

# ВРУБЕЛЬ

РУССКИЕ  
ЖИВОПИСЦЫ  
XIX ВЕКА



«ХУДОЖНИК РСФСР»







**Н. А. ДМИТРИЕВА**

**МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ**

# **ВРУБЕЛЬ**

**Nina Dmitriyeva**

**MIKHAIL VRUBEL**

**Издание второе**

**ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1990**



Рецензент

С. Г. КАПЛАНОВА

Дмитриева Н. А.

Д 53 Михаил Александрович Врубель. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 180 с, пл.

ISBN 5-7370-0124-5

Альбом посвящен выдающемуся русскому художнику конца XIX — начала XX в. Михаилу Врубелю, автору многочисленных живописных и графических работ, панно, произведений декоративной скульптуры. Во вступительной статье дан очерк жизни и анализ его творчества.

4903020000-040

M173(03)-90

85.143(2)1

ISBN 5-7370-0124-5

© Издательство «Художник РСФСР». 1984

© Издательство «Художник РСФСР». 1990



## I

Кто был Врубель — художник декаданса или ренессанса искусства? Или это вообще несущественно? Врубель есть Врубель, в своем роде единственный и ни на кого не похожий.

Возможно, эти вопросы следовало бы ставить не вначале, а в заключение как итог рассмотрения картин художника. Но кто любит живопись, знает эти картины с детства; они смотрелись многими зрителями и описывались многими авторами в течение почти ста лет, и на протяжении столетия суждения о Врубеле были так разноречивы и изменчивы, как, пожалуй, ни о ком другом из русских художников. Кажется, очередная волна общественных умонастроений круто меняла образ Врубеля, причем эти смены происходили еще при жизни художника.

Сначала, в 1880-е годы, когда Врубель создавал, может быть, лучшие свои работы, их просто не знали — не хотели знать; в 1890-е годы о его произведениях заговорили, преимущественно с негодованием и самыми уничижительными насмешками; в начале нового века опасливо и зачарованно всматривались в «Демона поверженного», а потом кривая резко взмыла вверх, и в последние горестные годы жизни художника слава его уже гремела. «И странное дело, — писала Е. И. Ге, — сумасшедшему Врубелю все, больше чем никогда, поверили, что он гений, и его произведениями стали восхищаться люди, которые прежде не признавали его» \*. Дело, конечно, было не в сумасшествии, хотя оно что-то и добавило к романтическим легендам о создателе «Демона». Но ведь среди людей, сначала не принимавших живопись Врубеля, а потом восхищавшихся ею, были те, кого нельзя заподозрить в подчинении моде или гипнозу: например, Шаляпин, Горький, А. Бенуа.

Популярность Врубеля достигла высшей точки в момент его смерти. Его торжественно хоронила Академия художеств, в 1906 году присвоившая уже неизлечимо больному художнику звание академика. Впереди песших гроб был ректор



Академии В. Беклемишев, тот самый, который в 1896 году возглавлял жюри художественного отдела Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде и категорически отверг панно Врубеля. Речь над могилой произнес А. А. Блок. А. Бенуа в день похорон опубликовал статью, где писал: «Бывают жизни художников — сонаты, бывают жизни художников — сюиты, бывают пьески, песенки, даже всего только упражнения. Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю, — дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия. Будущие поколения, если только истинное просветление должно наступить для русского общества, будут оглядываться на последние десятки XIX века, как на «эпоху Врубеля»<sup>2</sup>.

Может быть, только в среде художественной элиты Врубеля тогда так славославили? Нет, по-видимому, не только. В газете «Русское слово», в некрологе, написанном не профессиональным художественным критиком, а просто постоянным сотрудником газеты, между прочим говорилось: «По Врубелю» пишутся декорации к целым операм. «По Врубелю» гримируется Шаляпин. В кругу художников утверждают, что Врубелем «навееян» и костюм Олоферна. «По Врубелю» рисуют и даже вышивают. Сколько слышишь в Москве о Врубеле, о врубелевском «стиле», о влиянии Врубеля, о работах «под Врубеля», что даже не зная его, невольно подумаешь: «должно быть, громадный был художник»<sup>3</sup>.

Тотчас же после смерти художника стали появляться статьи, воспоминания, книги. Почти одновременно были опубликованы две работы, которые и до сих пор остаются едва ли не основными в литературе о Врубеле: монография С. П. Яремича и очерк А. П. Иванова в киевском журнале «Искусство и печатное дело», скромно названный «Опыт биографии». Книга Яремича более известна, очерк Иванова (и вышедшую позже книжку того же автора) почему-то сравнительно редко вспоминают, а между тем главное, что можно сказать о «стиле» Врубеля, там уже превосходно выражено. Блок говорил: «А. П. Иванов пишет именно так, как писалось о старых великих мастерах, — да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже «житие»<sup>4</sup>.

Таким образом еще на протяжении жизни Врубеля оценки его искусства располагались на широкой шкале — от «дикого уродства», «бездарной мазни», «мерзости) до «дивных симфоний гения». Но и в дальнейшем его репутация снова падала и снова поднималась; более приглушенно, но проигрывалось примерно то же: декаданс — ренессанс. Бездарным Врубеля больше не называли, но талантливым упадочником — сколько угодно. Нет надобности проследивать все перипетии. Если брать в расчет только авторитетных критиков, то любопытна волнообразная эволюция отношения к Врубелю Бенуа. В своей ранней книге о русской живописи<sup>5</sup> Бенуа признавал Врубеля с оговорками, упрекая его в ломании, вывертах и нарочитом генпальничаньи. Вскоре, в 1903 году, он заявил на страницах «Мира искусства», что недооценка Врубеля — главная ошибка его книги, и что Врубель — истинный гений". В этом же духе составлена цитированная выше статья-некролог. Однако в мемуарах, которые Бенуа писал на

склоне лет, он снова пересматривает свою оценку. Тут он говорит, что называл Врубеля гениальным под влиянием Яремича, а теперь должен признаться, что его отношение к нему было когда-то преувеличенным, что «гениальный по своим возможностям» художник оставил по себе творение в целом фрагментарное, раздробленное и по существу такое, которое гениальным назвать нельзя. Крупицы «божественности» приходится в нем выискивать с трудом, отмечая черты и вовсе недостойные, нелепые, моментами даже безвкусные и тривиальные»<sup>1</sup>. Следовательно, теперь уже Бенуа не назвал бы творческую жизнь Врубеля «дивной симфонией», а в лучшем случае «сюитой», если не «упражнением».

Странно: знаток и критик такого масштаба, как Бенуа, наивно объясняет свое прежнее более чем восторженное суждение влиянием куда менее значительного, чем он сам, Яремича. А кто или что повлияло на дальнейшую переоценку — время, опыт, исторический фон, последующее развитие искусства? Нелегкие вопросы. Картины Врубеля оставались все теми же, ничего в них не убавилось и не прибавилось (не считая, конечно, потемнения красок), но что-то прибавлялось или убавлялось в сознании людей, отчего и сами картины как бы менялись, словно под светом различных софитов. Бенуа изменил свое суждение заочно, даже не посмотрев снова произведения, которые прежде казались ему гениальными: ведь после 1920-х годов видеть их он уже не мог. А то, что он наблюдал в художественной жизни Франции в середине XX века, представлялось ему сплошь падением и вырождением, включая Пикассо и Матисса. У Бенуа был превосходный глаз, большая любовь к искусству, но его вкусы навсегда остановились где-то перед Сезанном и Ван Гогом — этой черты он не перешел. Возможно, что в ретроспекции и Врубель с его фрагментарностью и раздробленностью стал видаться ему предтечей разложения.

Тем временем иная эволюция происходила с Врубелем в нашей стране. После поспешного причисления его к отпетым декадентам, в нем постепенно, но все больше и больше стали видеть «классические» черты. Он все больше срастался в нашем сознании с Лермонтовым, со сказками Пушкина и музыкой Римского-Корсакова, а там и с Александром Ивановым, с древнерусской иконописью, наконец вообще с Третьяковской галереей, которую уже и представить себе нельзя без зала Врубеля. Бенуа помнил Врубеля «дикого», эпатирующего, ворвавшегося, «как беззаконная комета», в русскую живопись, когда и «Мир искусства» тоже был в какой-то степени эпатирующим. Мы же того Врубеля не знаем: для нас Врубель — это волнующие, красивые, таинственные, но несколько не «дикие» картины, которые для нескольких поколений людей связаны с юношескими романтическими переживаниями: в самом деле, есть что-то извечно и трогательно юное в печали «Демона сидящего».

В искусстве Врубеля время обнаружило большой запас прочности, ввело его в русскую классику, и как-то естественно в искусствоведении за последние десятилетия твердо установилась его высокая оценка.

Но мы и по сей день не уверены — кто же он все-таки был? И была ли дейст-



вительно та эпоха, в которую он жил, «эпохой Врубеля», ею ли детерминировано его искусство или он был в ней чужой, «пришелец», не уместившийся в ее пределах и потому обреченный на неполноту реализации своего необыкновенного дара, на «фрагментарность» своих созданий.

## II

В 1903 году, то есть при жизни Врубеля, художественный критик Н. П. Ге писал, что его искусство — «одно из лучших выражений той влюбленности в странное (разрядка моя.—Н. Д.), которая охватила людей в конце XIX века»<sup>8</sup>. Этой «влюбленности в странное» тогда только приискивались различные определения, впрочем, не отличавшиеся точностью. Термины, обозначающие художественные направления, возникают случайно, их этимология ничего не объясняет по существу, как имя, данное человеку при рождении, ничего не объясняет в его характере, — но какое-то имя должно же быть, и со временем оно срастается с его носителем и как быжуге ему соответствует. В России конца XIX века «странное», начинавшее появляться в искусстве, не имело устоявшегося имени; иногда его называли «импрессионизмом», что было совсем странно, так как несколькими десятилетиями раньше это название закрепилось за течением французской живописи, которое не имело ничего общего с поветриями конца века и даже было им противоположно. Но так как выставки импрессионистов в свое время наделали скандального шума, отголоски которого доходили до русской публики, то для нее все шокирующее ассоциировалось с импрессионизмом. Врубеля тоже не раз называли в печати импрессионистом. Еще чаще — декадентом, что его оскорбляло, так как декаданс, означает падение, он же мечтал о широких горизонтах и высоком полете искусства. Иным звание декадентов даже импонировало — есть своя прелесть в осенних сумерках и своя гордость в том, чтобы быть певцами заката. Элегии В. Борисова-Мусатова, терпкие ретроспекции К. Сомова, призрачные лицедейства С. Судейкина, И. Сапунова — «ущерб, изнеможенье, и на всем та кроткая улыбка увяданья».

