшегося назад, и чувствуют недоброе: они насторожены и готовы к отпору или бегству. Эта загадочная двойственность фантастического существа в слиянии с романтической настроенностью дикой стены в лучах заката, его последней веялки перед наступлением ночи и образует многослойность содержания картины — ее реальность и одновременно фантастичность, как в известной новости А. П. Чехова «Стень».

Мы знаем, что Врубель в конце 1890-х годов при всей увлеченности миром русских сказок, былин и музыкой Римского-Корсакова много читал и перечитывал рассказы Чехова, особенно его восхищала «Стень». Он находил в ней близкое ему восприятие поэтичности и романтики живой природы в ее загадочной многозвучности, которую выражал в своих произведениях. Нам думается, что в этом отношении картины «К ночи» и «Сирень» родственны чеховскому видению и претворению природы в многослойные по содержанию образы<sup>92</sup>. Примечательно, что ни Чехов, ни Ибсен, произведения которых Врубель не только высоко ставил, но увлекался и восхищался ими, не будили его образную мысль к созданию композиций, прямо созвучных по содержанию рассказам и драмам этих писателей — современников художника. Современный быт не мог быть для Врубеля предметом искусства, потому что литературные и драматургические темы художник воспринимал в их романтико-символическом, а не бытовом аспекте; ему были близки углубление реальности до символа и романтическая поэтизация патуры, которые он ощущал в произведениях своих любимых писателей.

На выставке «Мир искусства» 1901 года реалистическую основу, поэтичность картины и ее символичность оценила А. П. Боткина, дочь П. М. Третьякова и член Совета галереи: «Была еще два раза на выставке и представьте, — писала она И. С. Остроухову, — чем я больше смотрю, тем мне более нравится красная картина Врубеля. Не думайте, что я под чьим-нибудь влиянием говорю: по-моему, ее положительно хорошо кушать. Она серьезная, интересная вещь. Это чисто русский Стук (Ф. Штук.— И. С.) или Бёклин, и в музее он будет на месте. Конечно, можно и поторговаться. Папа Врубеля не боится»<sup>93</sup>.

Однако в то время картина не попала в галерею, так же как и «Сирень».

Роль природы и натуры особенно внушительна в полотне «Сирень» 1900 года (Государственная Третьяковская галерея). Подаром художник писал небольшие этюды распутившихся соцветий, постоянно сирավлялся у натуры, которая была в саду рядом с мастерской, а на следующий год фотографировал кусты цветов, чтобы зимой иметь необходимый и объективированный материал для справок.

Среди высоких густых зарослей цветущих кустов художник написал полуфигуру девушки с пышными распущенными волосами, которые, подобно зарослям, скрывают ее будто невесомое тело; не закрыты лишь обнаженные руки и овал лица с большими задумчивыми глазами. Кто она — фея цветов или олицетворение юной романтической мечты о бесконечной любви? На следующее лето художник начал писать на хуторе другой большой по размерам холст, назвав девушку по имени, как реальное лицо или, что вернее, как героиню пушкинского романа: «Все лето в хуторе я был занят кустом сирени с девицей (Татьяной) на его фоне. Прошлогодня моя сирень относится к настоящей вещи, как эскиз к картине, писал Михаил Александрович Римскому-Корсакову. Там мне удалось только кое-что уловить, и я очень захотел захватить вещь полнее; вот причина, что упорствую на этом сюжете»<sup>94</sup>. Вторая «Сирень» с Татьяной на большом полотне осталась незавершенной потому, что мастер весь отдался во власть образа своего последнего рокового Демона. Однако и первое скромное по размерам полотно 1900 года (Государственная Третьяковская галерея) несет в себе художественное содержание, достаточно определенное для завершенной картины и в своем образном наполнении, и живописном мастерстве. С чисто

врубелевской бесподобной красотой живописи пансионы гроздь розоватых и голубоватых цветов, соединенных на фоне глубокой зелени листьев в декоративной гирлянде; и в плотной зеленой тени возникает олицетворение красоты и поэзии цветов, их душа в образе феи сирени, загадочный облик которой будто соткан из изумрудных и сиреневых рефлексов, теней и бликов листьев и цветов. Красота сирени в лучах солнца, сияние ее соцветий, блеск освещенных глянцевых листьев — живых гирлянд, сотканых природой, зеленая плотность тени и синего кусочка неба в левом верхнем углу полотна — такое драгоценное совершенство живописи было доступно Врубелю перед решающим сражением художника с его заветным образом-героем:

*И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня,  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня;  
Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда...*<sup>95</sup>

После всего, что было сказано о месте и роли музыки и театра в творчестве Врубеля, неизбежно возникает следующий вопрос: существовало ли какое-либо влияние музыкально-театральных увлечений и эстетических предпочтений художника на формирование образа его «Летящего» и «Поверженного»? Размышления перед картинами, сравнительный анализ эскизов, вариантов, отдельных высказываний Врубеля не дают оснований для уверенного и полного ответа на этот вопрос. Несомненно лишь то, что аналогий с музыкой Римского-Корсакова или А. Рубинштейна в трагическом художественном строе последнего «Демона» нет. Можно заметить, однако, некоторые отголоски театрально-декорационного



*102. Сирень. Деталь. 1900*



*103. К ночи. Деталь. 1900*

мышлении Врубеля в подчеркнутой декоративности величественного пейзажа, в ритмизации узора оперения крыльев и живописно-мозаичной кристаллической живописной структуре всего полотна.

Конечно, героико-трагедийная по выразительности, величественно-могучая по силе музыка как бы звучит в картине, но это не музыка сказочных опер Римского-Корсакова, не классическая музыка мелодических гармоний Моцарта, Шопена, Глинки; музыка «Поверженного» ближе Бетховену, Вагнеру. Мусоргскому, гармонии, построенной на драматических диссонансах, которую Римский-Корсаков не признавал как декадентство в музыке и живописи.

По свидетельствам близких художнику людей, Врубель до последних своих дней слушал пение своей жены и игру музыкантов, навевавших его в ле-

тебнице. «Во время своей болезни он продолжал любить музыку, только оркестровая, в особенности Вагнер, его утомляла; видно, для этого он был уже слаб. Зато до самого последнего времени, когда я его навещала, я пела ему почти все новое, что я разучивала. И он часто, видимо, наслаждался, делая интересные замечания. Любил он также, когда я вспоминала то, что пела прежде при нем, например молитву детей из «Гензель и Гретель». И сам он часто пел. Вспоминал «Садко» и, хотя, конечно, не мог всего спеть по недостатку голоса и умения, удивительно помнил всякие подробности музыки.

Вообще во время его ужасной болезни, когда он уже ослеп, самые светлые впечатления его были — музыкальные. Здесь он иногда хоть на миг забывал о своем несчастье»<sup>96</sup>.



## ГЛАВА ШЕСТАЯ

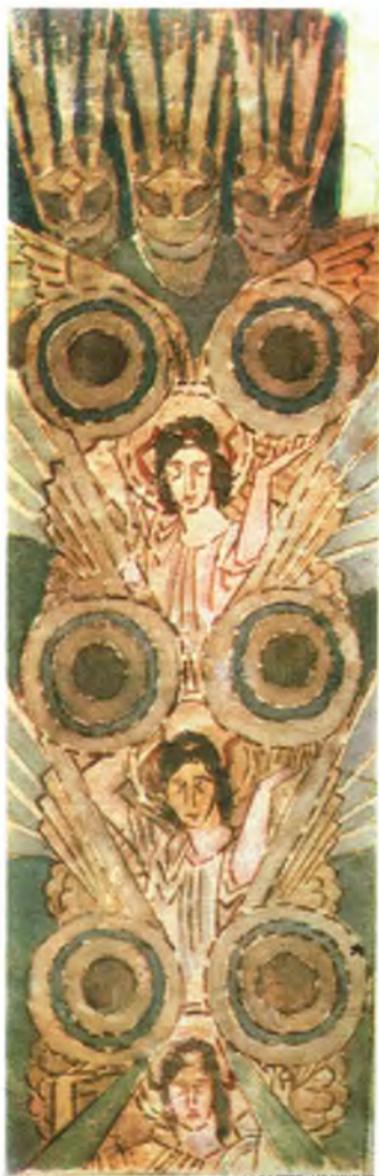
СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ЗНАЧЕНИЕ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ВРУБЕЛЯ.  
АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА, КЕРАМИКА,  
ВРУБЕЛЬ И НЕОРУССКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ  
В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ.  
КЛАССИЧНОСТЬ ИСКУССТВА ВРУБЕЛЯ,  
ЕГО СВОЕОБРАЗИЕ И ЗНАЧЕНИЕ  
В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ И РОМАНТИЗМЕ

*И есть в мире люди, которые  
остаются серьезными и трагически-  
скорбными, когда все кругом летит  
в вихре безумия: они смотрят  
сквозь тучи и говорят: там есть  
весна, там есть зря<sup>1</sup>.*

*Блок*

### I

**В**рубель стал крупнейшим живописцем и декоратором своей эпохи, но он мог быть не менее значительным архитектором, скульптором, костюмером, мебельщиком, ювелиром, гончаром, ему в высшей мере была доступна вся широкая гамма пластических искусств, и он обладал тончайшей эстетической восприимчивостью ко всем другим искусствам, к литературе и музыке в особенности: он мог быть выдающимся режиссером грандиозных театральных действий и творцом архитектурно-пластических ансамблей. Эпоха Врубеля нуждалась в художниках такого универсального дарования, художниках-мудрецах, которым она могла бы доверить воплощение самой грандиозной и прекрасной мечты о слиянии — синтезе искусств; и Врубель был создан для этой культурной миссии.



*101. Мотив орнамента. 1888*

Прекрасная мечта оказалась утопией. Ей не суждено было претвориться во всеобъемлющих художественных созданиях синтетических ансамблях. Но повинны в том были не художники того времени, их дарования были близки громадности общественной эстетической задачи; виновата была сама эпоха — тесные духовные границы буржуазной культуры.

Идеи слияния обособившихся искусств, возвращения к народным основам и синкретизму художественной культуры возникли, как только созрели плоды капиталистического разделения и механизации труда в промышленности и сфере художественного творчества, как только горечь этих плодов стала явной в творческом обеднении и духовном оскудении человека. В механизированном производстве духовно утонченный профессиональный труд художника утилизировался элитарной верхушкой буржуазного общества. Вместе с тем происходит утверждение менцанской массовой культуры, что ведет к неотвратимому упадку и деградации эстетической и художественной природы искусств.

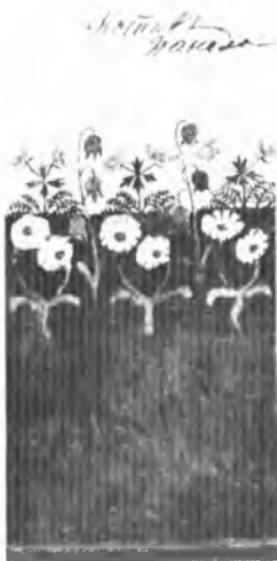
Идеи синтеза как панацеи от буржуазного измельчания искусств охватили творцов разных областей культуры. В сфере зрелищно-музыкальных широкое распространение получила теория и деятельность Рихарда Вагнера, мечтавшего превратить оперу в музыкальную драму, подобную народным средневековым мистериям, и тем вернуть искусствам утраченное воспитательное, возвышающее нравственное воздействие на массы. Об усилении эмоциональной мощи искусств мечтали Гофман — Крейслер, догадываясь о сокровенной связи цветов, звуков и ароматов, о преображении чувств, слитых воедино. О цветомузыке размышлял Скрябин, охваченный стремлением к грандиозным мистериальным дейст-

вам, призванным дать людям ощущение свободы и счастья.

В архитектуре, пластических искусствах, художественном производстве идея синтеза вызвала развитие нового стиля, которому на два-три десятилетия удастся утвердиться в России и ряде стран Европы в архитектуре, декоре, мебели, декоративном и прикладном творчестве, отчасти в станковых формах живописи, скульптуры и книжной графике. На склоне века новый стиль не в состоянии был выдвинуть новую эстетику градостроительства и стать основой крупных архитектурно-пейзажных и пластических ансамблей. Он сказался в облике отдельных общественных зданий: вокзалов, банков, правлений акционерных обществ и подобных сооружений, но его штатальной почвой было строительство и украшение частных особняков для разбогатевших промышленников, торговцев, банкиров, которые могли привлечь самых талантливых и непременно оригинальных архитекторов и художников.

Устремленное творчество одаренных мастеров не могло не дать больших художественных достижений в сфере частного строительства, украшения фасадов и интерьеров, в создании новых стилевых ансамблей, нового понимания декоративности, в развитии эстетики новых материалов в пластике и цвете, решений пространства и объема. Но пределы частного строительства, вкусы заказчиков неизбежно должны были стать слишком тесными для развития нового стиля, ограничить и обеднить его эстетический диапазон, наложить на него печать буржуазного сознания, паллозорности, которые подразумеваются теперь в самом названии — модерн рубежа двух веков.

В наше время нетрудно понять социально-историческую предопределенность модерна, его зависимость от буржуазной психологии и менщанского



105. Мотив росписи  
панели. 1886



106. Мотив росписи  
палочников окол. 1886

вкуса. Намного сложнее найти объяснение той, на первый взгляд, парадоксальности отношений заказчиков и художников, которые создавали культуру модерна, формировали эстетику и стиль эпохи. Парадоксальность видится в том, что теоретики и творцы модерна - художественная интеллигенция в поисках нового искусства и синтеза муз неповедала антибуржуазную «религию», ее обуревало возмущение мещанством во всех сферах общественной жизни, и прежде всего в культуре. Сама идея синтеза, нового стилизма представлялась художникам антирезой буржуазному мещанству и художественно-эстетическим орудием спасения общества от буржуазного практицизма и измельчания человека. И в тео-

рин, и в практике искусства эстетизм, утонченность новой культуры противопоставлялись морали, духовной ограниченности буржуазного обывателя. Сами творцы модерна в России не были буржуазно ограниченными людьми по своей общественной и личной психологии и системе идей, как не были ограниченными Д. Рёскин, английские прерафаэлиты, О. Уайльд, Ш. Бодлер и другие всемирно известные предтечи нового искусства. Однако историческая закономерность развития культуры освещает объективно буржуазную основу эстетизма как мировосприятие в субъективной эстетической программе художественно-творческой деятельности. Буржуазная сущность вобрала и подчинила себе даже антибуржуазные взгляды и стремления, превратила борцов с мещанством в выразителей буржуазного идеала, искажила возвышенные общечеловеческие мечты о «величавости будущего здания искусства»<sup>2</sup>.

Не избежало общей участи и творчество крупных художников той эпохи, и среди них Врубеля. В России идеи синтеза искусств, создание нового стиля, реформа оперного, а затем и драматического театра получили особенно широкий отклик в художественном творчестве и эстетической теории. Они были связаны с общеевропейскими тенденциями и сублимировались национальной потребностью возрождения традиций русской народной культуры. В отличие от английского и немецкого романтизма XIX века в России процесс обновления искусства содержал свой национальный романтико-утопический вариант, обусловленный не только возрождением славянофильских идей, но и освободительных стремлений, бунтарско-эстетических волн, поднятых приближающейся революционной бурей. И это сообщало романтическому движению при всем его историческом утопизме революционно-бунтарское воодушевление,

нафос преобразования общества, веру в возможность «выпрямить» людские души.