Но как раз у Врубеля ничего этого не было, по крайней мере, субъективно он несколько не разделял настроений лирического заката и меланхолии ущерба. Напротив, мыслил миссию своего искусства как преодоление ущербности. Его известное кредо — «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами»<sup>9</sup>, образами народного эпоса, библии, Шекспира, Лермонтова, Пушкина, к которым он обращался постоянно, трактуя их с глубокой серьезностью. Поэтому ярлык декадента, то есть упадочника воспринимался им как оскорбительная нелепость, и однажды он с вызовом, в публичной речи, сказал, что «так называемый декаданс» скоро будет признан возрождением.

Яремич начинал свою книгу о Врубеле так: «Среди современности Врубель стоит как художник возрождения», добавляя, что он — явление исключительное и только Александра Иванова можно считать в русском искусстве его пред-



М. А. Врубель. *Летящий Демон (не окончено)*. 1899

Mikhail Vrubel. *Flight of Demon (unfinished)*. 1899

шественником, продолжавшим ренессансную традицию.

Другой современный Врубелю автор, Иванов, не подчеркивал ренессансную природу врубелевского искусства: не отрицая влияния на него итальянского кватрочепто, Иванов возводил его к истокам более древним, к готике и Византии, с их особым восприятием природы и человеческого тела, противоположным ренессансной «живой телесности». Он первым пронизательно заметил, что Врубель возродил доренессансный архаический аспект, уподоблявший органические тела царству камня, металлов и минералов, но возродил на основе такого пристального зрительного исследования реальной природы, какое является достоянием нового времени.

Но и Яремич и Иванов утвердили взгляд на Врубеля как на одинокого гения, не ставя его искания и открытия в прямую связь с современностью. О его отношениях с современными художниками, с заказчиками эти авторы, конечно, говорили, но как об отношениях более житейских, чем творческих. Яремич подчеркивал равнодушие Врубеля к художественной среде, которой он был «неизмеримо выше», его «нелюбовь к художественным выставкам, которые он не посещал годами»<sup>1и</sup>. Иванов писал: «Он казался нам таинственным и чуждым пришельцем из иного мира[...] слишком новым казался Врубель даже среди новых»<sup>и</sup>.

В наши дни вера в художественную единственность Врубеля поколебалась. Теперь его искусство чаще оценивается в контексте того художественного стиля рубежа веков, который с расстояния протекших десятилетий уже видится как нечто достаточно определенное и за которым закрепилось общее наименование «модерн», хотя в нем было много лишь отчасти совпадающих национальных вариантов и имен: «новый стиль», «арт нуво», «югенд-штиль», «Сецессион», «либерти». Само слово «модерн» опять-таки ничего не говорит, оно означает всего лишь «современный». Если же пытаться дать сжатое, в двух словах, определение этого стиля по существу, то, пожалуй, «влюбленность в странное» окажется не самым худшим из возможных. Модерн рассматривают также как пластический аналог символизма в литературе, хотя эти понятия не всегда и не вполне совпадают.



Связь Врубеля с модерном в нашей литературе трактовалась в зависимости от того, как оценивался модерн. Еще не так давно преобладала безусловно отрицательная оценка этого стиля: эклектичный, вычурный, слащавый, упадочный, — словом, декаданс в чистом виде. При таком взгляде на вещи авторы, уже не сомневавшиеся в величии Врубеля, стремились отгородить его от модерна, указывая, что влияние этого стиля на художника было внешним, неорганичным, и как раз слабые стороны и неудачные произведения Врубеля объясняются тем, что он этому влиянию по временам поддавался.

В последние годы установился несколько иной взгляд. Модерн пережил частичную «реанимацию» в художественной практике, что побудило и теоретиков присмотреться к нему более серьезно. При таком рассмотрении оказалось, каковы бы ни были расхожие «китчевые» вариации модерна (а их было подозрительно много), в целом это стилевое течение занимает в истории искусства прочное место. У него были свои глубинные мировоззренческие истоки, своя система художественного языка, свои открытия, и, как всякий определенный стиль, в отличие от мимолетных кружковых явлений, модерн захватывал в свою орбиту все роды искусства, с особенной определенностью заявляя о себе в декоративно-прикладном творчестве и архитектуре.

Был ли модерн симптомом упадка?.. В той мере, в какой элементы ущербности наличествуют в жизни общества, они так или иначе выражены и на уровне художественного сознания. Но упадок не бывает абсолютным, иначе жизнь бы не продолжалась. Сова Минервы вылетает вечером — «сумеречные» эпохи не исключают интеллектуальных и эстетических прозрений; концы и начала сосуществуют, сплетаются; так именно было в эпоху *fin de siècle*, во времена модерна с его влечением к странному, изощренному и фантастическому.

Переоценка стиля модерн побудила пересмотреть вопрос о причастности к нему Врубеля. Может быть, Врубель не стоял от него в стороне, получая лишь спорадические импульсы, а находился внутри, у истоков этого течения? Может быть, он сам и был создателем русского модерна? Такой вывод как бы носится в воздухе. К нему приходит, например, Г. Ю. Стернин в результате исследования художественной жизни России на рубеже веков. Он констатирует противоречивую двойственность модерна, как западного, так и русского, «стремящегося, с одной стороны, украсить, оформить повседневную жизнь человека, внести в эту жизнь красоту и вместе с тем постоянно взыскующего «иных миров», побуждая зрителя «усомниться в привычных ценностях земного бытия»<sup>12</sup>.

О Врубеле Стернин пишет: «Стиль художника, и это и делало его активным творцом русского модерна (разрядка моя.—Я. Д.) всегда заключал в себе двойную содержательную функцию, то давая предельно овеществленное, вплоть до поверхности материала или фактуры письма, и потому доступное ощущение красоты, то, наоборот, отвлеченной декоративностью выразительных средств воздвигая как бы непреодолимую преграду между зрителем и «горним» царством. Этим путем и высказывался весь чрезвычайно типичный для модерна



М. А. Врубель. Прощание царя морского с царевной Волховой  
Mikhail Vrubel. Parting of the Sea King and Princess Volkhova.

эмоциональный диапазон — от чувственного зрительного или тактильного наслаждения до душевной тревоги и тоски»<sup>13</sup>.

Можно было бы заметить, что соединение чувственной красоты с настроениями тоски и тревоги — не редкость в искусстве и свойственно не только модерну. Но дело не в том. Нужно очень серьезно отнестись к предположению, что Врубель был активным творцом русского модерна. Если оно справедливо, образ художника четко локализуется во времени, занимает, так сказать, законное историческое место, — зато отходит в область легенды романтическое представление о «единственном», об одиноком гениальном пришельце то ли из эпохи Возрождения, то ли Из средних веков, созданное и прижизненными биографами Врубеля, поэтами — Блоком, Брюсовым — и стоустой молвой. Тогда, значит, более прав Н. П. Ге: искусство Врубеля было только «одним из лучших выражений» настроений, охвативших людей в конце XIX века, мы начинаем представлять себе Врубеля не стоящим, подобно Демону, на горной вершине, а «в среде» — одним из участников абрамцевского кружка, одним из экспонентов «Мира искусства», одним из художников театра... словом, не «один», а «один из», хотя бы и из самых выдающихся.

Многое, по-видимому, говорит в пользу такого воззрения. Если Врубель действительно был «отцом» русского модерна, то более объясним крутой поворот в отношении к нему публики, который произошел как раз тогда, когда модерн, воспринимаемый преимущественно с Запада, хлынул широкой волной, захватывая и бытовую среду и довольно быстро трансформируя вкусы. Публика, которая уже знала живопись Галлен-Каллелы, графику Бердслея, видела на сцене пьесы Метерлинка, Пшибышевского, читала стихи Брюсова и Бальмонта, сильно отличалась от публики 1880-х и начала 1890-х годов, ни о чем подобном не подозре-



вавшей, и эту новую публику «странности» Врубеля уже не смешили, а завораживали. Тем более — новых художников. Врубель пришел в искусство значительно раньше будущих русских символистов, будущих мирискусников, будущих участников «Голубой розы». Как было всем этим молодым «неоромантикам» (возможен и такой термин) не преклониться перед тем, кто уже давно, в «другую эпоху» (хотя и отделенную всего десятью—пятнадцатью годами) создал в своем искусстве культ красоты и тайны, которому и они хотели служить!

Правда, это относилось не столько к стилю, сколько к неоромантическому мироощущению, более широкому, чем стилевой язык модерна и не обязательно именно на нем выражавшемуся. Однако трудно отрицать, что была и общность языка. Своеобразный архаизм формы, который заметил у Врубеля упоминавшийся Иванов — черта модерна: «архаистами» были Н. Рерих, Л. Бакст, К. Богаевский; им в 1909 году М. Волошин посвятил статью, так и названную «Архаизм в русской живописи»<sup>14</sup>. Ориентализм Врубеля, пристрастие к пряному Востоку, любовь к театру, театральность, — и это все модерну не чуждо. Наконец, та характерная двойственность модерна, о которой говорит Стернин, — программное внедрение в повседневность и одновременно тяга к запредельному, неповседневному, — была и у Врубеля. Декоративно-прикладному творчеству он отдавал львиную долю своих сил. Не говоря уже о постоянной работе для театра, он и в сотрудничестве с архитектором Шехтелем и сам делал архитектурные проекты; он украшал богатые особняки, проектировал печи, скамьи, расписывал балалайки, не только не брезгуя «прикладной» деятельностью, но отдаваясь ей со страстью (отец Врубеля, человек другого поколения, в одном из писем неодобрительно назвал его художником по печной части). А вместе с тем мысль и фантазия его всегда устремлялись прочь от сегодняшнего дня, от прозы будней, в нездешний поэтический мир тысячи и одной ночи, демонов и ангелов, русалок и эльфов. Кстати говоря, причудливые мифологические хороводы сплетались и А. Беклином, Ф. Штуком, О. Бердслеем. Врубель им нисколько не подражал и вообще, кажется, мало интересовался этими недолговечными кумирами *fin de siècle*, — тем не менее тенденции совпадали.

Поистине странный альянс между бытом и фантазмагорией складывался в искусство модерна. По замыслам, быт должен быть облагорожен красотой фантастических образов и изысканного декора. Но практически быт, приобщенный к фантазмагории, лишался своих естественных достоинств, а красота, нисходя до быта, заражалась суетностью. Что-то и немножко смешное, и немножко кошмарное было в «бытовом» модерне, с его изгибающимися неньюфарами, разводами стрекозиных крыл, перенесенными в одежду, в мебель, в архитектуру, с его немислимо громадными дамскими шляпами, принципиально атектоническими изысками. Не только стиль искусства, а стиль жизненного уклада совершенно особого сорта.

Что-то подобное прорывалось и у Врубеля. С юных лет он питал страсть ко всяческой маскарадности не всегда хорошего вкуса. В Киеве, хотя он был тогда

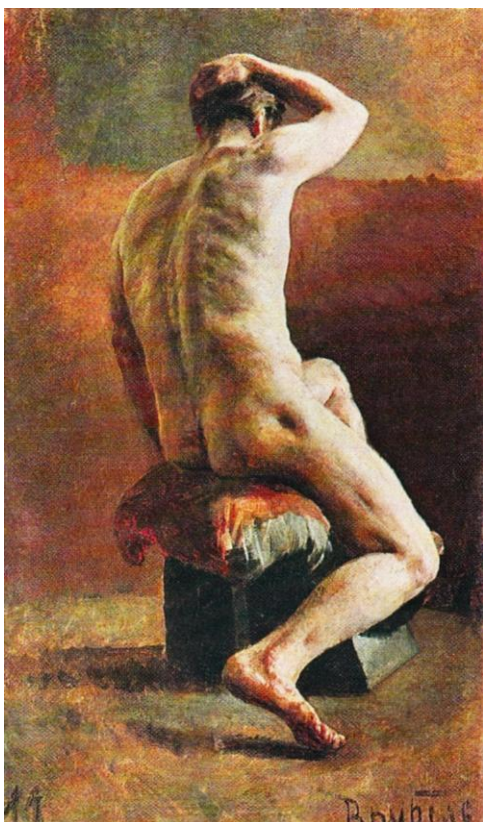


ле А. Врубель. *Восточная сказка*. 1886

Mikhail Vrubel. *The Oriental Tale*. 1886

очень беден и обстановкой своего жилья пренебрегал, он тем не менее носил бархатный костюм «венцианца эпохи Возрождения», чем весьма шокировал жителей города. Позже, в Москве, когда материальные дела поправились, он стал ревностно заботиться об убранстве квартиры, обтягивая некрашеную кухонную мебель плюшем самых нежных оттенков. Туалеты своей жены певицы Надежды Ивановны Забелы Врубель всегда сочинял сам — не только театральные костюмы, а и концертные, вечерние и домашние платья, строго следя, чтобы они шились точно по его эскизам. Это были сказочно красивые платья из нескольких прозрачных чех-





М. А. Врубель. *Натуристик.* 1882—1883  
Mikhail vrubel. *Sitter.* 1882-1883

лов разной окраски, с буфами в виде гигантских роз, но совсем неудобные для ношения. Сестра Надежды Ивановны Е. И. Ге с чисто женской наблюдательностью замечала: в таком платье «Надя боится пошевелиться»<sup>15</sup>. В нарядах Врубеля могли двигаться сказочные принцессы на картинах, но в жизни в них можно было только сидеть «в позе куклы» — эта скованность ощущается и в пастельном портрете «После концерта» (1905).

Все это, может быть, штрихи, частности, но характерные. Параллелей и точек схода между стилем модерн и искусством Врубеля немало, а то обстоятельство, что он начал раньше других, как будто подтверждает гипотезу о нем как основоположнике этого течения на русской почве, причем независимо от западных влияний, — в силу стадияльной общности.

И все же никуда не уйти от несомненного факта: те произведения Врубеля, о которых можно без колебаний сказать: «вот настоящий модерн», — это не лучшие, а, как правило, второстепенные, тривиальные его работы. Лучшие же не имеют ни специфической плоскостной

орнаментальности модерна, ни его прихотливой изысканности, а главное — в них есть то качество, которое сам художник определял как «культ глубокой природы», модерну не только не свойственное, но даже как бы противопоказанное.

Так что есть реальные основания у авторов, полагавших, что модерн лишь влиял на Врубеля и влиял не в лучшую сторону.

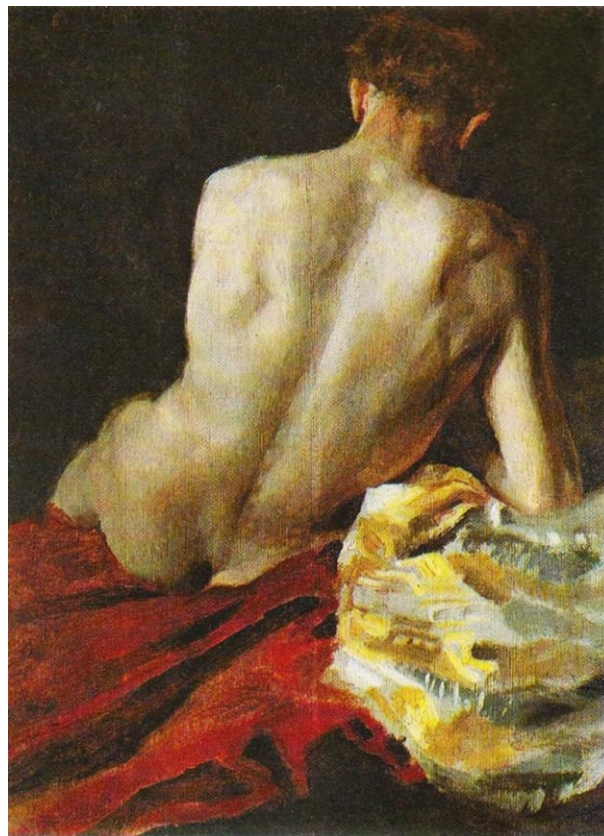
А так ли уж сильно влиял сам Врубель на своих младших современников? Скорее, они питали к нему почтительное восхищение с довольно далекой дистанции. Участвуя на различных выставках, Врубель ни к какой группе не примыкал, у него не было ни сподвижников, ни учеников, ни прямых последователей. Были имитаторы. В цитированном выше газетном некрологе Ардова говорилось, что «по Врубелю» и «под Врубеля» рисуют и даже вышивают. Но поток этих «вышиваний» скоро иссяк. Можно было более или менее кустарно копировать Врубеля, но оказалось почему-то невозможным органически освоить его открытия в области живописи и рисунка, как в свое время были восприняты, освоены и возведены до степени общего стиля открытия импрессионистов, а позже — графическая манера Обри Бердслея, подлинного «отца модерна».

Как-никак Врубель был «чистяковцем», воспитанником Академии художеств, причем вовсе не питал того отвращения к академической системе, какое счита-

лось для новатора чем-то само собой разумеющимся. Он нашел путь к своему новаторству, «тропинку к самому себе», не помимо этой системы, а с ее помощью, она ему что-то важное подсказала. Академия одно время устраивала гонения на Врубеля, но он-то ей не платил тем же — в автобиографии, написанной в 1901 году, он даже постарался смягчить и затушевать неблагоприятную роль академического жюри в судьбе его больших панно на нижегородской выставке. Он объяснил отказ жюри тем, что панно были тогда не закончены. А в возмущенном письме по поводу самоубийства академика П. Риццони (в 1902 году) Врубель, упомянув о «старой Академии», многозначительно добавлял: «Господа, пожалеем нашу опрометчивость в нашем суде над ней»<sup>11</sup>. В этом же письме он противопоставлял людей

«долга, чести и труда», к которым относил Риццони, «юркости» и «смешному обезьянничанию» кого-то, чьих имен не называл, но имел в виду уж никак не академическую среду, да и не передвижническую. Автором оскорбительной статьи о Риццони, на которую так остро реагировал Врубель, был Силэн, то есть А. Нурок, один из основных деятелей «Мира искусства».

Хотя именно «Мир искусства» открыл Врубеля широкому зрителю — на выставках и на страницах журнала; хотя С. Дягилев и Д. Filosofov энергично пропагандировали его искусство, а А. Бенуа публично каялся в его недооценке (а потом — в переоценке) — между художественными принципами мирискусников и Врубеля общего было немного. Теоретически их сближала идея свободного творчества во имя красоты, но красота многолика. Изящный ретроспективизм, слегка иронические стилизации К. Сомова, Л. Бакста, А. Бенуа были по существу далеки от Врубеля с его титанизмом, «культом глубокой природы» и сумрачной экспрессией. Своим «натиском» он устрашал не только зрителей, воспитанных на полотнах Константина Маковского, но и неробких мирискусников, не выносивших Константина Маковского. Непосредственный и пылкий Савва Мамонтов, пожалуй, лучше чувствовал стихию Врубеля, чем петербургские художники, составляющие ядро «Мира искусства». В их отношении к искусству Врубеля всегда оставался некоторый холодок отстраненности — сдержанность даже в восхищении: они читли



М. А. Врубель. *Натуристик.* 1882—1883  
Mikhail Vrubel Sitter \_ m 2 \_ m 3



**М. А. Врубель.** *Автопортрет.* 1880  
**Mikhail Vrubel.** *Self-portrait.* 1880



**М. А. Врубель.** *Портрет М. Ф. Ершовой-Косяченко.* 1885  
**Mikhail Vrubel.** *Portrait of M. Yershova-Kosyachenko.* 1885

его, но и не стремились сделать «своим» или идти по его стопам. Между тем кто же как не Бакст, Н. Рерих и Сомов в некоторых аспектах представляли русский модерн?