Сложность социальных, идейных, эстетических влияний на развитие русской художественной культуры в эпоху Врубеля сказалась и в сложении главных черт творческого метода в искусстве — романтизма и символизма — в их сложном противоречивом взаимодействии и духовной взаимообусловленности, проникающих в основу всех искусств и определивших их стилевую общность. Романтико-символические черты метода по-своему проявлялись в разных видах русской художественной культуры, в творчестве разных художников и их объединениях. У петербуржцев «Мира искусства» романтические устремления были направлены во многом в сторону эстетической идеализации придворного и дворянского быта, в основном русского XVII века и старого Петербурга. А. Бенуа, наиболее яркий художник и критик этого круга, видел воплощение слияния искусств, «будущее сцены» в обновлении классического балета. Московские живописцы стремились возродить красочную нарядность народного искусства, архитектуры и декоративного вкуса допетровской Руси. В Москве утверждались национальная музыка, оперный театр и неорусский стиль в архитектуре и прикладных искусствах. Вместе с тем романтизм конца XIX — начала XX века и его связь с символизмом в пластических искусствах, театре, литературе и теоретической эстетике сближал московских и петербургских художников и сообщал определенное духовное единство культуре рубежа двух эпох.

Русский романтизм конца XIX — начала XX века, иначе говоря, неоромантизм в теории и творческой практике был порождением предшествующего реализма и эстетики развивающегося символизма в их историческом сочетании традиций и новаторства.



107. *Львиный лев.*  
*Композиция для витража*



108. *Цветочный орнамент*  
*для витража*

Врубель стал крупнейшим выразителем русского и европейского модерна в целом. Он был художником декоративно-монументального синтеза и стоял несравненно выше уровня окружающей его художественной среды. Некоторые исследователи культуры эпохи и почти все, кто писал о Врубеле, утверждали, что узкие культурно-творческие рамки и мелководье стили модерна помешали художнику развернуть в



*109. Цветочный орнамент для витража*

полной мере свое огромное дарование монументалиста. Так отчасти и было в действительности. Но только отчасти. Одна из загадок феноменальной творческой жизни состоит в том, что при всем необыкновенном прирожденном даре творца монументального и декоративного искусства, который открылся в его эскизах от академической юности до полной зрелости последних созданий, в его кирилловских фресках и эскизах росписей Владимирского собора, где нет и не могло быть «мелководья» модерна, в лучших панно для московских особняков и нижегородской выставки все же высшие создания Врубеля — это станковые картины, а не монументально-декоративные полотна. Можно сослаться на общественные условия — среду, безвременье, мер-

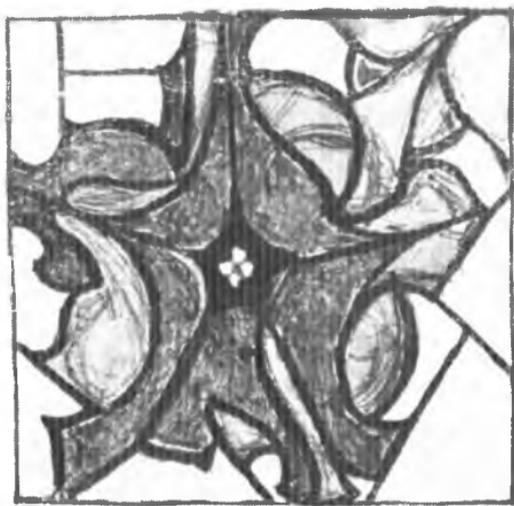
капительный и духовный гнет буржуазного мецената, на идейную и художественную мелкость модерна как искусства и стиля в целом. Но нельзя одновременно не задуматься о причинах, таившихся в самом художнике, его мировоззрении, эстетике, методе и стиле, в его характере, наконец, ибо что же такое характер художника, как не духовная, психо-физическая конденсация его истории, жизнь от самого рождения до последнего произведения, до завершающей жизнь его прощальной идеи.

В противоположность Киеву в Москве Врубель попал в среду духовно и жизненно благоприятную для его творчества; что же касается воздействия модерна, то следует подумать о том, что не кто другой, как Врубель, стал одним из первых его создателей в живописи и прикладном искусстве, что Врубеля следует называть основоположником декоративного стиля русского модерна в его духовно-образном и изобразительном единстве. Все это следует иметь в виду, чтобы понять Врубеля и его место в русской культуре его времени.

В монументальных и декоративных концепциях художника 1880-х годов не видно элементов модерна. Его стилеобразующие искания шли в русле индивидуального претворения и преобразования наследия византийской и ренессансно-венетцианской монументальной живописи. В Киевской Софии и Кирилловском храме он проникся звучанием высокого, освященного веками монументализма и не только воспринял живописно-художественные, декоративные композиционные основы подлинного синтеза, но ощутил его в своих работах, в самом образном ключе своих художественных вдохновений. Он разгадал скрытые от других загадки древнего «остроумия» в драпировках, о которых говорил Яремичу, и самый дух величаво сдержанного мудрого содру-

жества искусств в архитектурном пространстве храма. Этому строю и духу родственны и его эскизы для Владимирского собора «Надгробный плач» и «Воскресение», в которых Врубель вышел за пределы византийских мозаик и древнерусских фресок и заговорил на новом языке монументальной живописи. Он не хотел и не мог как художник подчинить свои замыслы полностью случайности пространственных решений эклектической архитектуры собора, лишённого эстетического и стилевого единства древних храмов, и приносить свои композиции к назначенным для них поверхностям в интерьере. Чутье подлинного монументалиста влекло художника к коррективам архитектуры в тех частях собора, где он получил место для росписей, и он задумывал нужную ему живописно-иллюзорную архитектуру в пределах своих композиций. В эскизе «Сошествие св. духа» это можно видеть яснее всего. Такая смелость независимой мысли послужила для А. В. Прахова несомненным поводом для отклонения эскизов, которые представлялись ему неподходящими для собора и во всех других отношениях. «Мой отец указал Михаилу Александровичу... на то, что, желая как-то замаскировать ход на лестницу, ведущую на хоры, он разбил композицию на четыре части (в сохранившемся эскизе Киевского музея русского искусства композиция состоит из трех частей. — *И. С.*) какими-то условными живописными архитектурными арками»<sup>3</sup>. Но для Врубеля такой подход был органичным выявлением его чувства синтеза пластических искусств.

Особенно ярко музыкально-декоративное чувство раскрывалось в чисто орнаментальном творчестве Врубеля, сочинявшего, казалось, с необычайной легкостью, совершенно новые, живые, прелестные узоры фризов и декоративных панно. Он никогда не



110. Цасточный орнамент для витража

повторял известных мотивов орнамента, но память его хранила великое множество мотивов, декоративных «мелодий» всех времен и народов. Он любил узор, никогда не уставал любоваться его затейливой красотой, всегда изучал, запомнил его всюду, где бы он ему ни встретился — в росписях храмов, дворцов, на коврах, тканях, фарфоре и стекле, — до широких коробок и бутылочных этикеток.

Он начал со сложных, замкнутых в себе фигурных орнаментаций своих композиций еще в Академии, в эскизах к «Античному мотиву». Высшим одобрением и восхищением Врубель был награжден за орнаменты во Владимирском соборе, но это признание пришло только через десять лет после их исполнения в публикациях и статьях журнала «Мир искусства». «Какой чудный, богом данный талант

сказался в них: какой чистой, ясной, вдохновенной музыкой льются они по стенам, — писал А. Бенуа. Какими холодными, официальными, рассудочными и сухими кажутся рядом произведения Васнецова! Эти орнаменты Врубеля совершенно поразительны. Они не сделаны в каком-либо стиле, но сколько в них собственного, настоящего стиля»<sup>4</sup>.

Яремич работал во Владимирском соборе под руководством Врубеля, помогая вместе с другим молодым художником Л. М. Ковальским переносить на стены орнаменты, сочиненные мастером: «...работа шла скоро и, как мне в то время казалось, необычайно просто. Художник прямо на стене рисовал часть мотива, остальное переносилось механически. Оригинал, нарисованный углем, раскрашивался, но этой раскраске составлялись тона, и вся остальная площадь покрывалась соответствующими тонами, и мотив получал совершенно законченный характер»<sup>5</sup>. Яремич видел в этих орнаментах и остроумие стилизованных форм, и красоту живых полевых и лесных цветов, которые в то время Врубель рисовал и писал с натуры, — ландыши, водяные лилии, колокольчики, другие цветы и травы южнорусской природы. Преобразованные художником, подчиненные декоративному строю форм и музыкальному ритму, они с удивительной гибкостью ложились на стены храма.

Не лишены интереса и значения факты истории создания владимирских орнаментов, записанные в воспоминаниях П. А. Прахова: «Под окнами, около «Голгофы» и «Воскресения Лазаря», Врубель сочинил первоначально орнамент из рыб как символ имени Христа и морских водорослей. Этот маленький рисунок карандашом он принес однажды вечером показать моему отцу. Внимательно рассмотрев его, отец сказал: «Хорошо, но в натуре все это выйдет слишком мелко, не декоративно и не свяжется

со стеной. Лучше используйте для орнамента в этих местах темы навлинов и колосьев пшеницы, как вы видели в Равенне. Это тоже христианские символы»<sup>6</sup>.

Врубель не стал спорить с профессором — главным распорядителем росписей, хотя мотив с рыбами получился, как писал Яремич, бесподобным, да и в понимании декоративности не А. В. Прахову с его собственным натуралистическим аляповатым «стилем» в орнаментах было указывать Врубелю. Но скромный гений сделал другой мотив из навлинных «глазков» и полуфигур ангелов с воздетыми к небу руками; элементы для орнаментально-декоративных фантазий художник находил всюду — в природе, в монументальном искусстве прошлого. Врубель должен был считаться с установленной церковной символикой декоративного мотива, однако распорядился он этими элементами совершенно по-своему, руководствуясь присущим ему чувством музыкальности, живописной и пластической красоты форм. В его владимирских орнаментах не найти сходства ни с мозаиками Равенны, в которой он тогда еще не был, ни с русскими майоликами XVII века, например с изделиями новоиерусалимского мастера С. И. Полубеса, среди керамических орнаментов которого есть фриз «Навлиные око». Декоративное панно Врубеля «Навлины» во Владимирском соборе возникло как совершенно оригинальное творение, творческая сублимация традиционного христианского символа, решенного как современное произведение декоративной живописи.

Изложенные здесь немногие исторические сведения достаточны для того, чтобы убедиться, что Врубель в своих декоративно-образных решениях, так же как в эскизах для «лицевой» живописи, не мог искать родства и единства со стилем росписей

Васнецова — Прахова. Он не искал и слияния стили своих фигурных и орнаментальных композиций с архитектурой собора, они не отвечали его требованиям к синтезу, художественному единству живописи и архитектуры. Его понимание синтеза слагалось в процессе проникновения в широкие пласты мировой художественной культуры, прежде всего классической — античной, ренессансной, а также знания наследия византийского, славянского и западного средневековья, но оно заключало в себе и современное ему видение, было тесно связано с реалистическим восприятием самой действительности. Вспомним, что в 1880-е годы в монументальных и декоративных концепциях художника, как и в стиле его станковых произведений, еще нет следов модерна. Вместе с тем в его музыкально-цветовом и пластическом ощущении декоративного намечается черта некоторой пышности, некой барочно-театральной возвышенности форм — своеобразной мажорности стили. Это можно почувствовать в его декоративных панно и орнаментах во Владимирском соборе и особенно ясно — в эскизах орнаментов с ангелами и павлиньими «глазками». Может быть, здесь самое начало, вернее, предчувствие того развития, которое последует затем в Москве в живописных панно и эскизах для керамики.

## II

Одна из удивительных особенностей творческой мысли Врубеля состояла в том, что в его воображении возникали и формировались одновременно не один, а несколько, порой множество замыслов, образных концепций, художественных идей в разных видах и жанрах искусства. В первые московские годы он в одно и то же время создавал станковые

картины, эскизы театральных декораций и костюмов, иллюстрации к Лермонтову, проекты архитектурных построек и скульптуру для майолики. В 1890—1891 годах он написал «Демона сидящего», нарисовал серию листов для издания П. П. Кончаловского, выполнил несколько вариантов эскизов театрального занавеса для мамонтовского театра и многое другое. Очутившись в центре театральной стихии Частной оперы Мамонтова, он не оставляет поиски русской национальной красоты в орнаменте, декоративных и ставковых вещах. Образ Снегурочки, который возник впервые в Риме, продолжал притягивать его воображение и после возвращения в Москву. Правда, поиски «чисто и стильно прекрасного» он ведет не только в русле литературно-музыкального русского фольклора, но и в мировой литературной классике. В письме 7 сентября 1892 года он говорит сестре, что собирается писать сразу три картины: «Роцца под Равенной из шинь, в которой прогуливался Дант (я привез чудные фотографии этой роцци)... Макбета и трех ведьм (я на днях на Малом театре видел «Северные богатыри» Ибсена, и мне странно понравилось, как и все, что он пишет...). И наконец, «Снегурочку на фоне снежных сумерек»<sup>7</sup>. Но и мировая классика, и русский эпос в это время жили вместе в сознании художника и его поисках стиливого решения разных тем.

Врубель продолжал руководить керамической мастерской в Абрамцеве и пристройкой по своему архитектурному проекту к дому Мамонтова на Садовой-Спасской улице «с роскошным фасадом в римско-византийском вкусе», даже «легкомысленно» мечтал пуститься в коммерческое предприятие — «утилизовать» в живописи фотографии прекрасных видов, привезенные из Италии. Педурная перспектива солидного заработка оказалась для Врубеля,

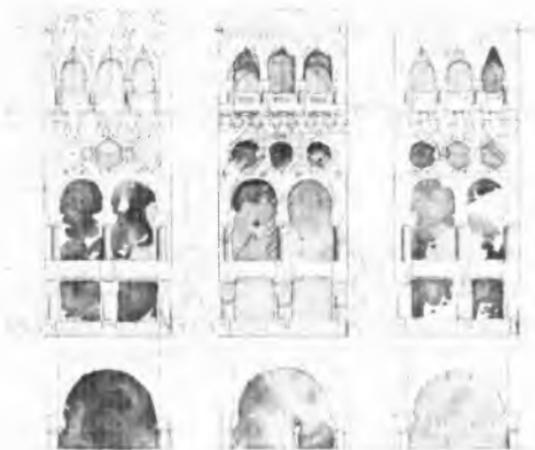
разумеется, «легкомысленной»), подобно его киевским коммерческим планам с иконами, раскрашиванием фотографий и другими затеями. Лишь рассуждения о «душевной призме» в его письмах 1892—1893 годов имели серьезное непреходящее значение. Размышляя об этом важном предмете, он говорил: «Бог с ней, с призмой — пусть природа сама говорит за себя», но чувство художника сейчас же подсказывало ему и другое: «Призма — в орнаментистике и архитектуре — это музыка наша»<sup>8</sup>.

Как понимать это признание художника — мысль выношенную, отточенно сформулированную, существенно важную для его эстетики, метода, его отношения к собственному творческому своеобразию, своей особенности? Большинство исследователей не придавали этому высказыванию самостоятельного значения, считая, видимо, что здесь идет речь об общепринятом после 1917 года образно-литературном толковании призмы как индивидуальности (темперамента) художника, сквозь которую он пропускает природу и преломляет ее, подобно тому, как преломляются лучи света в оптической призме. Но отдельные авторы иначе толкуют это место из переписки художника, предлагая понимать «душевую призму» Врубеля не в обычном плане проявления личного восприятия художника, не в смысле нарочитой предвзятости или господства принятой манеры, а как оноередованность его поэтического восприятия мировыми образами, сложившимися в общечеловеческой культуре. Для такого прочтения высказываний художника нет решительно никаких оснований потому, что «оноередованность самого поэтического отношения к миру, воспринимаемому по преимуществу сквозь призму уже сложившихся в литературе и искусстве мировых образов»<sup>9</sup>, является коренной особенностью творческого метода художника в



*III. Дом в Венеции, в котором жил Врубель в 1885 году*

целом, следствием его романтического символизма. Мировые образы появляются в идейно-тематических художественных концепциях Врубеля начала 1890-х годов, но он говорил о своей призме, имея в виду натурные, декоративно-орнаментальные и архитектурные замыслы, в которых можно видеть его отношение к тем или иным художественно-историческим традициям в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, то есть особенности своего личного вкуса, видения и стиля. Все его высказывания в письмах 1880—1890-х годов о своей индивидуальности, о значении работы с натуры, от себя и о своей призме, то ревниво оберегаемой, то, напротив, о возможности отречения от нее, об изменчивости



112. Архитектурный проект. 1900

своих намерений («Флюгер»), о поисках в области техники подтверждают такое толкование. Задумав утилизировать в живописи фотографии видов Италии, обогатив их тоном и размером, художник как будто отступал от своего видения — «бог с ней, с призмой...», а через год он же писал: «Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, — разбирайся во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой: об его непрзрачные рельефы она только протрется, — потускнела, слишком ревниво сберегаемая»<sup>10</sup>. Вот это «разбирайся» в живом материале, отбирай все, что тебе дорого и важно как художнику, и есть врубелевское

понимание «призмы», благодаря которой он не копирует фотографию и природу, а творит свое и оставляет «фотографии позади»<sup>11</sup>. Важно заметить, что высказывания Врубеля о своей душевной призме в начале 1890-х годов отражают усиление музыкального начала в его восприятии — в орнаменте, архитектуре, о которых он говорит: «это музыка наша», в поисках интимной национальной нотки, «музыки цельного человека», которые ему «так хочется пойма́ть на холсте и в орнаменте»<sup>12</sup>.

Об архитектуре Врубеля можно судить лишь на основании его проектов, рисунков и эскизов монументально-декоративных композиций. Единственный проект, по которому был построен флигель во дворе домовладения Мамонтова, был искажен и упрощен при осуществлении. Яремич знал об огромных познаниях и таланте Врубеля в архитектуре: «Если бы ему была предоставлена возможность, он бы преобразил физиономию Москвы и удивил бы мир, дав мощный музыкальный удар в единственном в своем роде сочетании линий. И как ему хотелось породнить зубцы стен венецианского арсенала с зубцами кремлевских стен!»<sup>13</sup> Но, увы, до нас дошел только боковой фасад флигелька да несколько проектов, и все они говорят о том, что архитектурная мысль Врубеля отличалась единством замысла и эстетического вкуса.

В академической композиции «Обручение Марии» молодой художник поместил фигуры в портале храма с колоннами и лестницей, напоминающими храмовую архитектуру итальянского Возрождения. Венеция очаровала его неповторимостью живописно-пластического и декоративного силава византийской, романоготической и ренессансной архитектуры, и этот волшебный силав он не мог забыть всю остальную жизнь. Все его архитектурные замыслы

и фрагменты в эскизах представляют собой разные чисто врубелевские варианты венецианских впечатлений в византийском или «римско-византийском вкусе». Этот архитектурный вкус и стиль художника проявился впервые в деталях владимирского эскиза «Сошествие св. духа», так не поправившегося А. В. Прахову. Здесь появились арки, арочные окна, двери, низкие декоративные колонны с романскими капителями, которые потом определяют решение композиции главной, видимой с улицы стены флигеля. В кирпичной стене выложена перспективная арка, обрамляющая два яруса окон также и арочным обрамлением, опирающимся на столбики — колонки из кирпича. Арка — главная пластически-архитектурная часть композиции фасадной боковой стены дома, члененной по углам лопатками-пилястрами, а снизу и сверху декоративными консолями, как бы придающими массивность и надежность дому-крепости.

Живописность всего решения была задумана в облицовке кирпичной кладки майоликовыми изразцами и панно, но замысел художника остался лишь в эскизе, и стены остались обнаженными. Врубель не мог полностью смириться с таким обеднением его идеи и выполнил для ворот ограды, отделявшей флигель от улицы, маски львов, установил их на столбах, связав таким образом вместе основной дом и новую пристройку.

Воспоминание о Венеции, ее живописных, декоративно-изысканных фасадных дворцов, церквей, скульптура подсказывает архитектурный замысел Врубеля в конце 1890-х годов в проекте фасада какого-то трехъярусного палатцо с широкими арками первого этажа, сложным трехчастным членением разнообразных окон второго зального яруса и небольших окон со стрельчатым обрамлением в верхнем наименьшем ярусе. В проекте основой ритма взята трехчастность

членения композиции фасада и по вертикали, и по горизонтали, хотя бельэтажные окна имеют только по две арки. Просвечивающие сквозь акварель линии карандашного рисунка позволяют видеть, как в начале работы художник намеревался завершить полуциркульным обрамлением каждую из трех частей главного яруса, как во флигеле мамонтовского строения, но затем отказался от этой мысли, вписал в композицию каждой части три люнета и завершил весь ярус декоративным карнизом. На проекте верхний ярус имеет сплошной орнаментальный декор, возможно, Врубель имел в виду облицовку керамическими плитами или изразцами; узкий орнаментальный фриз намечен еще между первым и вторым этажами. К декоративным элементам относятся также характерные для венецианской архитектуры раннего Возрождения полуклонки, которые применены как обрамления, и декоративные опоры арочных окон и проемов. Этот язык архитектурных форм родствен манере Пьетро Ломбарди<sup>14</sup>, только у Врубеля капители не коринфские, а романские.

Понимание и увлечение Врубеля архитектурой Венеции можно видеть в его живописно-декоративных произведениях первой половины 1890-х годов: в панно «Венеция», акварельном эскизе и натурном этюде «Мост Вздохов», где художник уловил характер, живописно-декоративную сущность эстетики венецианской архитектуры. Скорее всего архитектурный проект был исполнен им в одно время с другим архитектурным замыслом — проектом выставочного навильона для Всемирной выставки в Париже 1900 года. В этом листе «Souvenir de Venise»<sup>15</sup> память о Венеции отступила в глубину и причудливо переплелась с формами — элементами поворусской архитектуры: белокаменным крыльцом, бочками,

шатром кровли, сложным ковровым узором фасада, древнерусскими арками с «гирьками» и чем-то вовсе невиданным — все это превращено в изображение роскошно затейливого, как в сказке, терема с пряничным узорчатым фасадом. Думается, что такой навильон — сказочный терем художник мог выдумать, нарисовать и написать, но построить его вряд ли было бы возможно.

Здесь фантазия Врубеля захвачена лишь возможностями театрально-декорационной живописи, ее чисто зрительными аспектами в синтезе с музыкой, танцем, светом — всем, что может дать опера для развития и обогащения декорационного образа. И такой креп художника в конце 1890 — начале 1900-х годов был закономерен потому, что в те же годы он создавал декорационные постановки на театре опер «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане» и «Чародейка», в которых центральное место отводилось иллюзорной архитектуре сказочных городов и царских палат. Образ выставочного навильона в названном рисунке может быть представлен как один из теремов в городе Леденец на эскизе декораций Врубеля к «Сказке о царе Салтане», открывающийся взору в глубине сцены в раме огромной арки открытых преград.

Сказочность архитектурной фантазии Врубеля раскрывается в различных вариантах замыслов постановок опер «Царская невеста» Римского-Корсакова — эскиз «Александровская слобода», «Чародейка» Чайковского — «Слободка на Волге», которые являются примерами врубелевского понимания поворусского стиля. В названных эскизах архитектура включает в себе некоторые отдельные черты каменного и деревянного зодчества Древней Руси XII—XVII веков, но было бы тщетно искать в его фантазиях сколько-нибудь архитектурно точного следо-

вапия историческим памятникам — все преобразовано в удивительное, иногда курьезное зрелище, призванное не реконструировать дух и стиль исторической эпохи, а создать поэтически-сказочный образ седой русской старины с ее воображаемой музыкой цельного человека. Не археология, не стилизация старых форм, а романтическая образная мысль ведет художника к синтетическим архитектурно-живописным концепциям, и он находит для них воплощение лишь на сцене театра.

Исследователи архитектуры русского модерна начала XX века в его общеевропейском и национальном — новорусском — вариантах признали заметное влияние театральной живописи на декоративный стиль зодчих и художников, принимавших прямое участие в создании проектов зданий в 1900-х годах. Очевидно, творчески-образная мысль Врубеля и его эскизы оказали воздействие не только на авторов затейливых фасадов теремов и выставочных сооружений — С. Малютина, К. Коровина, А. Головина, В. Васнецова, Н. Рериха, но и на зодчих Шехтеля и Щусева — авторов Ярославского и Казанского вокзалов в Москве. Врубелевские архитектурные и декоративные проекты, театральные эскизы предшествовали сооружению фасада галерей Третьяковых, Ярославского вокзала, терема и церкви в Талашкине, куда Врубель пригласил Малютина, который проектировал затем и дом Перцова в Москве. Это была сравнительно кратковременная вспышка сказочного новорусского стиля и направления в архитектуре, театрально-декорационном искусстве, в постановке опер Римского-Корсакова и других композиторов на сказочные, исторические древнерусские сюжеты. Здесь создалась прочная традиция, сохранившаяся и в советской сценографии в постановках Головина и Федоровского.

### III

Идеи синтеза в неорусском стиле занимали Врубеля в орнаменте, изразцах, керамических панно, в декоративной и прикладной скульптуре, которые составляли главный предмет его занятий в гончарной мастерской Абрамцева. Михаил Александрович стал главным художником мастерской, руководителем «Завода изразцовых и терракотовых декораций» — так он называл скромную мастерскую с самого начала этого предприятия в 1890 году и увлеченно творил там целое десятилетие вместе с другими живописцами и скульпторами, которых Мамонтов эпизодически привлекал к своему детищу. Мастером технологии керамики, знатоком секретов восстановительного обжига и техники изготовления майолики в мастерской был талантливый П. К. Ваулин, вместе с которым Врубель изготовил по своим эскизам собственноручно большую часть своей керамики зимой 1899—1900 годов, во время подготовки произведений для русского павильона парижской Всемирной выставки. Эта выставка отразила вспышку небывалого до того интереса Европы к своеобразной яркости и особенности национальных искусств народов разных стран. В этом отношении она стала своеобразным художественным конкурсом народов, а критерием ценности явилось, как писал И. Э. Грабарь, наличие «сильной индивидуальности и ясно выраженной национальности. В этих двух требованиях, предъявляемых к художественному производству, сказался весь дух нового времени»<sup>16</sup>.

Успех русских в Париже окрылил художников и устроителей: в начале 1900-х годов последовал ряд новых смотров декоративно-прикладного искусства и кустарных промыслов в Петербурге — «Современное искусство» и кустарная выставка в Таврическом



*113. Печь-лежанка. 1890*



114. Печь

дворце. Однако энтузиазм устроителей разделяла не вся художественная интеллигенция — петербургским мирискусникам дороже всякого «шовинизма» были традиции XVIII века и ампира. Грабарь побаивался, как бы требование национальности не стало тормозом в развитии самого искусства. А. Бенуа после первого увлечения В. Васнецовым и всем русским внезапно отрезвел под влиянием увиденного им в начале 1900-х годов и стал утверждать примат общечеловеческого в художественных ценностях. «Хвастанье национализмом в искусстве, — писал он, — полная нелепость и полнейшее недоразумение. Совершенная истина, что хорошо можно изобразить лишь то, что хорошо знаешь... Есть художники (и они-то самые драгоценные), которые являются перед публикой в совершенно необычных костюмах, не похожих ни на один национальный. Таким художником является и Врубель». Он «принадлежит к самому отрадному, что создала русская живопись, вернее, русское искусство, ибо Врубель был одинаково хорош в живописи, и в скульптуре, и в той сфере, которая у нас так неудачно и глупо называется «художественною промышленностью». Во Врубеле Бенуа видел одного из немногих мастеров, кто смог вознестись над местными условиями и предстать «в блестящем, сказочном ослепительном наряде...»<sup>17</sup>.

До переезда в Москву Врубель был далек от художественных исканий синтеза в русле поворусского стиля. Его отдельные композиции, упомянутые ранее эскизы и наброски из русских былин — «Садко», «Витязь» — были лишь эпизодами, редкими всплесками образного воображения и возникали из решения тех или иных преходящих жизненных задач. Они еще не были прямым следствием формирования нового синтетического стиля. В киевских

монументально-декоративных росписях и эскизах художника синтез виделся ему в претворении наследия византийской и венецианской художественной культуры, и в этом ключе он продолжал творить в первые два московских года, что подтверждается его проектом пристройки и декоративной скульптурой для московского «двора» С. И. Мамонтова. Ничего новорусского или псевдорусского не было ни в архитектуре флигеля, ни в майоликовой маске льва на воротах. Удивительно, как много разных определений было высказано знатоками искусства по поводу этих львов Врубеля, о стиле их решения; тут вспоминали Древний Египет, Ассирию, Италию времен Ренессанса, воздействие модерна и прочее... Сам художник в 1904 году называл эту скульптуру «маска ливийского льва»<sup>18</sup>.

В воспоминаниях Н. А. Прахова есть сведения о том, как Михаил Александрович лепил своего льва: «При мне М. А. Врубель сочинил архитектурный проект двухэтажного флигеля во дворе мамонтовской усадьбы, на Садовой. Он был своеобразен по стилю и декоративным деталям обработки верха небольшими львиными головами. Чтобы как-то связать эту постройку с большим домом... он задумал поместить на воротах львиные головы. В «большом кабинете» мамонтовского дома Михаил Александрович начал лепить модель для того, чтобы выполнить их в майолике. Сбил большой комок глины и быстрыми движениями рук стал придавать ему вид львиной головы. Местами работал большой стекой, решительно снимал лишнюю глину, но больше — руками. Потом, когда в основном львиная маска была закончена, внимательно посмотрел на нее и отхватил ножом, по обеим сторонам, те места, где другой художник стал бы лепить гриву. Скульптура получилась сразу характерная для льва, монумент-

тальная, паноминирующая ассирийскую»<sup>19</sup>. Следует обратить внимание на пластически наполненные крупно взятые формы горельефной маски и на сочетание их с подробным рисунком глаз, носа, складок кожи и других ограненных деталей львиной головы, потому что в этом сочетании проявилась коренная особенность живописно-пластического стиля Врубеля — единство монументально крупных обобщенных форм с вниманием к отдельным деталям, как бы утверждающим реальную первооснову стилизованного образа. Разумеется, зная широкий круг историко-культурных интересов Врубеля, способность его духа жить во всех эпохах, можно представить себе те или иные художественные reminiscences в момент рождения новых образов. Но истину надобно искать в том, что какие бы воспоминания об искусстве прошлого ни возникали в воображении, в произведениях его их не найти, ибо сильная творческая индивидуальность художника переплавляла все в нечто совершенно новое, особое, классическое по совершенству и цельности стиля. Истина, видимо, в том, что искусство Врубеля само по себе явилось классическим проявлением гения в своей завершенности, синтетической слитности и духовной органичности.