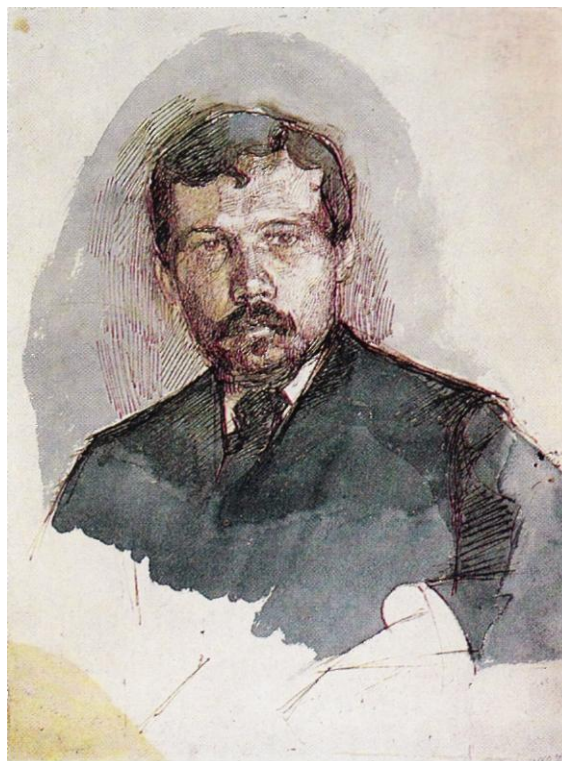
О Сомове поэт М. Кузьмин писал так: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова»<sup>17</sup>. Характеристика сама в стиле модерн, с избыточностью красивых и «жутких» слов, но в общем действительно созвучная и Сомову, и модерну. Много ли в ней созвучно Врубелю? Нет: ни ирония, ни комедия эротизма совсем не вяжутся с его искусством.

Может быть, «врубелевский» модерн развивался в лоне московской школы, а не петербургской? В Москве работали молодые художники, в 1907 году объединившиеся под мистической эмблемой «Голубой розы»; среди них — П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Суденкин, братья Милиоти, Н. Феофилактов и другие. Все они высоко ставили Врубеля, по, как и мирискусники, не пытались ему следовать. Они были символистами на иной, материнковский лад, а их нежные блеклые краски, жемчужные туманы, голубые расплывы имели слишком мало





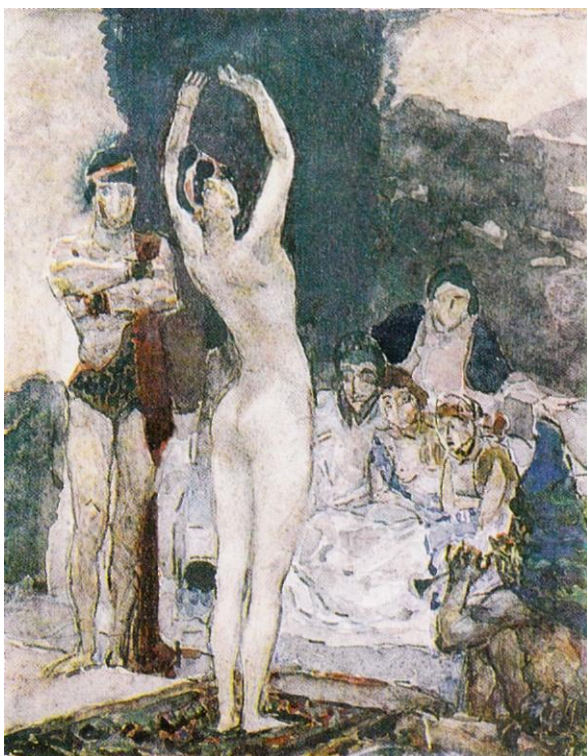
М. А. Врубель. *Портрет студента*. 1882  
Mikhail Vrubel. *Portrait of a Student*. 1882



М. А. Врубель. *Портрет писателя В. Л. Дедлова*. 1885  
Mikhail Vrubel. *Portrait of the Writer Dedlov*. 1885

общего с кованой формой и интенсивным цветом Врубеля. Автор монографии о П. Кузнецове говорит: «Прямого влияния искусство Врубеля на Кузнецова не оказало»<sup>18</sup>. Кузнецов и его товарищи были под обаянием живописи Борисова-Мусатова, который, в свою очередь, особенно ценил Пюви де Шаванна. Уже современники находили аналогию между направлением «Голубой розы» и французскими набистами М. Дени, П. Боннаром, Ж.-Э. Вюйаром — той ветвью живописного неоромантизма, если угодно, модерна, с которой у Врубеля еще меньше близости, чем с мюнхенским, австрийским или скандинавским вариантами «современного стиля».

Но и последние, кажется, его не увлекали. Что любил он в искусстве? Врубель был не очень большим охотником до писем, поэтому немного можно узнать о его впечатлениях от заграничных выставок, если он их вообще посещал; в Москве и Петербурге он почти не ходил на выставки. Отчасти воспоминания современников, а главным образом сами произведения художника свидетельствуют, что настоящая его любовь неизменно отдавалась великому прошлому — Византии, Древней Руси, итальянскому кватроченто. Но не тем художественным эпохам, которые преимущественно питали пассаизм мирискусников: к XVIII веку, русскому или западному, к рококо, фижмам, арлекинам и коломбинам Врубель оставался, по видимому, вполне равнодушен. Вообще его не манило легкое, грациозное, «ску-



М. А. Врубель. *Восточный танец*. 1889  
Mikhail Vrubel. *The Oriental Dance*. 1889

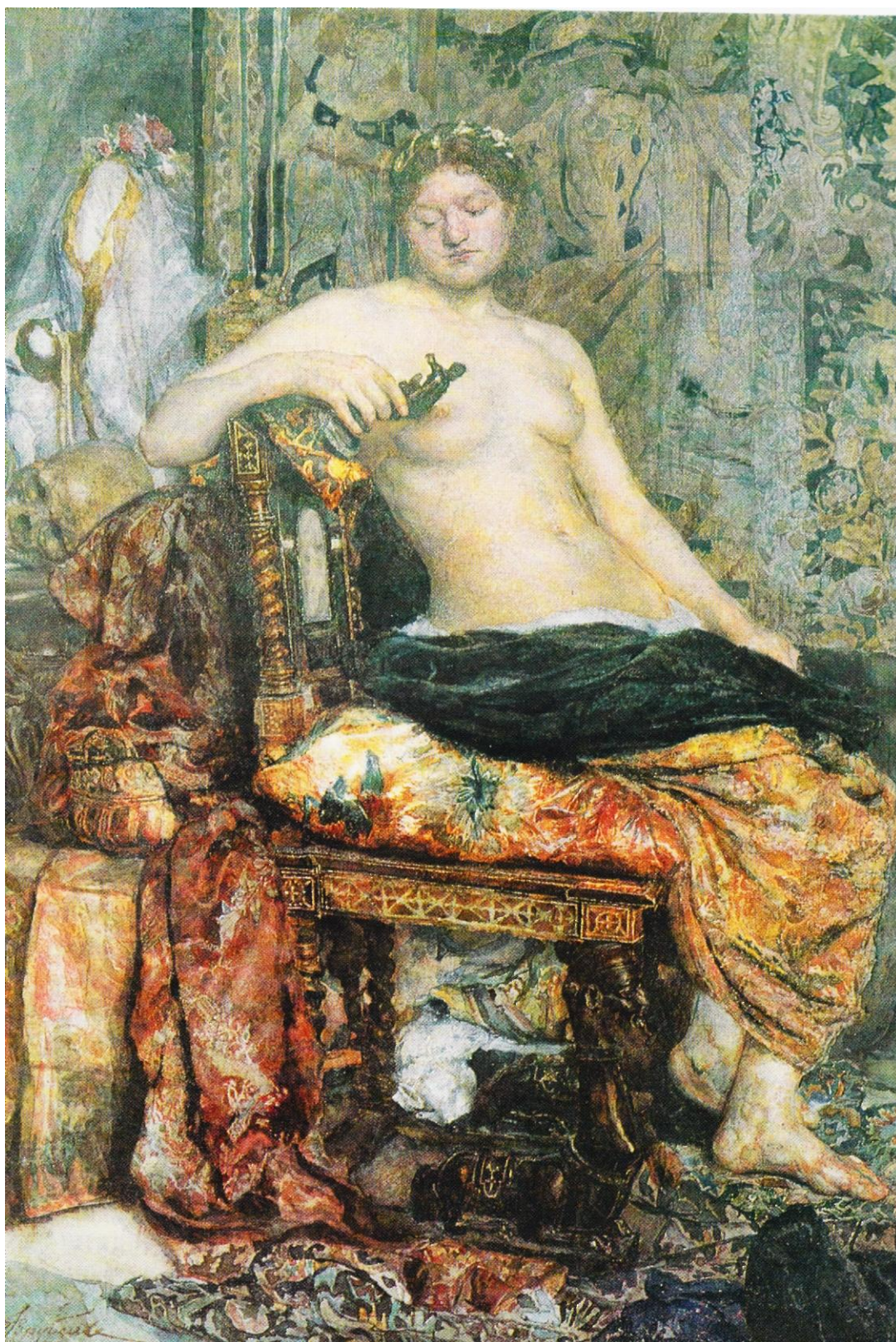
рильное» — только возвышенное и серьезное. Это чувствуется и по его литературным вкусам: Гомер, Шекспир, Данте, Гете, Лермонтов, русский сказочный и былинный эпос, библия. Еще он любил Ибсена и Чехова, но у этих современных авторов не черпал мотивов, хотя, может быть, «Ночное» навеяно чеховской «Степью». В целом же творчество Врубеля насквозь «литературно»: у него редки произведения, не имеющие литературного или театрального источника. Литературность и настойчивое обращение к великим и вечным образам мировой культуры еще увеличивали дистанцию между Врубелем и кругом современных художников: что-то в нем было, на их вкус, слишком тяжеловесно-монументальное, слишком связан он был «готовыми эпическими идеями»,

д( ) выражению ОДНОГО КРИТИКА, ВЫСТУПАВШЕГО ОТ ЛИЦА ГОЛУБОРОЗОВСКОЙ МОЛОДЕЖИ<sup>19</sup>.

А сам Врубель — ценил ли представителей «нового стиля», интересовался ли ими по крайней мере? Об этом мало сведений. Яремич говорил, что вообще к художественной среде Врубель относился несколько свысока. Житейски же он, будучи человеком общительным, даже с претензиями на светскость, был, конечно, с ней связан, с некоторыми дружил, в частности, с В. Серовым и К. Коровиным, к молодым и начинающим относился особенно приветливо. Кажется, из своих сверстников только в Серове он видел мастера, сопоставимого с собой. С уважением относился к В. Полену, к И. Репину, хотя и признавал свою чуждость ему. Отдавал должное В. Васнецову. Считал очень хорошим художником Айвазовского (в юности копировал его картины) и ничего не имел против «салонных академистов» — Сведомского, Семирадского. В конце жизни стал ценить произведения И. Ге. По воспоминаниям сестры, уже в 1905 году, чувствуя приближение нового приступа болезни и сознательно прощаясь с тем, что ему было дорого, Врубель отправился на выставку «Нового общества художников», скорее неоакадемического, чем модернистского, и среди его членов особенно отметил Д. Кардовского.