А. Я. Головин — первый и единственный среди современников угадал эту сущность искусства мастера: «...Врубель был классичнее всех художников той эпохи. Конечно, это была особенная, специальная, «врубелевская» классика, ни на какую другую не похожая. Суть этой особенности в том, что Врубель идеально выражал свою мысль: он был «идеален» по своей природе. Есть какая-то безошибочность во всем, что он сделал»<sup>20</sup>.

В Абрамцеве художник увлекся живописно-декоративными возможностями майолики, в которой ему

виделись многоцветье византийских мозаик, блеск драгоценных камней и металлов, богатое узорочье ковров и парчовых тканей. Он исполнял эскизы серий изразцов и керамики для облицовки печей, каминов, садовых скамей, сам лепил и расписывал авторские экземпляры в гончарной мастерской для последующего размножения; исполнил он и несколько декоративных блюд, ваз и маскаронов. Одной из первых декоративных композиций была выполненная по его эскизам и авторской росписи печь-лежанка, выложенная сверху голубыми, а внизу коричневыми изразцами, украшенная в изголовье серо-голубой маской львицы и облицованная тремя рядами изразцов с орнаментами из цветочной розетки и ящериц. Садовая скамья-диван была задумана для установки на высоком склоне абрамцевского парка так, чтобы на этой разноцветной полукруглой скамье с изогнутой спинкой, изукрашенной майоликовыми изображениями мифических птиц Сиринов, человек мог чувствовать себя главной персоной в природе, возвышенной над обыденностью и естественностью русского пейзажа под горой. Можно подумать, что Врубель читал письмо В. С. Аксакова М. Г. Карташевской или записи самого Сергея Тимофеевича Аксакова в «Семейном альбоме», где выражено удовлетворение природой, окружавшей абрамцевский дом, его «прекрасным местоположением»: «...перед тобой открывается чудесный вид, тут ты увидишь, что стоишь на высокой горе, которая перед домом скрыта в три большие уступа, на которых расположены цветники и собственно сад, влево примыкающий к прекрасной роще с большими деревьями... По долине, которая под горой, течет прекрасная речка в кустах»<sup>21</sup>.

В музее Абрамцева сохранились выложенная бело-розовыми изразцами печь в бывшей спальне

С. Т. Аксакова, сложенная по эскизу Врубеля и его моделям изразцов, камин в зале Аксаковых также с бело-розовыми изразцами, с растительным узором белых цветов на серебристо-сером фоне и рельефным фризом из пальметок. Сохранились и отдельные изразцы, исполненные самим художником или по его образцам. Сюжетика и стилистика эскизов и самих майоликовых работ Врубеля позволяют различить его произведения начала и конца 1890-х годов; в ранних работах еще продолжают и варьируются мотивы орнаментов из полевых цветов и трав, из павлинов и рыб, известные по декоративным росписям Владимирского собора, они еще связаны с его декоративным мышлением конца 1880-х годов. В эскизах, керамической облицовке каминов, в росписях талашкинских балалаек в конце 1890-х годов художник приходит к иному, несколько тяжеловесному стилю, в котором новорусские тенденции становятся очевидными и в былинно-сказочной сюжетике, и в барочно пышном декоративно усложненном стиле. Но и в это время Врубель создал ряд своеобразных, по-своему классических декоративных композиций, в их числе керамические панно-камни «Микула Селянинович», получив за него золотую медаль на Всемирной парижской выставке. Эту врубелевскую своеобразную классичность в прикладной и станковой керамике ясно почувствовал А. Я. Головин: «Я работал с ним [Врубелем] в абрамцевской мастерской... И вот смотришь, бывало, на его эскизы, на какой-нибудь кувшинчик, вазу, голову негрятянки, тигра и чувствуешь, что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать. Это и есть признак классичности»<sup>22</sup>.

Погрузившись в стихию абрамцевской художественной жизни, Михаил Александрович с самого начала увлекся идеей возрождения национального

искусства и создания нового синтетического стиля, проникнутого «национальной ноткой», музыкой цельного человека на основе декоративного живописно-пластического фольклора и традиций древнерусского зодчества, живописи, художественного ремесла. Но в 1893—1897 годах он был занят иными образами, мало связанными с сюжетами и характером неорусского направления. Лишь панно «Микла Селянинович» значительностью своей художественной сказочно-символической концепции могло снова заострить в сознании Врубеля идеи и стилистические поиски начала 1890-х годов. В последние три года XIX века сознание художника почти полностью было поглощено образами русских былин и сказок в музыкально-театральной атмосфере русских опер Римского-Корсакова и мамонтовского театра. В последние годы века художник и создает свои шедевры станковой и театрально-декорационной живописи: «Богатырь», «Пап», «Царевна-Лебедь», «К ночи», «Сирень». В них, рукотворенных мастером без какого то ни было вспомогательного участия других лиц, возникло то совершенство, завершенность, та «безошибочность», которые и составляют врубелевскую классичность.

Несомненна также тесная связь, единство всех проявлений индивидуальности художника в его станковой, театральной, декоративной живописи, скульптуре и керамике. Знатоки и историки искусства усматривали единство художественного видения Врубеля в картинном подходе, в станковости самого мышления художника во всех видах его творчества и сверх того в «акварельности» как основном живописном принципе и приеме стилеобразования<sup>23</sup>. Но эти и похожие предположения не имеют подтверждения в произведениях и методе художника. Мотивы, композиционно-образная структура названных



*115. Архитектурный проект (камин?)*

картин большей частью вышли из монументально-декоративных или театрально-декорационных замыслов, а сама станковость врубелевских картин обладает чертами монументальности и декоративности — всем, что необходимо для полотна, предназначенного быть художественным средоточием целой стены интерьера. Если бы художнику предоставили необходимые ему стены, он вписал бы «Богатыря», «Папа», «К ночи», «Сирень» и «Царевну-Лебедь» в интерьер жилого дома или общественного здания, создав монументальный синтез искусств, в основе которого была бы и глубокая духовная содержательность, и самобытная красота русского стиля в его врубелевском неповторимом своеобразии. Сама последовательность работы художника утверждает первосте-

нейшее значение монументально-декоративного мышления его во всех других преломлениях и претворениях задуманных образов в различных видах и жанрах искусства. Ранее говорилось о том, как «Вольга» из эскизов для шкерегородского панно превратился в «Илью Муромца» или «Богатыря» в станковом полотне 1898 года. Те же эскизы, вернее, один из них, который приобрел В. В. фон Мекк (Государственная Третьяковская галерея), был превращен в керамическое панно с тем же названием для обрамления камня (Государственный Русский музей). Здесь в отличие от полотна «Богатырь», которое Врубель закапчивал с небывалой станковой детализацией для академической выставки, он отдается во власть цветистой нарядности, русской лубочности, «ярославской» декоративности. В керамике он строит композицию в обрамлении затейливых полуарок с «гирькой» с изображением человекоптиц Сиринов, поставленных на шесть колонок-коротышек, орнаментированных и глазурованных, как и все панно. Нетрудно разглядеть сходство основных персонажей небольшого каменного панно с героями эскиза для многосаженого монументального полотна в характерах, даже постановке фигур; есть, разумеется, и заметные композиционные изменения. В майоликовом панно, составленном из кусков, нужен был другой технический прием, близкий к витражу или аппликации: обобщение силуэтов, развертывание форм на плоскости и, главное, ярко красочный декоративный эффект. И все же обобщенный монументальный строй первоначального исходного образа ощущается и здесь в своеобразной камерности прикладной керамики.

В другом отношении интересно проследить развитие образа Царевны-Лебеди. Первый вариант этого образа появился в росписи талашкинской бабалайки



*116. Проект камина. 1900*

1899 года — сказочно-пейзажный сюжет превращения заколдованной царевны из птицы в деву-красу включен в орнаментальное заполнение треугольника деки инструмента подобно композициям вишнётки, книжной заставки или концовки и может быть воспринят как лубок-иллюстрация к пушкинской сказке. В картине 1900 года образ многослоен и глубок в своем поэтически-сказочном и символическом наполнении. И, наконец, в costume Царевны-Лебедь для постановки оперы на сцене художник должен был считаться с желанием композитора — «чтобы на птицу было похоже». Но во всех трех вариациях образа нет стайковости, а есть прежде всего декоративно-образная кашва, по которой в соответствии с разным назначением вещей, материалом и техникой художник воплощает свое видение.



117. Камин «Микла Селянинович». 1900

Истоки других любимых Врубелем былинно-сказочных образов находятся, видимо, в его театрально-декорационных концепциях, что, несомненно, присутствует и многовариантных изображениях персонажей опер «Снегурочка» и «Садко», исполненных в майолике, картинах и больших эскизах декоративных панно. Эскизы для керамических блюд, изразцов («Садко»), сюиты майоликовых скульптур, так же как и станковые композиции, воспринимаются художественными вариациями на тему опер, но не становятся иллюстрациями спектаклей или изображениями отдельных мизансцен. Станковые, монументально-декоративные и прикладные произведения Врубеля восходят к первоисточнику, к былинке и сказке, народные мифы претворяются во врубелев-

ские образы-мифы. В его художественно-изобразительном, живописном и скульптурном мифотворчестве заключается основа к пониманию классичности синтетического стиля искусства Врубеля.

Мощное внутреннее воздействие музыкального театра на искусство Врубеля, как и на всю художественную культуру конца 1890 — начала 1900-х годов, было знаменем времени, следствием поисков единства, синтеза искусства на путях символично-образительной одухотворенности, зрелищности, декоративности, часто в обход утилитарной ценности и функциональности произведений. Такой подход характерен и для неорусского стиля в архитектуре. «В искусстве необходимо правильно выражать идеи и достигать силы впечатления, не раздумывая о средствах (предполагается, что средства, то есть знание современных конструкций, архитектору доступны в совершенстве, подобно тому как музыкант должен знать инструмент, при помощи которого он творит) и не задаваясь метафизикой,— писал А. В. Щусев.— Бутафория и декорация на театральных подмостках превращаются в большое искусство, если их исполняет настоящий художник»<sup>24</sup>. Исследователи русского модерна в архитектуре не без оснований объясняют главную черту неорусского стиля поисками художественно-декоративной образности в архитектуре вопреки конструктивным новшествам общеевропейского модерна и потому считают, что неорусский стиль лишь условно с большинством оговорок можно отнести к модерну<sup>25</sup>. Вместе с тем архитектурные произведения неорусского направления сохранили до наших дней свою эстетическую значимость и оказались «наиболее яркими проявлениями тех художественных поисков единого стиля, которые характеризовали модерн в России»<sup>26</sup>.

Для Врубеля размышления и творчество в русле неорусского стиля были лишь одним из направлений его монументально-декоративного искусства в 1890-х годах. Он не подчинял целиком этому направлению свою фантазию художника. Много работал в Талашкине и Abramceve в 1899 - 1900 годах для Всемирной парижской выставки, расписывая балалайки, рисуя эскизы каминов, гребней, создавая скульптурные сюжеты из «Снегурочки», все же главные усилия он отдавал картинам и эскизам на темы русской и классической мифологии, например «Игра наяд и тритонов», работал с натуры, иллюстрировал издание Пушкина. Он не взялся за выгодные большие заказы М. К. Тенишевой, ограничившись мелкими затеями, а для осуществления неорусских строительных и декоративных планов меценатки пригласил С. Малютина, которому писал: «...книжница очень утешена Вашей горячей готовностью работать над проектом церкви...» По-видимому, Врубель считал Малютина наиболее подходящим мастером по направлению стиля для Тенишевой: «Стиль ярославский. Затем полный простор декоративной фантазии: церковь предполагается роскошно облицованной изразцами и вообще всевозможными поливными вечами, как-то: черенцы и даже целые детали конструкции»<sup>27</sup>. Можно понять, что самого Врубеля такой простор декоративной фантазии в 1900 году больше не увлекал и свои работы в русском вкусе он должен был считать пройденным этапом поисков. Он и раньше вопреки своим планам «посвятить себя исключительно русскому сказочному роду»<sup>28</sup> отвлекался от этого направления, а теперь перед ним снова предстал программный неотвратимый образ монументального Демона. Последнее обращение художника к русской сказке по Пушкину -- «Тридцать три богатыря» -- было, по существу,

эскизом и декоративным панно, и в них очень мало осталось от новорусского и романо-византийского стилей, незаметно никаких следов какой бы то ни было национальной стилизации, как и в картинах конца 1890-х годов. Занятый мифотворчеством в новых образах, он забывал старое. В августе 1900 года Надежда Ивановна писала Римскому-Корсакову, что Михаил Александрович «в восторге от вступления ко второй картине Салтана... В газетах мы прочли, что Михаил Александрович удостоен золотой медали за камни на Парижской выставке... Вот и не думал, не гадал и медаль получил, и про Парижскую выставку-то мы забыли»<sup>29</sup>.

#### IV

Врубель в жизни и в искусстве поклонялся согласно терминологии русских символистов двум богам — Аполлону и Дионису. Временами один из них покорял его сильнее, и тогда в творчестве художника начинало преобладать то аполлоновское, то дионисийское начало. В Академии, Венеции и первые годы в Киеве он принадлежал более первому. Затем в Одессе и последние годы в Киеве второе начинало все более властно овладевать сознанием художника и господствовать над ним с редкими возвращениями к Аполлону и почти все московские годы в музыкально-театральной атмосфере мамонтовской оперы и новорусского Абрамцева. Не следует умалчивать того, что в искусстве Врубеля порой проскальзывали отзвуки той буржуазности, которую он глубоко презирал как романтик. В его декоративных панно и украшениях для особняков русских «набобов» не могли не отразиться совсем вкусы заказчиков и его собственная расточительность выразительных средств. Но художник не мог умалить

себя даже во власти заказчика, он не мог изменить своего видения и сознания, а потому его искусство есть правда о художнике и его времени.

Изучая искусство Врубеля в связи с русской художественной культурой его времени в целом, в соотношениях и взаимовлияниях с музыкой, театром, литературой и зодчеством, можно заметить три основные черты в единстве образотворчества художника, его метода фантастического претворения действительности и живой природы. Во-первых, идейно-психологическую, связанную с философской и литературной концепционностью главного направления творческой мысли художника, его выбором мировых общечеловеческих образов из мифологии и художественной литературы, проявившуюся в разработке выразительности духовного содержания образов; эта «литературность» образов Врубеля сказалась и в той большой, порой чрезмерной выразительной нагрузке, которую несет в себе изображение человека, его фигура, жест и в особенности лицо с увеличенными глазами.

Во-вторых, музыкально-поэтическую, подчинившую себе эстетико-художественное видение Врубеля и выступающую в музыкально-поэтической ритмизации и гармонизации его композиций; и, в-третьих, театрално-зрелищную, гедонистическую по видению красоты цвета, формы, орнаментации, определенную потребность декоративной организации произведения: картины, панно, скульптуры и прикладного искусства.

Но все эти стороны или грани единого художественно-образного мышления и видения Врубеля в его методе имеют основанием прочную основу реалистического восприятия и познания природы и человека, сложившуюся в результате воздействия школы П. П. Чистякова, изучения мирового и рус-

ского искусства на природные основы личности самого художника в процессе его жизни и творческого развития.