О том, что думал Врубель о произведениях Сомова, Бакста и других мирискусников, — нигде не упоминается, хотя с ними он был, конечно, знаком. Ничто не указывает на то, что Врубель стремился как-то сплотить художественных новаторов, солидаризироваться с ними, «передать эстафету». Он был сам по себе.





М. А. Врубель. *Натурица в обстановке Ренессанса*. 1883

Mikhail Vrubel. *Sitter in the Renaissance Setting*. 1883





М. А. Врубель. *Женщина в мехах*. Конец 1870-х — начало 1880-х гг.

Mikhail Vrubel. *Woman in Furs*. Date 1870s—early 1880s

встреча с древностью; второй — кипучая деятельность в Москве, начатая в 1890 году «Демоном сидящим» и завершенная в 1902 году «Демоном поверженным». Третий (1903—1906) — последние четыре года, прошедшие под знаком надвигающегося трагического конца. Еще четыре года Врубель жил уже только физически.

Переход к новому этапу каждый раз совершался резко и неожиданно, напоминая вмешательство рока. Из Киева в петербургскую Академию художеств явился А. Прахов, разыскивая помощника для реставрации старинной Кирилловской церкви; профессор П. Чистяков указал ему на молодого студента, вошедшего как раз в эту минуту в кабинет, — и решилась его судьба: Врубель оставил Академию, где ему так нравилось, и оказался в Киеве на целых шесть лет. По прошествии их — тоже случайно — задержался на несколько дней в Москве проездом из Казани, где проводывал отца, но предполагаемые несколько дней превратились в долгие годы, самые интенсивные в жизни Врубеля. В конце их — лихорадочная работа над «Демоном поверженным» и разразившийся, как удар грома, приступ безумия. Но еще не конец: художник выздоравливает в клинике доктора Усольцева, работает много и прекрасно, к «Демону» больше не возвращаясь. Конец последнего акта драмы наступает тоже как бы внезапно: художник ослеп, рисуя портрет В. Брюсова (1906).

Что же предвещал пролог? В автобиографии, написанной в 1901 году, Врубель

Вопрос о принадлежности Врубеля к направлению модерна оказывается, таким образом, непростым. Есть и «за» и «против». С одной стороны — близость, в чем-то совпадаемость, с элементами «нового стиля», с другой — обособленность интересов и стремлений Врубеля, взгляд его на своих современников свысока, а их взгляд на него — со стороны.

Однако высказываниями, отношениями, конечно, еще ничего не решается. Остается обратиться под этим углом зрения к творческой биографии Врубеля.

### III

Жизнь Врубеля в искусстве отчетливо делится на четыре периода, которые хочется уподобить трем актам драмы прологом. Пролог — годы учения в Академии Художеств. Первый акт — Киев, вторая половина 1880-х годов,





М. А. Врубель. Портрет художника  
В. А. Серова. 1885

Mikhail Vrubel. Portrait of the Painter  
Valentin Serov. 1885



М. А. Врубель. Автопортрет. 1885

Mikhail Vrubel. Self-portrait. 1885

писал, что благодаря Чистякову вспоминает годы учения как самые светлые своей художественной жизни<sup>20</sup>. Это не расходится с тем, что он писал сестре в 1883 году: «Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено»<sup>21</sup>. В другом письме «формула» эта расшифровывается как «культ глубокой природы». Не просто природы, а именно глубокой, то есть просматриваемой под внешним покровом в ее тончайшей внутренней структуре, в «бесконечно гармонирующих деталях».

Этой страсти к углублению в недра природы, этому культу Чистяков дал опору своей системе. Чистяковской системе знали настоящую цену только его прямые ученики — Чистяков был из тех педагогов, которые раскрываются лишь в процессе преподавания, в живом слове и показе. Его ученики, а среди них были такие разные мастера, как Репин, Суриков, Поленов, В. Васнецов, Серов, единодушно признавали Чистякова своим единственным учителем, так же как и Врубель. Представители более молодого художественного поколения имели о системе смутное представление как о варианте скучного, отжившего академизма. А. Бенуа в мемуарах рассказывает, что в свое время скульптор Обер преподавал ему несколько уроков по системе Чистякова, из которых ученику, тогда семнадцатилетнему,



М. А. Врубель. Итальянка. 1885. Гондольер. 1885. Итальянки (набросок для Богоматери. Дочь проводника). 1885  
 Mikhail Vrubel. Italian Girl. 1885. Gondolier. 1885. Italian Girls (Study for the Virgin. The Guide's Daughter). 1885

запомнилось только то, что надо, вытягивая руку с карандашом вперед, делать «промеры». Отсюда Бенуа заключил (и остался при этом убеждении навсегда), что то была система, основанная «на каком-то механическом неосознанном срисовывании видимости» и вообще «плохая, нехудожественная»<sup>22</sup>.

Значит, вот первое и уже неизгладимое расхождение между Врубелем и «молодыми»: отношение к Академии, академическим методам обучения. Впоследствии Бенуа и деятели его круга просто игнорировали то обстоятельство, что никто другой как академический профессор Чистяков был первым и единственным наставником Врубеля, да еще почитаемым им до конца дней\*, чего не могло бы быть, если бы Чистяков учил «механическому срисовыванию». И это никак не отражено в прижизненных и посмертных статьях о Врубеле, содержащих часто очень верные наблюдения над его художественными методами — только без указаний на то, сколь влияла на их выработку Академия.

Теперь, когда искусствоведением сделано многое для реконструкции чистяковской системы обучения, можно об ее влиянии на Врубеля говорить достаточно конкретно. Оно не сводилось лишь к усвоению классических традиций и внушению высокого, «священного» понятия о работе над пластической формой, а касалось и практического к ней подхода. Важно подчеркнуть, что Чистяков учил не «срисовыванию», а именно сознательному рисованию, сознательному структурно-анализу формы. Рисунок надлежало строить разбивкой на мелкие планы,

\* По воспоминаниям сестры художника, в 1905 году, собираясь ехать с доктором Усольцевым в лечебницу, он «прощается с тем, что ему особенно близко и дорого», и приглашает к себе накануне отъезда «своего любимого академического профессора П. П. Чистякова»<sup>23</sup>.

передаваемые плоскостями; стыки плоскостей образуют грани объема с его впадинами и выпуклостями. В учебных рисунках мастерской Чистякова криволинейные объемы трактовались как многогранники, рисунок выглядел угловатым, кристаллическим. На заключительной стадии рисунка углы и плоскости смягчались, и рисунок приближался к привычному виду предмета. Но самая суть заключалась уже в первоначальной стадии, в компоновке «углами». Характерный афоризм Чистякова: «Бесконечность, бесформенность состоит из бесчисленного количества оформленных, а следовательно конечных тел»<sup>14</sup>. Он учил передавать не внешние контуры и не пятна, а формы, формы и формы — «самые малейшие изгибы, выступы и уклонения формы. При этом тушевка от рисунка не отделяется, потому что тени или полутона не суть бессмысленные пятна, а формы, следовательно имеют перспективу, рисунок»<sup>26</sup>.

Сравним эти чистяковские заповеди с тем, что писали о манере Врубеля современники. Н. П. Ге: «Изумительная обрисованность, кристаллообразность его техники. Какой другой художник, совершенно отвергая помощь тушевки и приблизительности, каждый тон, каждый чуть заметный нюанс ограничивал тончайшими, чуть заметными, но все же определенными контурами?»<sup>20</sup>. А. П. Иванов: «У Врубеля, прежде всего, поражает совершенно особенное понимание формы предметов[...] поверхности, их ограничивающие, изобилуя резкими изломами, образуют дробное сочетание сходящихся под двугранными углами плоскостей; их контуры представляют собой ломаные линии, прямые или близкие к прямым, и весь воспроизводимый образ носит странное сходство с грудой сросшихся друг с другом кристаллов»<sup>21</sup>.

В самом деле: на множестве рисунков и акварелей Врубеля тени и полутени, тона и полутона обрисованы легким тонким контуром, тогда как внешний абрис изображаемого предмета отсутствует, — вернее, он прерывист и становится воспринимаемым лишь в результате игры «внутренних контуров». Эта игра создает впечатление богатой орнаментальности и мозаичности, но орнамент врубелевского рисунка никогда не бывает независимым от рельефа, от «изгибов, выступов и уклонений формы».

Вот еще свидетельство наблюдавшего Врубеля за работой С. Мамонтова: «Самая техника рисования М. А. не имела ничего общего с тем, что внушают юно-



М. А. Врубель. Портрет композитора Е. Д. Эспозито. 1895

Mikhail Vrubel. Portrait Ye. Esposito. 1895





М. А. Врубель. Автопортрет. 1880-е гг.  
Mikhail Vrubel. Self-portrait. 1880s

шеству патентованные учителя рисования. Он не признавал общего контура изображаемого предмета, считая, что эта линия выдумана людьми и не нужна художнику. Рисуя, он набрасывал на бумагу или на холст отдельные мозаичные клочки тени, причем придавал им обыкновенно прямолинейные очертания. Видя начало его работы, никогда нельзя было по этим пятнам угадать, что именно он хочет изобразить, и только потом рисунок поражал привычный глаз своей смелостью и рельефностью, а для непривычного часто навсегда оставался загадочной картинкой» .

Все здесь верно наблюдается — вот только верно ли, что техника Врубеля шла совершенно вразрез с тем, чему обучали «патентованные учителя рисования»? Смотря какие. Ведь Чистяков тоже был «патентованным учителем». Конечно, он не учил начинать прямо с «мозаичных клочков теней». Он учил начинать с

построения целого, с каркаса, и Врубель в своих учебных работах так и делал. Но впоследствии нарушал эту последовательность. Он предпочитал начинать с частных, с деталей, так как особенно любил детали, любил погружаться в узоры микромиров. Это уже было его личное, собственное, но техника расчленения на планы, обрисовки планов, построения углами исходила от системы.

От уроков Чистякова берет начало у Врубеля и подчинение цвета рисунку, зависимость цвета опять-таки от планов формы. Когда Чистяков говорил, что рисунок — мужское начало, а живопись — женское, он едва ли хотел сказать, что цвет неважен и является только украшением: он указывал на женственную «восприимчивость» цвета по отношению к рисунку как первичному. Оттенки цвета в природе зависят от строения формы. Если одноцветная шелковая ткань «шанжирует», переливается разными цветами, это зависит от того, как падает на нее свет, в свою очередь, зависит от расположения ткани в пространстве, то есть от формы драпировки. А эта форма передается рисунком, значит цвет следует за рисунком, призван его выразить (теоретически отсюда не так уж далеко до сезанновской лепки формы цветом). У Врубеля чувство самоценной красоты цвета, «самоцветности», было в высочайшей степени развито, тем не менее он постоянно носился с идеей создания эквивалента многоцветности в монохромной гамме — от темного к светлому. Цвета стихийного, вырвавшегося из-под власти формы, как, скажем,



у Малявина, у Врубеля не было никогда. Он рисует и красками, рисует переход одного тона в другой, твердо устанавливая границы: сами мазки у него имеют графическую определенность и являются также элементами, строящими форму.

«Рисовать — все время рисуй», — твердит он Коровину. «Нарисуй эту коробку спичек — не можешь и не нарисуешь. Ну где же нарисовать глаз женщины! Надо рисовать десять лет по пять часов в день — после этого поймешь, может быть». И даже: «Нарисуйте, попробуйте, просветы воздуха в ветвях — не нарисуете. Как они красивы»<sup>29</sup>.

Страстные культы формы, стремление ее «обнять» соединялись у Врубеля со страстью к орнаменту, узору, но его узор был ничем иным, как проекцией на плоскость рельефа, все те же «планов»; в этом принципиальное отличие врубелевской орнаментальности от типической орнаментальности модерна. Для художников модерна характерны изысканная декоративная вязь, плетения, извивы, культивировавшиеся в «югенштиле». На русской почве аналогии можно найти в работах художников, оформлявших журнал «Весы», — Н. Феофилактова, В. Денисова. Но между их декоративными арабесками и узорами Врубеля — целая пропасть. Дело не только в разной степени таланта: другой принцип. У Врубеля, как уже сказано, орнаментальность возникает из рельефа, проецируемого на плоскость, то есть определяется характером природной формы. Тогда как, например, у Феофилактова орнаментальная схема рисунка — вьющиеся линии, зыбь кружочков, звездочек, завитков — никак не соотносена со структурой изображенных предметов, будь это деревья, фонтаны, человеческие фигуры. Они рождаются из орнамента, а не орнамент — из них. Если художники «Весов» дают пунктирное очертание предмета — это делается исключительно «для красоты» и выглядит довольно анемично. Если же Врубель пользуется отрывистыми пунктирными штрихами, рисуя коня с убитым всадником в иллюстрации к «Демону» (1890—1891), то каждый такой штрих сознательно соотносён с анатомией коня, с положением его развевающейся сбруи, с ощущением стремительного бега, мелькания. Декоративная красота возникает как производное.

Конечно, система Чистякова была для Врубеля только отправным пунктом.

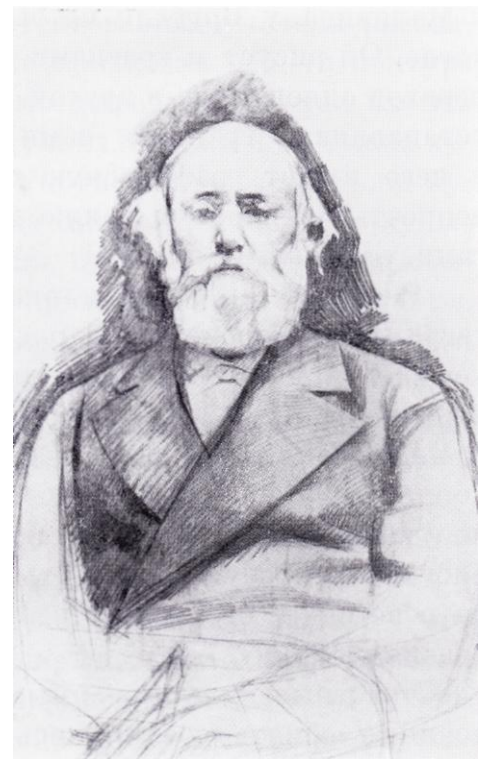


М. А. Врубель. Женский портрет. 1882

Mikhail Vrubel. Portrait of a Woman. 1882



**М. А. Врубель.** *В концерте.* 1887  
**Mikhail Vrubel.** *At the Concert.* 1887



**М. А. Врубель.** *Портрет профессора Киевского университета А. Ф. Кистяковскогo.* 1886  
**Mikhail Vrubel.** *Portrait of A. Kistiakovsky, Professor of Kiev University.* 1886

То, что в ней было вспомогательным элементом и относилось к скрытой от зрителя лаборатории художника, то Врубель сделал элементом стиля — не скрытым, а обнаженным, имеющим собственное эстетическое значение. Анализ формы он доводил до невероятного углубления в детали. Его от природы феноменальный глаз улавливал, а феноменальная зрительная память удерживала такие изгибы формы, которые обычно даже не замечаются, и он учился чеканить их, как ювелир. Это сообщало его произведениям не только орнаментальность, но и некую волшебность, независимо от сюжета, и таким образом строго рациональная система Чистякова воспитала самого большого фантаста, какой когда-либо был в русском искусстве. И единственного в том смысле, что его фантастика вытекала из пристальнейшего наблюдения природы.

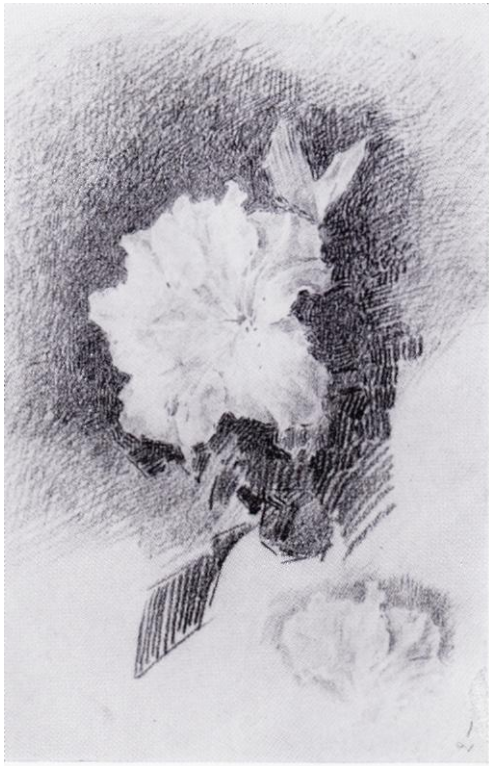
Можно рисовать сатиров, эльфов, кентавров, подводное царство — будет фантастика, но нарисовать один цветок или даже самый обычный стул, кровать, скомканную ткань так, чтобы эти заурядные предметы выглядели чем-то волшебным, — это, кажется, дано было только Врубелю.

Итак, артистизм и технка, «точная работа» без мази, без приблизительности, своего рода классичность — вот качества, которые вырабатывал у своих учеников Чистяков и умела ценить старая Академия: они развились у Врубеля в академические годы и остались в фундаменте его творчества. Он был прежде всего Ма-



М. А. Врубель. *Портрет мальчика*, 1904—1905  
Mikhail Vrubel. *Portrait of a Boy*. 1904—1905





**М. А. Врубель.** *Белая азалия с листьями.*  
1886—1887

**Mikhail Vrubel.** *White Azalia with Leaves.*  
1886—1887



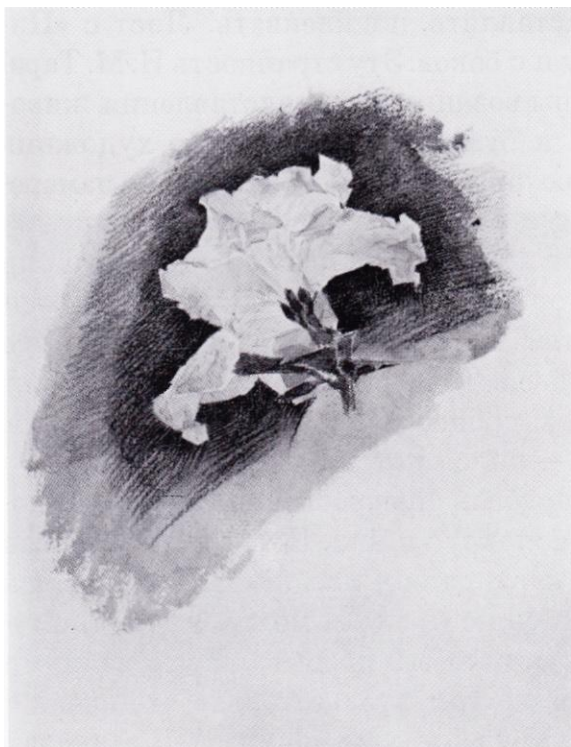
**М. А. Врубель.** *Белая азалия.* 1886—1887

**Mikhail Vrubel.** *White Azalia.* 1886—1887

стер, посвященный в таинства высокого ремесла, такой, из которого в другую эпоху «мог бы выйти Рафаэль», как заметил однажды Н. Н. Ге по поводу одного его рисунка.

Но несмотря на «рафаэлевское» благородное изящество античных мотивов, исполняемых Врубелем в ученические годы, в них уже есть какая-то новая терпкость, разлит какой-то «тонкий яд». Особенно в «Пирующих римлянах» (1883). Тут все немного странно: отсутствие единой точки схода, причудливость ракурсов, неясность сюжета. Эта ранняя академическая работа — одна из самых «колдовских» у Врубеля. Она не окончена, но в неоконченности как будто и кроется ее очарование, — в том, что одни части завершены в объемном и светотеневом решении и кажутся тяжелыми рядом с другими, которые намечены легкими тонкими линиями и выглядят бесплотными. Местами рисунок подцвечен, местами — нет, филигранно нарисованный узор кифары соседствует с бегло набросанными очертаниями кресла. Вся сцена словно подернута дымкой, сквозь которую некоторые фрагменты выступают явственно и телесно, другие — призрачно, исчезающе.