Врубель стал предтечей русских романтиков-символистов, но не в философских и эстетических отрывных концепциях немецких романтиков-идеалистов: Канта, Шопенгауэра и Ницше, которые были общими и для Врубеля, и для младших русских символистов, а в своей творческой практике, в своем таинственном «двойном видении», образном творчестве, в музыкальности, поэтически «неизглаженной сущности» его живописи. Теоретические воззрения русских символистов были сформулированы и стали достоянием читающей художественной интеллигенции в основном в 1904—1909 годах, когда Врубель заканчивал свой жизненный и творческий путь в лечебницах, но искусство и личность художника-мудреца соответствовали идеалу символистов, и потому Врубель был наиболее близким для них художником. Им импонировала символическая «тайнопись неизреченного» и загадочность в его образах. «Где нет этой тайности в чувстве, нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником», говорил Брюсов<sup>30</sup>. По мнению Вячеслава Иванова, «символ только тогда настоящий символ, когда он неисчерпаем и беспрedefи-нен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (ператическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаженное, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»<sup>31</sup>. Поэт уверял, будто в каждом произведении искусства, в том числе искусства пластического, есть скрытая музыка. Здесь он, наверное, подразумевал врубелевские произведения: «И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но

сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета... В этом смысле оно всегда символично... Отсюда — устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения; и эта воля, этот порыв «музыка»<sup>32</sup>. Так, думал Вячеслав Иванов, развивается и поэзия символистов, ищущая содружества с другими искусствами: «...позднейшие поэты разлучили поэзию с «литературой»... и приобщили ее снова как равноправного члена и сестру к хороводу искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски»<sup>33</sup>.

Романтизм и образное символотворчество Врубеля были производными от музыкальности и театральности его искусства. Он никогда не говорил, что музыка — высшее из искусств, как утверждали в начале 1900-х годов поэты и эстетики русского символизма. Но стремление сблизить живопись с поэзией и музыкой — широко распространенная тенденция в искусстве данной эпохи проходит через все творчество Врубеля. Здесь он не одинок — это стремление было характерно для европейской культуры второй половины XIX века, жаждавшей мира «нерукоичной чувственности», унижающей мыслью «о внутреннем единстве разнородных эстетических впечатлений, мечтами Гофмана — Крейсера о взаимосоответствии и сокровенной связи цветов, звуков и ароматов, о мистическом преображении чувств, слитых воедино»<sup>34</sup> — этот мир был и миром грёз Врубеля.

К наиболее последовательным символистам в русской музыке относят А. Н. Скрябина, в цветомузыке которого исследователи композитора почувствовали определенное сходство с врубелевской живописью. Еще И. Н. Поффе в «Синтетической истории искусств» находил в творчестве этих двух



*118. Ваза (Сирены)*

художников не только расцвет символизма, но и переход к экспрессионизму, элементы которого он усматривал у Врубеля в его Демонах, прежде всего в «Поверженном», и у Скрябина в его симфониях, в особенности в «Прометее». У Врубеля он видел борьбу двух начал: «...тонкие сдвиги, иррациональные движения форм и цвета и стремление развернуть гигантские, космические темы», у Скрябина — борьбу духа и материи — «как космический экстаз и надличное, моление и борьба»<sup>35</sup>. О влиянии врубе-

левского художественного миропонимания на музыку Скрябина писали и в наше время: «...подобно таким полотнам М. Врубеля, как «Демон сидящий» и «Демон поверженный», «Прометей» Скрябина и многие его сонаты, начиная с Четвертой, проникнуты своеобразным чувством космоса. Драматическое действие в них словно разворачивается не только на земле, но и в необъятных просторах вселенной»<sup>36</sup>.

Современники Врубеля находили скрытый символизм и в последнем периоде оперного творчества Римского-Корсакова, хотя сам композитор открепчивался от этого, говоря: «У меня сказка так сказка».

Еще с университетских лет Врубель следил за музыкальной критикой и был в курсе русской музыкальной жизни в ее теории и практике. Он не вдавался в специальные проблемы глинкавизма, вагнеризма и другие, волновавшие специалистов и любителей музыки, но статьи известных критиков и музыковедов о текущих событиях, постановках новых опер и о концертах новой музыки он, несомненно, читал. Тем не менее символизм в методе Врубеля не был чем-то умозрительным, почерпнутым из немецкой философии или из модных тогда драм Ибсена, он был обусловлен его мировосприятием в целом, романтизмом отношения к действительности, стремлением проникнуть в скрытые недра реальности, увидеть и подслушать величавую музыку правдивно цельного, перасчисленного буржуазным веком человека. Отсюда развивается его «двойное видение» как следствие романтического символизма, искусствоведения и творческого метода. Оно состоит в том, что реалистические основы его профессионального понимания и свойственного ему видения форм зримого мира реализм в целом — он сочетает с поэтизацией интеллекта, с фантастикой: влечение к величавому монументальному

и грандиозному соединяется в его методе с пристрастием к мельчайшим деталям предметного зримого мира, к тщательному реалистическому проникновению в его многогранность; при этом простодушная сказочность или жизненная конкретность сливается в его образах с изощренным, порой эстетизирующим символизмом высшей духовности и тайны «неизреченного». И все это окрашивается трагически возвышенным поэтическим настроением, внутренним его сродством с миром таинственного, невыразимого и в то же время фантастическим искажением заветных истин, омыанием, болезненным в конце жизни, переходящей красотой сверкания неземных красок в цветах и драгоценных камнях, узорах ковров и тканях, переливах майолики в скульптуре и цветных изразцах, в глубинах перламутровой раковины. Эта двойственность видения и образного мышления художника обуславливает глубинную многослойность, многозначность его натурно-портретных вещей, таких, например, как «Девочка на фоне персидского ковра», портрет С. И. Мамонтова, «Гадалка», «Сирень», «К ночи», многих автопортретов, портретов сына, жены, поэта В. Брюсова и других подобных работ. Многозначное сочетание первого натурно-жизненного слоя и второго символически-глубинного слоя — это родовое для искусства Врубеля в целом свойство художественно-образного содержания присуще и его декоративным панно: «Суд Париса», «Испания», «Венеция», «Микула Селянинович», «Принцесса Грёза» и станковым вещам на темы сказок: «Пап», «Царевна-Лебедь».

В большинстве живописных произведений Врубеля двусмысленность видения и символичность образа всегда присутствуют в жизненной простоте и ясности сюжетного выбора, в «молчаливости» и внешней неподвижности его персонажей, наделенных другой.

не укладывающейся целиком в сюжетную ситуацию поэтической выразительностью и значимостью. Демонизм образов Врубеля проявляется не только в его Демониаде, но и в других, не связанных прямо с этим романтическим персонажем произведениях, и потому здесь нужно видеть одну из главных граней его образного сознания, в котором отражались общественные противоречия, социальная многосложность современного ему мира на склоне XIX века.

Весной 1901 года, когда увлечение русским сказочным миром закончилось и образ Демона вновь восстал перед ним, Врубель сказал Яремичу перед своим «Надгробным плачем»: «Вот к чему, в сущности, я должен бы вернуться». И он вернулся спустя три года, а тогда весной «и настроения художника происходила какая-то перемена, несмотря на паружное спокойствие, в нем заметна была тревога. Его тянуло в деревню, и помню, как он удивительно поэтично описывал «земляной пол и низенькие потолки» деревенского жилья»<sup>37</sup>. Осенью душевная тревога и творчество Врубеля достигли, казалось, крайнего напряжения. Обстоятельство личной жизни — рождение сына с раздвоенной губкой — и повышенное напряжение общественных настроений того времени обострили болезнь художника. Он «приходит в мрачное и вместе очень возбужденное состояние духа. Он решает, что должен, наконец, написать своего главного большого «Демона». К концу работы над Демоном Врубель был уже психически расстроен. Весной 1902 года в Петербурге духовное возбуждение художника произвело на Яремича «впечатление громадного, как бы бешеного подъема сил: «Через пять лет русское искусство будет первым в мире, мы все завоюем». Врубель говорил о «состоянии искусства, науки, культуры и везде развивал громадные планы»<sup>38</sup>.

После всех Демонов — трагических героев духовно-жизненной драмы художника — он вернулся к идеям своих ранних озарений, оставленных им на холсте и бумаге. Это не были «Оплакивания» или «Воскресения», которые, казалось бы, должны отвечать большим настроениям и спутанному сознанию угасающего гения, это были пророки и серафимы, полные духовной жажды и сознания своей великой миссии. Впервые Врубель написал лик пророка Моисея на хорах в Кирилловской церкви, изобразив его не зрелым мужем, как у Микеланджело, а безбородым юношей «на том основании, что пророчествовать он начал в молодые годы»<sup>39</sup>. Врубелевский юный Моисей — образ аскета, подвижника идеи, в его широко раскрытых глазах можно прочесть напряжение раздумий молодого Врубеля о выборе трудного пути художника, призванного пророчествовать с первых шагов своего пути в искусстве. И Врубель прошел весь свой тяжелый путь до конца. В фантастически-прекрасном «Азраиле» и мучительно неясном «Иезекииле» художник до последнего луча света в слезящихся глазах был одержим образом Пророка — идеей подвижнического служения людям, ибо в этом он видел высший нравственный долг истинного художника. До последнего прикосновения к полотну, рисуя почти ослепнувшим, Врубель жаждал воплощения своих грёз, всю жизнь он искал высокого воплощения музыки — цельного человека в театральной иллюзорности жизни и, наконец, услышал эту музыку в себе самом.



## ПРИМЕЧАНИЯ

### *Глава первая*

- <sup>1</sup> *Врубель А. А.* Воспоминания. — *Врубель*. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1970, с. 145. Последующие ссылки на это издание будут даны с сокращением названия: *Врубель*, с. ...
- <sup>2</sup> См.: *Суздальев П. К.* *Врубель и Лермонтов*. М., 1980.
- <sup>3</sup> *Врубель*, с. 145.
- <sup>4</sup> См.: *Александрова В. Д.* Из детских лет М. А. Врубеля. — *Искусство и печатное дело*, 1910, № 40, с. 442.
- <sup>5</sup> *Врубель*, с. 273.
- <sup>6</sup> Там же, с. 23.
- <sup>7</sup> *Гоголь Н. В.* Избр. произв. М., 1963, с. 754.
- <sup>8</sup> *Врубель*, с. 24. Гоголевские мысли юного Врубеля можно проследить и далее в характеристике Хлестакова.
- <sup>9</sup> См. там же, с. 29.
- <sup>10</sup> Там же, с. 32-33.
- <sup>11</sup> Там же, с. 37, 40.
- <sup>12</sup> Фрагменты воспоминаний В. С. Серовой были опубликованы в журнале «Артист», 1890, № 12.
- <sup>13</sup> *Врубель*, с. 36.
- <sup>14</sup> Там же, с. 38-39.
- <sup>15</sup> Там же, с. 37, 39, 43.
- <sup>16</sup> Там же, с. 311.
- <sup>17</sup> Там же, с. 75.
- <sup>18</sup> Там же, с. 194.

- <sup>19</sup> *Яновский Б. К.* Ге и Врубель, Воспоминания. Отдел рукописей ГТГ, с. 92/10.
- <sup>20</sup> Врубель, с. 155–156.
- <sup>21</sup> Там же, с. 35.
- <sup>22</sup> Там же, с. 42.
- <sup>23</sup> Там же, с. 43.
- <sup>24</sup> С. П. Яремич и А. П. Иванов называли это произведение «Введение во храм».
- <sup>25</sup> Врубель, с. 38.
- <sup>26</sup> Там же, с. 43.
- <sup>27</sup> Там же, с. 114.
- <sup>28</sup> Там же, с. 46.
- <sup>29</sup> Там же, с. 131.
- <sup>30</sup> См. там же, с. 303.
- <sup>31</sup> Там же, с. 157.
- <sup>32</sup> *Яремич С.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911, с. 54. Последующие ссылки на это издание будут даны с сокращением названия: *Яремич С.* Врубель, с. ...
- <sup>33</sup> *Викуншинский А.* Религиозные основы творчества Врубеля. Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 341, б/д.
- <sup>34</sup> Врубель, с. 175.
- <sup>35</sup> *Бенца А.* Врубель. Мир искусства, 1903, № 10–11, с. 179 и др.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> *Яремич С.* Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве (1884–1885). Мир искусства, 1903, № 10–11, с. 189.
- <sup>38</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 62.
- <sup>39</sup> *Яремич С.* Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве, с. 189.

- <sup>40</sup> См.: *Иванов А. П.* Врубель. Биографический очерк. СПб., 1911, с. 14.
- <sup>41</sup> *Ге И. П.* Врубель. — Мир искусства, 1903, № 10—11, с. 187.
- <sup>42</sup> См.: *Яремич С.* Врубель, с. 116.
- <sup>43</sup> Сохранились черновики стихотворения Врубеля «На смерть Риддони». Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>44</sup> Врубель, с. 120.
- <sup>45</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 55.
- <sup>46</sup> *Бакушинский А.* Религиозные основы творчества Врубеля, с. 186.
- <sup>47</sup> Врубель, с. 50.
- <sup>48</sup> Историю работы Врубеля для Владимирского собора тщательно исследовал Н. М. Тарабукин (см. его кн.: М. А. Врубель. М., 1974, с. 121—128).
- <sup>49</sup> См.: Врубель, с. 202. Н. А. Прахов писал, что причиной охлаждения его отца к Врубелю была деловая ненадежность, неустойчивость художника и его «рассеянный образ жизни». Однако причина была сложнее. Подробно об этом сказано в готовящейся к выходу в свет нашей книги «Врубель. Личность. Мирозрение. Метод».
- <sup>50</sup> См.: Врубель, с. 52; см. также с. 73 и 120.
- <sup>51</sup> Там же, с. 193.
- <sup>52</sup> Возможно, об этом произведении писал Л. М. Ковальский: «В соборе, в ризнице, валялся... долгое время удивительный картон углем к «Гефсиманскому саду». — Врубель, с. 165.
- <sup>53</sup> Врубель, с. 192. Сохранилась «Богоматерь» (Оранта) 1888 года, которая была в собрании А. В. Прахова. Воспроизведена в кн.: *Яремич С.* Врубель, с. 58.
- <sup>54</sup> Врубель, с. 50.
- <sup>55</sup> *Нестеров М. В.* Из писем. Л., 1968, с. 156.
- <sup>56</sup> Там же, с. 166.
- <sup>57</sup> Там же, с. 235.

- <sup>58</sup> Там же, с. 236
- <sup>59</sup> Там же.
- <sup>60</sup> Там же.
- <sup>61</sup> Там же.
- <sup>62</sup> Там же, с. 250.
- <sup>63</sup> Там же.
- <sup>64</sup> Врубель, с. 225.
- <sup>65</sup> Там же, с. 120.
- <sup>66</sup> См. там же, с. 248--249, 259.
- <sup>67</sup> «Врубель с восторгом говорил об этюдах Иванова... впервые увиденных им в собрании М. П. Боткина...». — Врубель, с. 222.
- <sup>68</sup> А. А. Врубель писала о совместном с братом посещении Эрмитажа: «Из них... помню одно (осенью 1874 года. — *П. С.*), когда в силу, очевидно, крайнего напряжения внимания и интенсивности впечатлений с братом в конце обхода зала сделалось дурно». — Врубель, с. 146.
- <sup>69</sup> *Дмитриева Н. А.* М. А. Врубель. — История русского искусства. М., 1968, т. 10, книга первая, с. 261--262.
- <sup>70</sup> *Яновский Б. К.* Ге и Врубель. Воспоминания. Отдел рукописей ГТГ, 92/16.
- <sup>71</sup> Врубель, с. 259.
- <sup>72</sup> Там же.
- <sup>73</sup> Из воспоминаний Л. М. Ковальского. Врубель, с. 167.
- <sup>74</sup> *Ге Н. Н.* Из беседы об искусстве Н. П. Ге в Киевской рисовальной школе (март 1866 года). — Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. 7, с. 20, 23.
- <sup>75</sup> Врубель, с. 50.
- <sup>76</sup> Там же.
- <sup>77</sup> Там же, с. 49.
- <sup>78</sup> Там же, с. 49--50.
- <sup>79</sup> Там же, с. 51.
- <sup>80</sup> Там же, с. 52.

<sup>81</sup> Там же, с. 50.

<sup>82</sup> *Яремич С.* Врубель.— Русская мысль, 1913, 17 фев.

<sup>83</sup> Врубель, с. 50.

<sup>84</sup> См.: *Анатол М. В.* Александр Андреевич Иванов. М., 1956, т. 1, с. 110, 113; т. 2, с. 161 — о музыкальном начале в живописи Иванова.

## Глава вторая

<sup>1</sup> Врубель, с. 55.

<sup>2</sup> Там же, с. 53.

<sup>3</sup> «Миша еще остается, ему заказано осеннее пальто и справлены заново сапоги, и затем на дорогу надо будет дать 30 рублей. Я его не уговариваю оставаться, ведь ему еще нужно продолжать работы в соборе, а то он их потеряет» (письмо Е. Х. Врубель к А. А. Врубель от 29 августа 1889 года). Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.

<sup>4</sup> Врубель, с. 76.

<sup>5</sup> «Миша просил меня также быть у Прахова и заявить, что Миша пишет картон «Воскресения» и что он удался ему лучше, чем когда-нибудь. Я исполнил эту просьбу,— писал отец художника,— и Прахов поручил передать Мише, что если он *не замедлит* с представлением картона, то ему будет предоставлено место в храме Владимира... для написания образа «Воскресения» (из письма А. М. Врубель.— Врубель, с. 121). Однако Прахов не дождался картона от Врубеля. М. В. Нестеров 15 октября 1890 года писал из Киева: «Эскизы «Рождество Христово» и «Воскресение» готовы, были у меня В. М. Васнецов и Прахов, тому и другому эскизы нравятся... Я лично могу сказать, что если в моих эскизах и нет большой оригинальности и, может быть, Врубель и Серов сделали бы интереснее, но все же в них есть интимность в одном и поэтическая торжественность в другом» (*Нестеров М. В.* Из писем, с. 48—49).

<sup>6</sup> Письмо Е. Х. Врубель к А. А. Врубель от 9 февраля 1890 года. Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.

- <sup>7</sup> Н. А. Прахов впоследствии писал, что причиной отклонения первого эскиза «Воскресение» «было то, что Михаил Александрович посадил фигуры двух римских стражей, заснувших в неестественных позах, прямо на земле. Кроме того, Врубель не принял во внимание маленькую служебную дверь (с правой стороны) — выход из собора и спуск в подвал, к отоплению. Заделать ее ради композиции картины было нельзя» (Врубель, с. 185). В выделенных словах видно желание Н. А. Прахова умалить удачность решения художника и оправдать отклонение эскиза: ничего неестественного и неуместного в фигурах римских воинов в эскизе нет.
- <sup>8</sup> Письмо Е. Х. Врубель к А. А. Врубель от 14 мая 1890 года. Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>9</sup> Врубель, с. 55.
- <sup>10</sup> Портрет балерины Б. Грузикевич хранится в Ростовском художественном музее. Внизу в середине листа надпись: «Сим удостоверяю, что этот портрет артистки балета Б. Грузикевич работы моего друга Врубеля. 9 декабря 1916 года. Б. Бониславский».
- <sup>11</sup> Врубель, с. 55.
- <sup>12</sup> Там же, с. 76.
- <sup>13</sup> В письме к В. М. Васнецову от 16 февраля 1887 года И. С. Остроухов писал: «Врубелю скажите, что надеюсь скоро видеться с ним в Москве; до сих пор не могу забыть его эскизы — что бы ему догадаться обогатить одним из них мою коллекцию?». Отдел рукописей ГТГ.
- <sup>14</sup> *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1951, с. 74—75. См. также: Валентин Серов в воспоминаниях. Дневниках и переписке современников. Л., 1971, т. 1, с. 176, 182.
- <sup>15</sup> См.: *Давыдова М. В.* Очерки русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века. М., 1914, с. 90.
- <sup>16</sup> См.: *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках, с. 75.
- <sup>17</sup> *Мамонтов С. И.* Хроника нашего художественного кружка, с. VII, 108—109.

- <sup>18</sup> См.: Константин Коровин вспоминает... М., 1971, с. 136.
- <sup>19</sup> Историю создания этой вещи см. в кн.: Константин Коровин вспоминает... с. 801—802.
- <sup>20</sup> «Истина в красоте». Не все буквы читаются отчетливо, но Врубель имел в виду этот текст (см.: Врубель, с. 154).
- <sup>21</sup> См.: Валентин Серов в воспоминаниях... т. 1, с. 171—172.
- <sup>22</sup> «Риццони сроднился с миловидным, с идиллией, положив все силы своего таланта на возможно добросовестную работу»,— писал М. А. Врубель (см.: Врубель, с. 80).
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> П. П. Чистяков считал А. А. Риццони — своего товарища — честным и дельным художником: «Старайтесь познакомиться с Александром Антоновичем Риццони. Кроме хорошего, от него ничего иного не получите». «Держитесь знакомства с А. А. Риццони, хотя бы он и свирепствовать начал, — ничего, не смотрите. Он добрый и деловой». Из писем В. Е. Савинскому. — П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953, с. 130, 141. В письме 18 января 1884 года Чистяков писал: «Врубель меня радует. Что-то тонкое и строгое в то же время начинает проявляться в его работах» (там же, с. 141).
- <sup>25</sup> Из письма Е. А. Праховой к Н. А. Прахову: «Сегодня мы все радовались, что Риццони муштрует Врубеля...» (Врубель, с. 213).
- <sup>26</sup> Врубель, с. 80.
- <sup>27</sup> См. воспоминания Н. А. Прахова. — Врубель, с. 213—214. «Minolli» — так Врубель подписал портрет Б. Грузикевич еще в 1889 году в Москве. Вероятно, это слово от итальянского — шутник, озорник. О пребывании Врубеля в Италии, в Милане, есть сообщение в письме его сестры, певицы Е. А. Врубель 14 декабря 1892 года: «Миша... про свои работы говорил мало; говорил, что начал писать портрет Мамонтова... Отношение Мамонтова к нему еще более дружеское, чем в прошлом году. Ко мне Миша был очень добрым, заботливым братом, все хотел повеселить, возил в театры». — Врубель, с. 134.

- <sup>28</sup> Там же, с. 317.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> См. фотографию, воспроизведенную в кн.: Врубель, с. 32—33.
- <sup>31</sup> Там же, с. 74—75.
- <sup>32</sup> Там же, с. 57.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> См. там же, с. 212.
- <sup>35</sup> См.: *Манн Т.* Собр. соч. М., 1961, т. 10, с. 104.
- <sup>36</sup> Врубель, с. 58.
- <sup>37</sup> Там же, с. 59.
- <sup>38</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 138.
- <sup>39</sup> См. там же.
- <sup>40</sup> Врубель, с. 38.
- <sup>41</sup> См.: *Яремич С.* Врубель, с. 138. Здесь же автор утверждает, что эскизы к этим вещам погибли при пожаре.
- <sup>42</sup> Врубель, с. 304.
- <sup>43</sup> См. там же. Важно заметить, что Врубель в автобиографии ни словом не обмолвился о своих «Демонах».
- <sup>44</sup> О картине «Испания» Врубель нигде прямо не писал. Д. Коган предложила задуматься о датировке этой картины, полагая, что ее следует отнести к концу 1890-х годов. Но серьезных аргументов в пользу такой датировки она не приводит (см.: *Коган Д.* Новое о М. Врубеле. — *Панорама искусств*, 77. М., 1978, с. 172). Между тем почти все завершённые живописные работы Врубеля датируются с большой степенью достоверности и точности, так как их датировка подтверждается самими произведениями, данными переписки и другими документами. Картина «Испания» экспонировалась на нижегородской Всероссийской выставке в числе восьми произведений Врубеля, присланных С. И. Мамоновым для пополнения художественного отдела с начала августа 1896 года (см.: *Лапшин В. П.* М. А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года

(материалы к биографии художника). — Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978, с. 87).

Картина «Гадалка», подписанная самим художником 1895 годом, близка «Испании» манерой письма и одним и тем же типом женщины (даже браслет один и тот же), что свидетельствует о том, что эти два полотна были написаны примерно в одно время. Стало быть, датировка Яремича — 1894 год — ближе к истине: полотно было написано не ранее конца 1894 и не позже начала 1895 года, потому что другие месяцы этих лет Врубель был занят другими заказами и заграничными поездками.

Следует также заметить: Врубель писал в автобиографии о «тринтихе для Арцыбушева», но сохранилось только панно «Венеция», где же другие? Одно из них — «Сбор винограда» — художник уничтожил, а вторым он мог считать «Испанию»; в декабре 1894 года он писал сестре: «На днях сдаю свои панно...» (Врубель, с. 61). Он мог сдавать тогда или работы для Дункера, или названные панно Арцыбушеву, но первые он называл не панно, а «Плафон», потому что на них были изображены лишь цветы.

### Глава третья

<sup>1</sup> Врубель, с. 80.

<sup>2</sup> В фонде живописи Государственного Русского музея хранится эскиз «Проект церкви для села Талашкино» (№ 1841), однако беспомощность живописной техники не позволяет признать этот эскиз работой Врубеля.

<sup>3</sup> Врубель, с. 58.

<sup>4</sup> Там же, с. 85.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Нестеров М. В.* Врубель и Серов. — Врубель, с. 227.

<sup>7</sup> Врубель, с. 253. Может быть, эскизы и наброски «Демона» М. А. Дулова видела позже, в Москве или Петербурге, а не в Харькове; свои воспоминания она написала в 1947 году.

<sup>8</sup> См.: Врубель, с. 206, 250, 270—271.

- <sup>9</sup> Там же, с. 47.
- <sup>10</sup> Портрет М. Я. Симонович был написан В. Серовым («Девушка, освещенная солнцем»).
- <sup>11</sup> Врубель, с. 45.
- <sup>12</sup> См. воспоминания Н. А. Прахова, Н. И. Мурашко. — Врубель, с. 174—223, 157—160.
- <sup>13</sup> Там же, с. 265.
- <sup>14</sup> См. там же, с. 304.
- <sup>15</sup> Там же, с. 61—62.
- <sup>16</sup> Акварель «Примавера» теперь атрибуируют как «Грехен среди цветов» (см.: Врубель, с. 355). Но она сделана в 1897 году, когда все панно из цикла «Фауст» были написаны художником и он был занят поисками женских образов для панно «Времена дня», поэтому любое название в данном случае имеет лишь вспомогательное значение.
- <sup>17</sup> Там же, с. 88.
- <sup>18</sup> См.: Врубель, с. 319, 320; *Ланшин В. П.* М. А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года.
- <sup>19</sup> Врубель, с. 62. Как видно из всех материалов, относящихся к этому «делу», бюрократическая опытность Академии в борьбе за свой престиж оказалась сильнее повеления самого царя; панно сняли, а стены навильно на закрасили малярной краской.
- <sup>20</sup> Врубель, с. 304.
- <sup>21</sup> Там же, с. 78. Точная дата телеграммы — 2 июля 1896 года — уточнена В. П. Ланшиным (см.: М. А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года, с. 90).
- <sup>22</sup> Врубель, с. 326, 327. Последовательность и хронология окончания панно внимательно прослежены по переписке и газетной информации в названной статье В. П. Ланшина.
- <sup>23</sup> Врубель, с. 209—210.
- <sup>24</sup> *Мамонтов С. С.* «Грёза» Врубеля (газетные вырезки, 1912). Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>25</sup> Врубель, с. 264.

- <sup>26</sup> Композиция эскиза вызывает в памяти полотно В. Сурикова «Степан Разин».
- <sup>27</sup> *Глаголь С.* Выставка Врубеля.— Столичная молва. 1912, 26 нояб.
- <sup>28</sup> *Мамонтов С. С.* «Грёза» Врубеля.
- <sup>29</sup> *Койранский А.* (газетные вырезки). Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>30</sup> После нижегородской выставки панно «Принцесса Грёза» осталась у С. И. Мамонтова. В настоящее время панно находится в Государственной Третьяковской галерее.
- <sup>31</sup> *Ф. М.* (газетные вырезки). Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>32</sup> *Бакушинский А.* Монументально-декоративные искания эпохи модерн. (Врубель — Серов). — Искусство, 1934, № 4.
- <sup>33</sup> *Кожарденков В.* Дни минувшие. М., с. 23.
- <sup>34</sup> *Оссовский А.* (из газеты «Слово»). Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>35</sup> См.: *Лапшин В. П.* М. А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года, с. 80, 84, 90—91.
- <sup>36</sup> Письмо Н. И. Забелы-Врубель к Н. А. Римскому-Корсакову. Отдел рукописей ГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. А. Римского-Корсакова, № 907, 7 февраля 1901 года.
- <sup>37</sup> Так думает и В. П. Лапшин, но убедительных подтверждений этой версии нет.
- <sup>38</sup> Врубель, с. 210.
- <sup>39</sup> О сохранности и месте хранения панно «Микула Селянинович» в настоящее время сведений нет (см.: Воспоминания С. Ю. Судейкина. — Врубель, с. 295).
- <sup>40</sup> См. там же, с. 211.
- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> См. там же, с. 100.
- <sup>43</sup> Там же, с. 79.

- <sup>44</sup> Там же.  
<sup>45</sup> Там же, с. 252.  
<sup>46</sup> Там же, с. 266.

#### *Глава четвертая*

- <sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1962, т. 5, с. 435.  
<sup>2</sup> См.: Яремич С. Врубель, с. 144.  
<sup>3</sup> Врубель, с. 155.  
<sup>4</sup> Там же, с. 274.  
<sup>5</sup> Там же, с. 266.  
<sup>6</sup> Там же, с. 267.  
<sup>7</sup> Там же.  
<sup>8</sup> Там же, с. 269—270.  
<sup>9</sup> Яновский Б. К. Ге и Врубель. Воспоминания. Отдел рукописей ГТГ, 92/16.  
<sup>10</sup> Врубель, с. 268.  
<sup>11</sup> Там же, с. 38.  
<sup>12</sup> Там же, с. 155—156.  
<sup>13</sup> Подробное описание панно см. в кн.: Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М., 1974, с. 140—141.  
<sup>14</sup> Врубель, с. 268.  
<sup>15</sup> Яновский Б. К. Ге и Врубель. Воспоминания. Отдел рукописей ГТГ, 92/16.  
<sup>16</sup> Врубель, с. 268.  
<sup>17</sup> Описание существующих панно и история их создания впервые предложены А. А. Федоровым-Давыдовым. Расхождение и совпадения наших суждений и оценок с указанным текстом могут быть поняты из сравнения соответствующих страниц и общих концепций понимания искусства Врубеля.  
<sup>18</sup> Врубель, с. 85.  
<sup>19</sup> См. там же, с. 270.