Рисунок не кончен, но много ли вообще у Врубеля законченных работ, тем более рисунков? Незаконченность настолько часто встречается у него, что ее нельзя всегда объяснить тем, что художник или не успел, или охладел, или был отвлечен другим. Не говоря уж о многочисленных набросках, вариантах, зарис-



М. А. Врубель. *Белая азалия без стебля*. 1886—1887

Mikhail Vrubel. *White Azalia without a Stem*. 1886—1887



М. А. Врубель. *Лист бегонии*. 1886—1887

Mikhail Vrubel. *Leaf of Begonia*. 1886—1887

совках, где при тщательном изображении костюма нет лица, или нет глаз, или зарисованы одни ноги, один кусок ткани, — незаконченными остались такие капитальные вещи, как все варианты «Гамлета и Офелии» (1883, 1884, 1889), «Портрет К. Д. Арцыбушева» (1895—1896), «Портрет С. И. Мамонтова» (1897), «Летающий Демон» (1899), «Сирень» (1900), «После концерта. Портрет Н. И. Забельт» (1905); много раз переделывалось панно с изображением времени дня (1897—1898), переписывался «Демон поверженный» (1902). Некоторые картины написаны поверх других, начатых. Кажется, у Врубеля никогда не было такого чувства, что вот это «трогать больше нельзя». Он всегда был готов трогать, переделывать, начинать другое. В непрерывном переписывании «Демона поверженного», так поражавшем очевидцев, проявилась с болезненной маниакальностью та черта художника, которая и прежде его отличала, — предпочтение процесса результату. Готовый «opus» его не интересовал — важно было творить, импровизировать. Врубель никогда не следовал правилу — работать над всеми частями целого одновременно, а любил, как дети, начинать с какого-нибудь уголка, кусочка, разрабатывать его детально, прежде чем переходить к следующему, а следующее часто уже так и оставлял еле тронутым, как бы говоря: ну, и так далее. Тем самым эффекты *pop finito* становились естественным элементом его эстетики.

И еще характерная особенность: композиция сплошь да рядом не умещалась

во взятый лист или холст — приходилось наставлять, подклеивать. Лист с «Пирующими римлянами» также подклеен сверху и с боков. Эту странность Н. М. Тарабукин объяснял тем, что «композиция картины возникала в представлении живописца раньше, чем он брал в руки карандаш и бумагу» и потому «не художник приспособлялся к плоскости, а эту последнюю приспособлял он к своим намерениям»<sup>30</sup>. Но, спрашивается, если композиция с самого начала была художнику ясно видима, почему же он сразу не брал лист нужного формата, квадратного или удлиненного, вытянутого по вертикали или горизонтали? Зачем нужны были надставки и подклеивания уже в процессе работы? Не вернее ли предположить, что дело обстояло как раз наоборот: " композиционное воображение работало не столько предварительно, до начала, сколько именно в процессе рисования; один образ, появившись на бумаге, влек за собой другой,— лился поток импровизации.

Разумеется, когда это было необходимо, Врубель прекрасно вписывал композицию в заданное обрамление — например, в полукруг ниши. Но не будучи связан заданием, он больше любил фантазировать с карандашом или кистью в руке, так что композиция вольно разрасталась и ветвилась по прихоти мечты или воспоминания. Уже в стенах Академии его раздражало, если его прерывали замечаниями «зачем у вас так растрепан рисунок, когда в другом уголке только что начал с любовью утопать в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии»<sup>31</sup>. В записках Н. А. Прахова есть интересный эпизод о том, как Врубель им, детям, «рассказывал» акварелью о своей поездке в Венецию: вот гондола, на которой мы плыли, а вот монастырь, мимо которого мы проезжали... Все это поочередно появлялось на случайно подвернувшейся под руку гладкой дощечке, появлялось в последовательности и ритме рассказа, по мере того, как всплывали в сознании образы Венеции.

И склонность к импровизации, и поп *finito*, и фрагментарность, и какая-то нетерпеливая жажда погони за ускользящим находились во внутреннем противоречии с классическими «рафаэлевскими» традициями, в которых Врубель был воспитан в Академии и которые ему импонировали. Он овладел ими прекрасно, но, казалось, немножко ими играл. У него было классическое мастерство, но совсем не было классического равновесия духа. Не было и столь свойственного великим старым мастерам священнодейственного отношения к искусству, вернее, к плодам искусства, предназначенным вечности. Он писал и рисовал на чем попало: поверх начатого холста, на обороте законченной акварели, на клочке оберточной бумаги. Не заботился о качестве красок — предпочитал брать какие подешевле, лишь бы хорошо получалось сейчас, в момент работы, а не превратится ли блеск бронзового порошка через какое-то время в тусклую «печную заслонку», об этом, по-видимому, не задумывался.

У читателей книги Томаса Манна «Доктор Фаустус», написанной в 1943—1945 годах как «роман [...] эпохи в виде истории мучительной и греховной жизни художника»<sup>32</sup>, не могут не возникать ассоциации с Врубелем — хотя бы из-за бросающихся в глаза параллелей сюжетно-биографического плана: альянс с демо-





М. А. Врубель. *Пирующие римляне*. 1883

Mikhail Vrubel. *The Feast of the Romans*. 1883

ническим и скорбный финал. Но совпадения есть и в особенностях творческого развития героя, весьма примечательные. Герой Манна композитор Леверкюн с чудесной легкостью усваивает предшествующие музыкальные традиции (обучаясь им у своего наставника Кречмара, как Врубель — у Чистякова), в кратчайшие сроки проходит вековую школу предшественников и уже в юности умеет все, что умели до него, даже, может быть, лучше, — изящнее, виртуознее, но в этом умении есть оттенок игры формами, легкого, почти неосознанного пародирования. Примерно то же — в «Пирующих римлянах» Врубеля. В действительности Врубеля, как и Адриана Леверкюна, уже тяготила идея роскошных законченных и замкнутых в себе опусов и невольно влекло к чему-то более непосредственному, перво-

зданному. «Существует ли еще какая-либо правомерная связь между произведением как таковым, то есть самодовлеющим и гармоническим целым, с одной стороны, и зыбкостью, проблематичностью, дисгармонией нашего общественного состояния — с другой, не является ли пыне всякая иллюзия, даже прекраснейшая, и особенно прекраснейшая.— ложью? [...] Правдиво и серьезно только нечто краткое, только до предела сгущенное музыкальное мгновение»<sup>33</sup>. Так размышляет герой Манна, такие мысли могли бы посещать и Врубеля, которому роковым образом не удавалось «самодовлеющее гармоническое целое», а удавались только «сгущенные музыкальные мгновения».

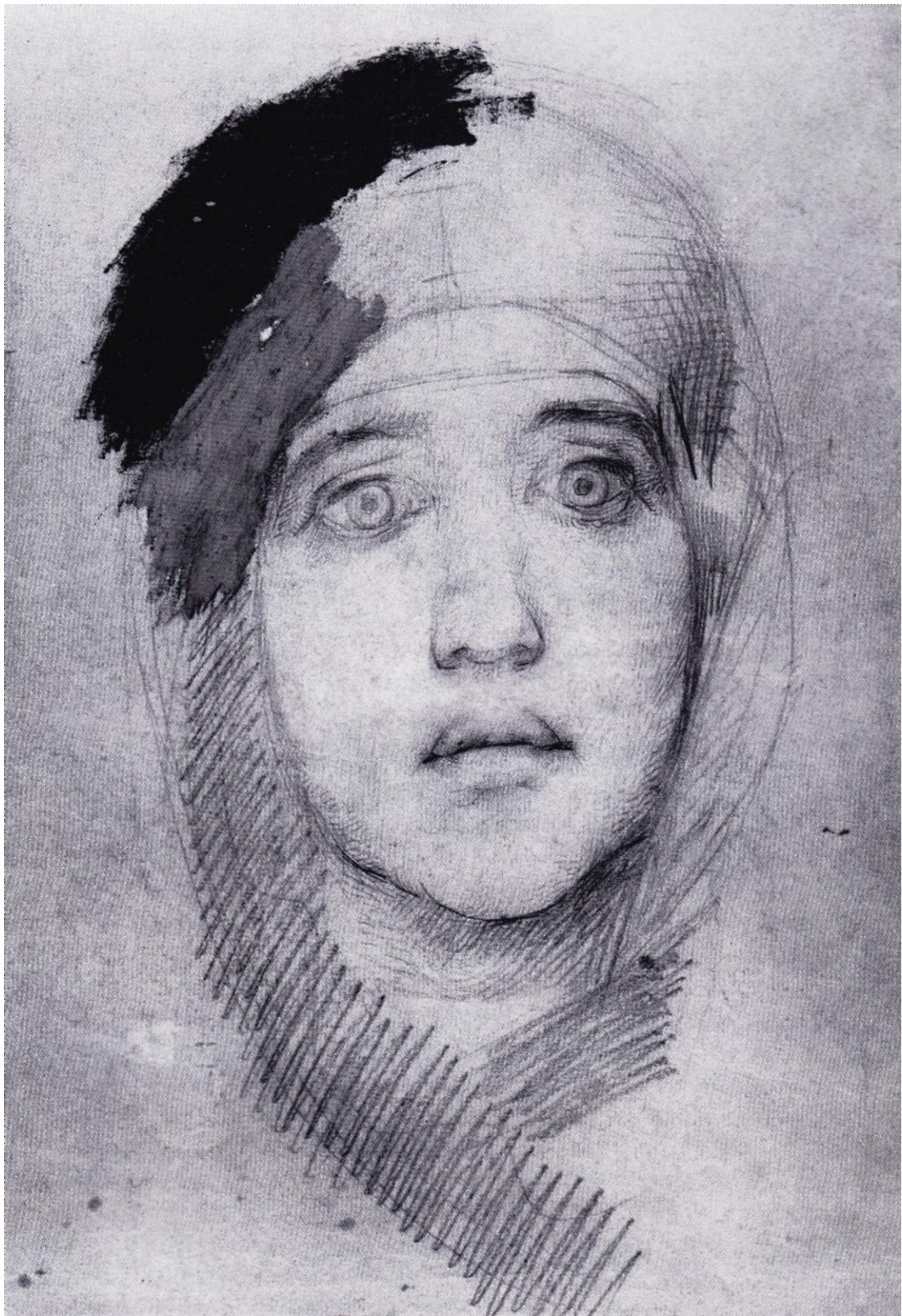
Он еще в годы ученичества делал попытки создать «opus» — то есть взяться, по совету Репина, за солидную картину. Выбрал сюжет «Гамлет и Офелия», потом — «Пирующие римляне» — нет, не пошло, не вышло. Все обрывалось где-то вначале или посередине, композиции и даже портреты: незаконченность преследовала Врубеля как рок. Зато в незавершенных вещах, брошенных на полдороге замыслах вспыхивали некие «музыкальные мгновения», дивные фрагменты — «живые куски», как он сам их называл. «Мы пишем атомы хаоса,— сказал другой великий современник Врубеля, Ван Гог. — Если хаос бесформен, то атомы, его составляющие, сохраняют гармоническую структуру. Можно «в одно мгновение видеть вечность и небо в чашечке цветка»<sup>34</sup> — это понял Ван Гог, отказавшись от монументальных замыслов и примирившись с «простыми этюдами», но Врубель, поклонник классики и Рафаэля, не мог расстаться с идеалом величавого, цельного, эпического, хотя оно и ускользало от него, художника, рожденного в эпоху «зыбкого, проблематичного, дисгармонического общественного состояния». Здесь крылось противоречие всей его творческой судьбы. В стремлении, вероятно неосознанном, его преодолеть и проложить путь к монументальному Врубель оставил раньше срока Академию и отправился на такое не сулившее славы и вовсе не знакомое ему дело, как реставрация старинных росписей в киевском храме XII века.