- <sup>20</sup> Там же, с. 96.
- <sup>21</sup> См. там же, с. 94.
- <sup>22</sup> См. там же, с. 274.
- <sup>23</sup> Там же, с. 272—273.
- <sup>24</sup> Там же, с. 259—260.
- <sup>25</sup> См. там же, с. 222.
- <sup>26</sup> См.: *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века, с. 121.
- <sup>27</sup> Врубель, с. 62.

### *Глава пятая*

- <sup>1</sup> *Блок А.* Собр. соч., т. 5, с. 278.
- <sup>2</sup> См.: *Ливанова Т. Н.* Римский-Корсаков и художественная Москва. — Римский-Корсаков. Музыкальное наследство. М., 1953, т. 1, с. 330—336.
- <sup>3</sup> Врубель, с. 156.
- <sup>4</sup> Там же, с. 88.
- <sup>5</sup> *Кандинский А. И.* О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов. — Римский-Корсаков. Музыкальное наследство, т. 1, с. 79.
- <sup>6</sup> Врубель, с. 156.
- <sup>7</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Л., 1972, вып. 3, с. 151.
- <sup>8</sup> *Яновский Б. К.* Воспоминания о Н. И. Забеле-Врубель. — Римский-Корсаков. Музыкальное наследство. М., 1954, т. 2, с. 337.
- <sup>9</sup> Врубель, с. 259, 273.
- <sup>10</sup> Письмо А. П. Боткиной к И. С. Остроухову от 20 февраля 1908 года. Отдел рукописей ГТГ, фонд И. О. Остроухова.
- <sup>11</sup> Письмо К. Н. Быкова к И. С. Остроухову от 27 февраля 1910 года. — Там же.
- <sup>12</sup> *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 266—267.

- <sup>13</sup> *Ливанова Т. Н.* Римский Корсаков и художественная Москва, с. 316.
- <sup>14</sup> Там же, с. 318.
- <sup>15</sup> «В этот свой приезд в Петербург (январь—апрель 1898 года. — *П. С.*) Врубель написал две большие акварели: «Морская царевна» [«Волхова»] ...очень похожая на сестру, хотя, кажется, она совсем не позировала, и другую — пейзаж, тоже с морской царевной...». — Из воспоминаний Е. И. Ге (Врубель, с. 272).
- <sup>16</sup> *Ливанова Т. Н.* Римский-Корсаков и художественная Москва, с. 336.
- <sup>17</sup> Врубель, с. 156.
- <sup>18</sup> *Яновский Б. К.* Воспоминания о Н. И. Забеле-Врубель, с. 339.
- <sup>19</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, вып. 3, с. 223.
- <sup>20</sup> См. там же, прим. 2, 5, 7.
- <sup>21</sup> Там же, с. 122.
- <sup>22</sup> Там же, с. 138.
- <sup>23</sup> Там же, с. 151.
- <sup>24</sup> Там же, с. 197.
- <sup>25</sup> Там же, с. 104.
- <sup>26</sup> Врубель, с. 89—90.
- <sup>27</sup> Там же, с. 90.
- <sup>28</sup> Там же, с. 103.
- <sup>29</sup> Там же, с. 259—260.
- <sup>30</sup> Письмо Н. И. Забелы-Врубель к Н. А. Римскому-Корсакову от 8 ноября 1898 года. Отдел рукописей ГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- <sup>31</sup> См.: *Гиляровская Н. В.* Римский-Корсаков и художники. — Римский-Корсаков. Музыкальное наследие, т. 2, с. 281—287.
- <sup>32</sup> «...Возможно, что Врубель, работавший в мастерской при мамонтовском театре, помогал расписывать деко-

рации «Морского дна». — *Шаляпина И.* Воспоминания об отце. — Шаляпин. Литературное наследство. М., 1957. т. 1, с. 767.

- <sup>33</sup> *Шаляпина И.* Воспоминания об отце, с. 152.
- <sup>34</sup> См.: *Гиляровская Н. В.* Римский-Корсаков и художники, с. 284.
- <sup>35</sup> Врубель, с. 62—63.
- <sup>36</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, вып. 3, с. 155.
- <sup>37</sup> Там же, с. 168.
- <sup>38</sup> Врубель, с. 156.
- <sup>39</sup> Там же, с. 90.
- <sup>40</sup> См. там же, с. 304.
- <sup>41</sup> *Гиляровская Н. В.* Римский-Корсаков и художники, с. 286.
- <sup>42</sup> Врубель был дружески знаком с И. Ф. Стравинским в начале 1900-х годов: «Во время писания «После концерта» к нему зашел как-то Стравинский, с которым у него была близость. М. А. Врубель хотел угостить его и подал вино, но Стравинский не соглашался пить без хозяина. Но в это время состояние возбудимости М. А. было таково, что одна рюмка вина должна была неминуемо привести к болезни. Так и случилось, на следующий день М. А. почувствовал себя плохо, сам просил послать в Москву за Усольцевым и с ним вместе уехал в больницу» (*Врубель А. А.* Сведения о картинах М. А. Врубеля, письмо П. И. Нерадовскому. Отдел рукописей ГТГ).
- <sup>43</sup> Врубель, с. 274.
- <sup>44</sup> Цит. по: *Гиляровская Н. В.* Римский-Корсаков и художники, с. 287.
- <sup>45</sup> *Шкафер В. П.* Сорок лет на оперной сцене. Воспоминания. Л., 1936, с. 133.
- <sup>46</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, вып. 3, с. 166.
- <sup>47</sup> Из письма Римского-Корсакова к Н. И. Забеле-Врубель от 3 февраля 1899 года. — *Римский-Корсаков А. Н.*

- Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1937, вып. 4, с. 157.
- <sup>48</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. вып. 3, с. 271.
- <sup>49</sup> Там же, с. 177.
- <sup>50</sup> Там же, с. 176.
- <sup>51</sup> Там же, с. 114.
- <sup>52</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. вып. 3, с. 303.
- <sup>53</sup> Там же, с. 221.
- <sup>54</sup> Там же, с. 133.
- <sup>55</sup> Там же, с. 223.
- <sup>56</sup> Цит. по: *Гиляровская Н. В.* Римский-Корсаков и художники, с. 283.
- <sup>57</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. вып. 3, с. 221.
- <sup>58</sup> Шаляпин. Литературное наследство, т. 1, с. 329—330.
- <sup>59</sup> Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. вып. 3, с. 123.
- <sup>60</sup> «На прошлой неделе посетил его [Врубеля] Савва Иванович. Возмущался постановкой «Снегурочки» в народном доме. Я говорила ему о майоликах, которые Вы желали бы приобрести; между ними, оказывается, есть царь Берендей — портрет Николая Андреевича!» — письмо А. А. Врубель к П. П. Забеле-Врубель от 29 июля 1909 года. Сектор рукописей ГРМ, фонд Врубеля.
- <sup>61</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 185.
- <sup>62</sup> *Онуфриева С. А.* М. А. Врубель. Выставка майоликовых работ, театральных эскизов (к столетию со дня рождения). М., 1957, с. 8—12, 34.
- <sup>63</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 132.
- <sup>64</sup> Мир искусства, 1903, № 10—11, с. 152.
- <sup>65</sup> Такая композиция была поставлена на одном из стендов выставки 1956 года в «Абрамцево» (см.: *Онуфриева С. А.* М. А. Врубель, с. 59).

- <sup>66</sup> Журнал «Мир искусства» № 10—11 за 1903 год вышел в свет, когда Врубель находился в лечебницах Риги и Москвы (с середины мая 1903 до августа 1904) и состояние здоровья его, особенно в конце 1903 года и первой половине следующего, было таково, что вряд ли он мог заметить путаницу в названиях под фотографями со своих скульптур, если и видел их до издания.
- <sup>67</sup> А. П. Иванов назвал ее «Весна с птицами». — *Иванов А. П.* Врубель. Биографический очерк, с. VII.
- <sup>68</sup> «Весна» сохранилась во многих экземплярах с монохромной росписью темно-лиловой, зеленовато-лиловой, золотисто-лиловой по общему тону с металлическим блеском.
- <sup>69</sup> Эта скульптура могла бы быть парой «Лелю» — у них примерно одинаковые размеры по высоте и сходство в композиции голов, плеч и рук.
- <sup>70</sup> *Онуфриева С. А.* М. А. Врубель, с. 10.
- <sup>71</sup> Там же.
- <sup>72</sup> См.: Врубель, с. 204, 233.
- <sup>73</sup> См.: *Онуфриева С. А.* М. А. Врубель, с. 34—35.
- <sup>74</sup> Два камня находятся в музее-заповеднике «Абрамцево».
- <sup>75</sup> Врубель, с. 85.
- <sup>76</sup> Там же, с. 222.
- <sup>77</sup> Там же, с. 257—258.
- <sup>78</sup> *Франс А.* Источник святой Клары. М. [1908], с. 11—32.
- <sup>79</sup> Письмо С. В. Фленова к И. С. Остроухову от 2 декабря 1899 года. Отдел рукописей ГТГ, фонд И. С. Остроухова.
- <sup>80</sup> Врубель, с. 57.
- <sup>81</sup> *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века, с. 151.
- <sup>82</sup> Врубель, с. 57.
- <sup>83</sup> В декабре 1898 года Врубель писал Римскому-Корсакову: «Готовлю «Демона»...». — Врубель, с. 90.

- <sup>84</sup> Декорации были написаны в основном в октябре 1900 года, что следует из писем П. И. Забелы Врубелю и Е. И. Ге.
- <sup>85</sup> *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века, с. 148—149.
- <sup>86</sup> Врубель, с. 156.
- <sup>87</sup> Там же.
- <sup>88</sup> Там же, с. 176.
- <sup>89</sup> Врубель, с. 258.
- <sup>90</sup> Там же, с. 222.
- <sup>91</sup> Из воспоминаний Л. М. Ковальского. — Врубель, с. 167.
- <sup>92</sup> Н. А. Дмитриева высказала верную мысль о том, что чеховское восприятие природы вопреки общепринятому толкованию ближе врубелевскому, чем левитановскому. — История русского искусства, т. 10, книга первая, с. 282.
- <sup>93</sup> Черновик письма А. П. Боткиной к Остроухову И. С. от 13 января 1901 года. Отдел рукописей ГТГ.
- <sup>94</sup> Врубель, с. 91.
- <sup>95</sup> *Лермонтов М. Ю.* «Мой Демон». — Собр. соч. в четырех томах. М., 1954, т. 1, с. 252.
- <sup>96</sup> Врубель, с. 156. Об отношении к Врубелю музыкантов можно судить по письму некоего Самуила Борисовича: «Прошу испросить разрешения у профессора Врубеля прийти к нему скрипачу. По газетным сведениям, он очень любит музыку, но лишен ее. Сочту своим кровным долгом доставить ему хоть несколько минут радости» (Врубель, с. 348). Интересны в этом отношении воспоминания пианиста и дирижера, профессора консерватории Бихтера Михаила Алексеевича. — См.: Врубель, с. 356—357.

### *Глава шестая*

- <sup>1</sup> *Блок А.* Соч., т. 5, с. 417.
- <sup>2</sup> Врубель, с. 39.
- <sup>3</sup> Там же, с. 185.

- <sup>4</sup> *Бенца А.* Врубель. — Мир искусства, 1903, № 10—11, с. 178.
- <sup>5</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 102.
- <sup>6</sup> Врубель, с. 186.
- <sup>7</sup> Там же, с. 58.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века, с. 117.
- <sup>10</sup> Врубель, с. 59.
- <sup>11</sup> Там же, с. 85.
- <sup>12</sup> Там же, с. 57.
- <sup>13</sup> *Яремич С.* Врубель, с. 138—140.
- <sup>14</sup> См., например, фасад палатцо Вендрамини-Калерджи в Венеции 1481—1509 годов.
- <sup>15</sup> Надпись Врубеля на акварели «Венеция. Мост Воздох».
- <sup>16</sup> *Грaбарь И.* Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России. — Мир искусства, 1902, № 3, с. 51.
- <sup>17</sup> *Бенца А.* Врубель. — Мир искусства, 1903, № 10—11, с. 176—177.
- <sup>18</sup> *Врубель*, с. 85.
- <sup>19</sup> Там же, с. 208.
- <sup>20</sup> Там же, с. 254.
- <sup>21</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Вступ. ст. Н. Белоглазовой. М., 1970, с. 1—2.
- <sup>22</sup> Врубель, с. 254.
- <sup>23</sup> *Федоров-Давыдов А. А.* Природа и человек в искусстве Врубеля. М., 1968, с. 9.
- <sup>24</sup> *Щусев А.* Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре. — Зодчий, 1905, № 11, с. 113.
- <sup>25</sup> *Борисова Е. А.* Неорусский стиль в русской архитектуре предреволюционных лет. — Из истории русского

искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978, с. 60—62.

<sup>26</sup> Там же, с. 61.

<sup>27</sup> Врубель, с. 93.

<sup>28</sup> Там же, с. 88.

<sup>29</sup> Письмо Н. П. Забелы Врубель к Н. А. Римскому-Корсакову от 12 августа 1900 года. Отдел рукописей ГИИ имени М.Е. Салтыкова-Щедрина.

<sup>30</sup> Брюсов В. Ключи тайн. — Весы, 1904, № 1, с. 20.

<sup>31</sup> Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, с. 39.

<sup>32</sup> Там же, с. 200—201.

<sup>33</sup> Там же, с. 242.

<sup>34</sup> Мани Т. Собр. соч., т. 10, с. 170.

<sup>35</sup> См.: Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Л., 1933, с. 354—357.

<sup>36</sup> Алексеев А. Д. Русская музыка в предоктябрьские годы. — Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977, кн. 3-я, с. 278.

<sup>37</sup> Яремич С. Врубель, с. 163.

<sup>38</sup> Там же, с. 164—165.

<sup>39</sup> Врубель, с. 175.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Свидание Анны Карениной с сыном*. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Конец 1870 — начало 1880-х годов  
Бумага коричневая, тушь, сепия, перо  
Государственная Третьяковская галерея
2. *Моцарт и Сальери слушают игру слепого скрипача*. Иллюстрация к драме А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». 1884  
Бумага, черный карандаш  
Государственный Русский музей
3. *Сальери всыпает яд в бокал Моцарта*. Иллюстрация к драме А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». 1884  
Бумага, черный карандаш  
Государственный Русский музей
4. *Обручение Марии с Иосифом*. Эскиз. 1881  
Бумага, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
5. *Обручение Марии с Иосифом*. 1881  
Бумага, сепия, перо, акварель  
Государственный Русский музей
6. *Аллегория*. Эскиз росписи. 1883  
Бумага, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
7. *Осень. Аллегория*. Эскиз росписи. 1883  
Бумага, черный и графитный карандаши  
Государственный Русский музей
8. *Весна. Аллегория*. Эскиз росписи. 1883  
Бумага, черный и графитный карандаши  
Государственный Русский музей
9. *Пирующие римляне*. 1883  
Бумага, акварель, черный и графитный карандаши  
Государственный Русский музей

10. *Надгробный плач*. 1884. Живопись маслом в аркасо-  
ли Кирилловской церкви в Киеве
11. *Пророк Моисей*. 1884. Живопись маслом на хорах  
под «Сошествием св. духа» в Кирилловской церкви  
в Киеве
12. *Ангел с лабарамы*. 1884. Живопись маслом в кре-  
стильне на хорах Кирилловской церкви в Киеве
13. *Богородица с младенцем*. Эскиз к иконе «Богородица  
с младенцем», исполненной для иконостаса Кирил-  
ловской церкви в Киеве. 1884—1885  
Бумага на холсте, уголь, белила  
Государственная Третьяковская галерея
14. *Св. Афанасий*. Образ для иконостаса Кирилловской  
церкви в Киеве. 1885  
Цинковая доска, масло, позолота  
Киевский музей русского искусства
15. *Христос*. Образ для иконостаса Кирилловской  
церкви в Киеве. 1885  
Цинковая доска, масло, позолота  
Киевский музей русского искусства
16. *Богородица с младенцем*. Образ для иконостаса  
Кирилловской церкви в Киеве. 1885  
Цинковая доска, масло, позолота  
Киевский музей русского искусства
17. *Св. Кирилл*. Образ для иконостаса Кирилловской  
церкви в Киеве. 1885  
Цинковая доска, масло, позолота  
Киевский музей русского искусства
18. *Портрет мужчины в старинном костюме*. 1886  
Бумага, акварель, белила, графитный карандаш, лак  
Киевский музей русского искусства
19. *Надгробный плач*. Триптих. 1887  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
Киевский музей русского искусства
20. *Надгробный плач*. Вариант (с пейзажным фоном).  
1887  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
Киевский музей русского искусства
21. *Надгробный плач* (второй вариант). 1887  
Бумага, акварель, графитный карандаш, лак  
Киевский музей русского искусства

22. *Сошествие св. духа*. 1887  
Бумага, графитный карандаш  
Киевский музей русского искусства
23. *Моление о чаше*. Эскиз. 1887  
Бумага, графитный карандаш  
Киевский музей русского искусства
24. *Сошествие св. духа*. Деталь росписи Кирилловской церкви в Киеве. 1884
25. *Ангел с кадилом и со свечой*. 1887  
Бумага на картоне, графитный карандаш, лак  
Киевский музей русского искусства
26. *Христос в Гефсиманском саду*. 1888  
Картон, уголь  
Государственная Третьяковская галерея
27. *Два ангела*. 1887  
Бумага, графитный карандаш, акварель, бронзовый порошок  
Киевский музей русского искусства
28. *Ангел*. Эскиз к «Воскресению». 1889  
Бумага на картоне, акварель, черный и графитный карандаши  
Государственная Третьяковская галерея
29. *Голова ангела (Демон)*. 1889  
Бумага, прессованный уголь, сангина  
Государственная Третьяковская галерея
30. *Воскресение*. Эскиз-вариант композиции из Киевского музея русского искусства. 1887  
Бумага, прессованный уголь, мокрый соус  
Государственная Третьяковская галерея
31. *Воскресение*. Эскиз для росписи (без свинцов воинов). 1887  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
Киевский музей русского искусства
32. *Воскресение*. 1889  
Бумага на картоне, акварель, черный карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
33. *Рождество Христово*. Эскиз вариант. 1889—1890  
Бумага на картоне, графитный карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
34. *Портрет художника К. Коровина*. Набросок  
Бумага, перо, тушь  
Государственный Русский музей

35. *Хождение по водам*. Эскиз стеной росписи. 1891  
Бумага на картоне, акварель, белила, тушь  
Государственная Третьяковская галерея
36. *Италия (Сцена из античной жизни)*. Эскиз театрального занавеса. 1891  
Бумага, акварель, аппликация  
Государственная Третьяковская галерея
37. *Италия. Неаполитанская ночь*. Эскиз театрального занавеса. 1891  
Бумага на картоне, акварель, графитный карандаш, белила  
Государственная Третьяковская галерея
38. *Три женские фигуры среди деревьев*. Эскиз для панно. 1890-е годы  
Бумага, акварель, карандаш  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
39. *Наброски фигур Орфея*. Для обложки программы оперы Глюка «Орфей»  
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
40. *Три музы*. Декоративный эскиз. 1890-е годы  
Бумага, акварель, графитный карандаш, белила  
Государственная Третьяковская галерея
41. *Женщина в красном платье с веером в руках*. Этюд. 1890—1891  
Бумага, графитный карандаш, акварель  
Государственная Третьяковская галерея
42. *Снегурочка*  
Бумага на картоне, гуашь, акварель, черный карандаш  
Рязанский областной художественный музей
43. *Венеция*. Декоративное панно. 1893  
Холст, масло  
Государственный Русский музей
44. *Венеция*. Деталь
- 45--46. *Испания*  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея

47. *Портрет М. И. Арцыбушевой*. 1895—1896  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
48. *Гадалка. Деталь*. 1895  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
49. *Портрет Т. С. Любатович в роли Кармен в одноименной опере Бизе*. 1890-е годы  
Бумага, акварель  
Государственная Третьяковская галерея
50. *Муза*. 1896  
Холст, масло  
Частное собрание, Москва (?)
51. *Портрет К. Д. Арцыбушева*. 1895—1896  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
52. *Гензель, Гретель и Угомон*. 1895  
Бумага, карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
53. *Портрет артисток Т. С. Любатович в роли Гензеля и Ш. И. Забелы в роли Гретель*. 1895—1896  
Бумага, акварель  
Государственная Третьяковская галерея
54. *Принцесса Грёза* (на сюжет произведения Э. Ростана). 1896  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
55. *Микула Селянинович*. Эскиз. 1896  
Бумага, акварель, белила, лак, кисть, перо  
Государственный музей искусств Грузинской ССР, Тбилиси
56. *Микула Селянинович*. Один из первоначальных эскизов-вариантов композиции. 1896  
Картон, акварель, белила, графитный карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
57. *Микула Селянинович*. Эскиз-вариант. 1896  
Картон серый, акварель, графитный карандаш, белила  
Государственная Третьяковская галерея
58. *Отъезжающий рыцарь*. Витраж. 1890-е годы  
Цветное стекло, клеевая краска  
Государственная Третьяковская галерея

59. *Хоровод ведьм*. 1896. Декоративная скульптура  
Дом приемов МИД, Москва
60. *Ромео и Джульетта. Сцена на балконе*. Эскиз для панно. 1890-е годы  
Бумага, акварель  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
61. *Ромео и Джульетта. Сцена на кладбище*. Эскиз для панно. 1890-е годы  
Бумага, акварель  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
62. *Свидание Ромео с Джульеттой. Монтеки и Капулетти. Смерть Ромео и Джульетты*. Эскизы для цветных стекол. 1895  
Картон желтый, акварель, тушь, графитный карандаш, кисть, перо  
Государственная Третьяковская галерея
63. *Эльфы*. Эскиз декоративного панно (с деревянной облицовкой стены). Левая часть триптиха. 1896  
Картон зеленый, акварель, гуашь, бронзовый порошок  
Государственная Третьяковская галерея
64. *Отъезжающий рыцарь*. Эскиз декоративного панно (с деревянной облицовкой стены и двери). Средняя часть триптиха. 1896  
Картон зеленый, акварель, гуашь, графитный карандаш, бронзовый порошок  
Государственная Третьяковская галерея
65. *Богатырь*. 1898  
Холст, масло  
Государственный Русский музей
66. *Богатырь*. Деталь
67. *Богатырь*. Деталь
68. *Садко*. Эскиз  
Бумага, уголь  
Государственная Третьяковская галерея
69. *Садко*. Эскиз для майоликового блюда  
Бумага, акварель, белила, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
70. *Царевна Волхова*. Н. И. Забела-Врубель в роли Волховы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1898

- Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
71. *Прощание царя морского с царевной Волховой*. На сюжет оперы П. А. Римского-Корсакова «Садко». 1898  
Бумага на картоне, акварель, гуашь, золото, лак  
Государственная Третьяковская галерея
72. *Владимир*. Эскиз костюма к опере А. Н. Серова «Рогнеда». 1896  
Картон, акварель  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
73. *Пленные печенеги. Индийский царевич*. Эскиз костюмов к опере А. Н. Серова «Рогнеда». 1896  
Бумага, акварель, карандаш  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
74. *Александровская слобода*. Эскиз декорации к опере П. А. Римского Корсакова «Царская невеста». 1899  
Бумага, акварель  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
75. *Царские палаты*. Эскиз декорации к опере П. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». 1899  
Бумага на картоне, акварель, тушь, графитный карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
76. *Грязной*. Эскиз костюма к опере П. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». 1899  
Бумага, акварель  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
77. *Горница*. Эскиз декорации к опере П. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
Картон коричневый, черный карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
78. *Город Леденец*. Эскиз декорации к опере П. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
Бумага, акварель, карандаш  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

79. *Царевич Гвидон*. Эскиз костюма к опере П. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
 Картон, акварель, карандаш  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
80. *Царевич Гвидон*. Эскиз костюма к опере П. А. Римского Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
 Картон, акварель, карандаш  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
81. *Салтан*. Эскиз костюма к опере П. А. Римского Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
 Картон, акварель, карандаш  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
82. *Эскиз костюма*  
 Картон, акварель, карандаш  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
83. *Весна*. 1899--1900  
 Майолика  
 Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
84. *Волхова*. 1899-- 1900  
 Майолика  
 Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
85. *Морская царица*. 1899--1900  
 Майолика  
 Музей усадьба «Абрамцево», Московская область
86. *Елиптянка*. Начало 1890 х годов  
 Майолика  
 Музей усадьба «Абрамцево», Московская область
87. *Эскиз костюма к опере П. А. Римского-Корсакова «Садко»* 1897  
 Картон, карандаш, акварель  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
88. *Варяг*. Эскиз костюма к опере П. А. Римского Корсакова «Садко». 1897  
 Картон, карандаш, акварель  
 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

89. *Пантомима*. Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». 1896  
Бумага, акварель, тушь  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
90. *Морская царица*. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897  
Бумага, карандаш, акварель  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
91. *Волхова*. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897  
Бумага, карандаш, акварель  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
92. *Княжич Юрий*. Эскиз костюма к опере П. П. Чайковского «Чародейка». 1900  
Бумага, акварель, карандаш  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
93. *Кудьма*. Эскиз костюма к опере П. П. Чайковского «Чародейка». 1900  
Картон, акварель, карандаш  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
94. *Голова львицы*  
Майолика  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
95. *Пан*. 1899  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
96. *Летящий Демон*. Деталь. 1899  
Холст, масло  
Государственный Русский музей
97. *Царевна-Лебедь*. Эскиз к картине. 1900  
Дерево, масло  
Государственный Русский музей
98. *Царевна-Лебедь*. 1900  
Холст, масло  
Музей изобразительных искусств, г. Фрунзе

99. *Лебедь*. 1901  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
100. *Игра наяд и тритонов*. Законченный эскиз композиции. 1900 (дата «96» ошибочная)  
Бумага коричневая, акварель, белила, карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
101. *Игра наяд и тритонов*. Эскиз. 1900  
Бумага на картоне, акварель  
Государственная Третьяковская галерея
102. *Сирень*. Деталь. 1900  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
103. *К ночи*. Деталь. 1900  
Холст, масло  
Государственная Третьяковская галерея
104. *Мотив орнамента с ангелами для Владимирского собора*. 1888  
Бумага, тушь, акварель, перо, кисть  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
105. *Мотив росписи панели*. Проект росписи церкви. 1886  
Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
106. *Мотив росписи наличников окон*. Проект росписи церкви. 1886  
Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
107. *Львиный зев*. Композиция для витража  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
Государственный Русский музей
108. *Цветочный орнамент для витража*  
Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
109. *Цветочный орнамент для витража*  
Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
110. *Цветочный орнамент для витража*  
Бумага, акварель  
Государственный Русский музей
111. *Дом в Венеции, в котором жил Врубель в 1885 году*  
Фотография

112. *Архитектурный проект*. 1900  
Бумага, графитный карандаш, акварель  
Государственный Русский музей
113. *Печь-лежанка*. 1890  
Майолика  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
114. *Печь*  
Майолика  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область
115. *Архитектурный проект (камин?)*  
Бумага, карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
116. *Проект камина*. 1900  
Бумага, гуашь, акварель, золото, графитный  
карандаш  
Государственная Третьяковская галерея
117. *Камин «Микула Селянинович»*. 1900  
Майолика  
Государственный Русский музей
118. *Ваза (Сирены)*  
Майолика  
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область

На фронтисписе: *Полет Фауста и Мефистофеля*.  
1896. Холст, масло.  
Государственная Третьяковская галерея

# О Г Л А В Л Е Н И Е

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Музыка и театр в жизни и художественном развитии Врубеля. Стиль росписей и эскизов для киевских храмов, их значение и место в истории русской живописи XIX века

I . . . . .	5
II . . . . .	28
III . . . . .	41
IV . . . . .	53
V . . . . .	69

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Сближение с С. И. Мамонтовым. Декорации к «Саулу». Рим. Эскизы театрального занавеса. Абрамцево. Живопись и театр. Первые панно

I . . . . .	89
II . . . . .	115

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Реализм и символизм в методе Врубеля. Неорусское направление, «готический стиль» и модерн

I . . . . .	128
II . . . . .	152

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Работа над панно «Времена дня». Живопись и музыка

I . . . . .	174
II . . . . .	196

## ГЛАВА ПЯТАЯ

Сближение с Н. А. Римским-Корсаковым. Скульптурные сюжеты на темы «Снегурочки» и «Садко». Картины «Цан», «Царевна-Лебедь», «К ночи», «Сирень»

I . . . . .	207
II . . . . .	219
III . . . . .	243
IV . . . . .	261
V . . . . .	269

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

Синтез искусств и значение музыкального театра в творчестве Врубеля. Архитектура, скульптура, керамика. Врубель и неорусское направление в национальной культуре. Классичность искусства Врубеля, его своеобразие и значение в русском символизме и романтизме

I . . . . .	287
II . . . . .	301
III . . . . .	311
IV . . . . .	326

ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	335
----------------------	-----

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . .	355
------------------------------	-----

**Суздалев П. К.**

**С 89 Врубель. Музыка. Театр. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 368 с., ил.**

**В пер.: 2 р. 00 к. 40 000 экз.**

В книге анализируется роль музыки и театра в жизни и творчестве Врубеля, его отношение к Римскому-Корсакову, раскрывается взаимоотношение искусства художника и композитора. Автор разрабатывает важнейшие проблемы искусства Врубеля в связи с историей русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. Книга задумана как часть монографии о художнике и является продолжением ранее изданной — «Врубель и Лермонтов» (М., 1980).

**С 4901000000-129**  
**024(01)-83 2-84**

**ББК 85.103(2)1**  
**7С1**

*Петр Кириллович Суздалев*

## **ВРУБЕЛЬ. МУЗЫКА. ТЕАТР**

*Макет и оформление А. А. Зубченко*

*Редактор Д. П. Лебедева*

*Художественный редактор Л. Е. Коростелев*

*Цветную корректуру выполнила М. С. Ильина*

*Технический редактор Т. П. Кириллова*

*Корректор И. А. Радченко*

**ИБ № 741**

Сдано в набор 6.01.82

Подписано в печать 3.11.83

Изд. № 2-270. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Бумага мелованная 120 г.

Гарнитура обыкновенная новая.

Уч.-изд. л. 14,73. Усл. печ. л. 14,95.

Усл. кр.-отт. 39,81. Тираж 40 000

Цена 2 р. 00 к. Заказ 948

**Издательство «Изобразительное искусство»**  
**Москва, 129272, Суцеевский вал, 64**

**Московская типография № 5 Союзполиграфиром**  
**при Государственном комитете СССР по делам**  
**издательств, полиграфии и книжной торговли.**  
**Москва, Мало-Московская, 21**