#### IV

Приобщение Врубеля к древнему искусству храмовых росписей и мозаик было для него, если продолжить условную аналогию с «Доктором Фаустусом», чем-то близким стремлению композитора Леверкюна «вернуться к первоосновам», возродить народную мелодию и тем обрести объективные, данные извне границы своему творчеству, которому иначе грозит опасность растечься по многочисленным каналам субъективных и случайных импульсов. Киевский период был исключительно важен для Врубеля: уже не пролог, не подступ, а действие, мистериально торжественное.

Здесь он впервые выполнил нечто законченное и монументальное, хотя и не вполне еще зрелое,— самостоятельную роспись в Кирилловской церкви. Одновременно он прорисовал на стенах храма до ста пятидесяти фигур для реставрационных подмалевков и реставрировал фигуры ангелов в куполе Софийского





**М. А. Врубель.** Женская голова (Э. Л. Прахова). Эгюд для Богоматери. 1882—1885  
**Mikhail Vrubel.** *Head of a Woman (E. Prakhova). Study for the Virgin.* 1882—1885





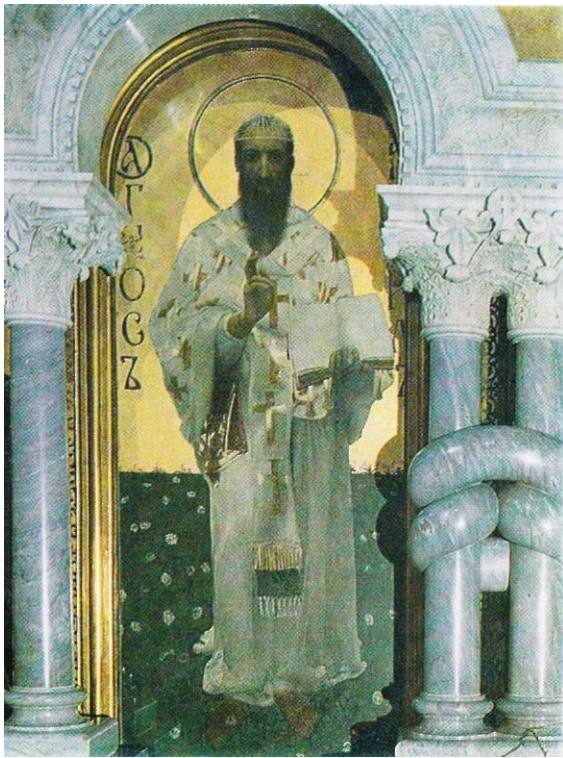
М. А. Врубель. Пророк Моисей, 1884

Mikhail Vrubel. Moses. 1884

и реставраций к живому современному творчеству. При этом не помышлял о стилизации. Он просто чувствовал себя соучастником истового труда старинных мастеров и старался быть их достойным.

Он вникал в тайну их экспрессии, спокойного величия, гармонического лада. В его росписи на хорах «Сошествие святого духа на апостолов» (1884) влияние византийского искусства несомненно, но не внешне. Художника вдохновляет глубокая серьезность старинных композиций — ничего суетного, мельчащего, чувство возвышенное. Фигуры двенадцати апостолов расположены полукругом в коробовом своде хор, в центре — стоящая богоматерь. Фон синий, золотые лучи нисходят на апостолов из круга с изображением голубя. Древнейший прообраз этой композиционной схемы имеется в византийской рукописи IX века «Проповеди Григория Назианзина», только там нет богоматери (ее фигуру стали вводить в сюжет «Сошествия» лишь в XVII веке под влиянием западной иконографии). Подобная же схема, но упрощенная — в миниатюре Евангелия Гелатского монастыря, снимком с которой, по словам Яремича, пользовался Врубель. Возможно, он знал также и миниатюру кодекса Григория Назианзина, которая по художественным достоинствам выше Гелатской. Мотивы драпировок в росписи Врубеля ближе подходят к миниатюре византийской рукописи; в последней есть и изображения языков пламени над головами апостолов, отсутствующие в Гелатской миниатюре; у Вру-

собора. Такое «соавторство» с мастерами XII века было неведомо никому из больших художников XIX века. Шли только 1880-е годы, только начались первые поиски национальной старины, которая никого еще, кроме специалистов, не интересовала, да и специалистов занимала с точки зрения более исторической, чем художественной. Далекое прошлое, история, например, драматическая эпоха Ивана Грозного и личность этого царя привлекали внимание и художников и поэтов, создавались произведения на исторические сюжеты, в которых обстановка и антураж примерно соответствовали эпохе, но художественный язык тех минувших эпох оставался в забвении, как будто неприлично было современному художнику брать уроки у старинного «изюграфа». Врубель в Киеве первым перекидывал мост от археологических изысканий



М. А. Врубель. *Св. Кирилл*. 1885  
Mikhail Vrubel. *St Cyril*. 1885



М. А. Врубель. *Христос*. 1885  
Mikhail Vrubel. *Christ*. 1885

беля они схематически переданы утолщениями посередине нисходящих лучей. Не только общая иконографическая схема, но и отдельные мотивы движений использованы художником: в обеих старых миниатюрах крайние пары апостолов, слева и справа, сгруппированы примерно так же, как на росписи Врубеля,— первый слева подносит правую руку к плечу второго, второй же поворачивается к нему, держа руку на сердце. Два апостола справа держатся за руки,— заимствуя этот мотив, Врубель создает самую психологически выразительную группу в своей композиции.

Вообще он (и в этом помогал ему Прахов, большой сторонник реализма в искусстве, когда-то, десятилетием раньше, писавший под псевдонимом Профан восторженные статьи о передвижных выставках) искал в древнем религиозном искусстве правду жизни, истинность переживания. В «Сошествии святого духа» он хочет психологически раскрыть жесты апостолов, закрепленные иконографической традицией, истолковать их как невольные движения, вызванные сильным душевным подъемом. Он упрощает композицию в отношении атрибутов (нет ни архитектурного фона, ни престола с книгой, ни свитков, ни жезлов) и усложняет психологически. Но чувство не выражается открыто, в энергичной жестикуляции, а застывает в самоуглублении. Перед каждым участником в торжественной тишине раскрывается его собственный духовный мир. Событие происходит больше

в душе, чем вовне; оно по-разному переживается апостолами, но суть его общая - одухотворение материального, телесного. Люди, старые и молодые, с грубыми босыми ногами (особенно подчеркнута тяжесть плоти в больших ступнях) ощущают в себе присутствие духовного света, и плоть их, оставаясь плотью, очищена, облагорожена.

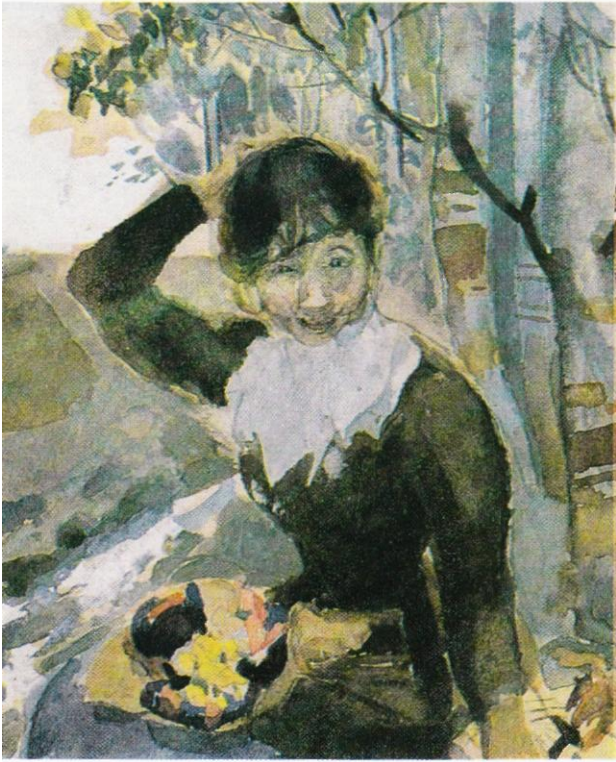
Та же идея раскрыта цветовым решением. Все апостолы в белых воздушных хитонах, но серебристая гамма сложна, отливает оттенкам и перламутра — от зеленоватых слева через более светлые, прозрачные в средних фигурах к более сумеречным сиреневым: справа. Цветовому единству в многообразии оттенков, тонким цветовым ритмам научили Врубеля мозаики Софийского собора. Вспомним изображение Евхаристии: монотонное шествие фризообразно расположенных фигур не утомляет глаз — у каждой фигуры свой узор драпировок, индивидуальна каждая голова и различны цвета одеяний. У первого идущего — светло-голубой хитон с серым гиматием, у следующего — темно-голубой с зеленоватым гиматием, затем — фигура в желтом с белым и темно-красной каймой, потом — вся в сером; все строится на сложных утонченных градациях цвета, нет простых повторений ни в чем, а вместе с тем все целостно. Это был великий урок для Врубеля.

Другая его композиция в Кирилловской церкви — три ангела над телом Христа, написанная в нише притвора, — уже прямо следует византийской стилиевой традиции: фигуры не моделированы светотенью, развернуты на плоскости, решены графическими приемами. Врубель говорил Яремичу: «Византийской живописи чуждо понятие рельефа. Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены»<sup>35</sup>. Этот принцип ему не трудно было уловить, так как тонкое гранение формы, расчленение на плоскости, которое он еще прежде применял, работая с натуры, уже приводило к орнаментальному расположению. В византийском искусстве Врубель нашел родственную ему игру внутренних контуров и декоративную мозаичность. Он всегда питал отвращение к приблизительной, вялой и смазанной форме — к «простыне», как он это называл, а в древнем искусстве стенописи нашел строгую чеканность и ритмику.

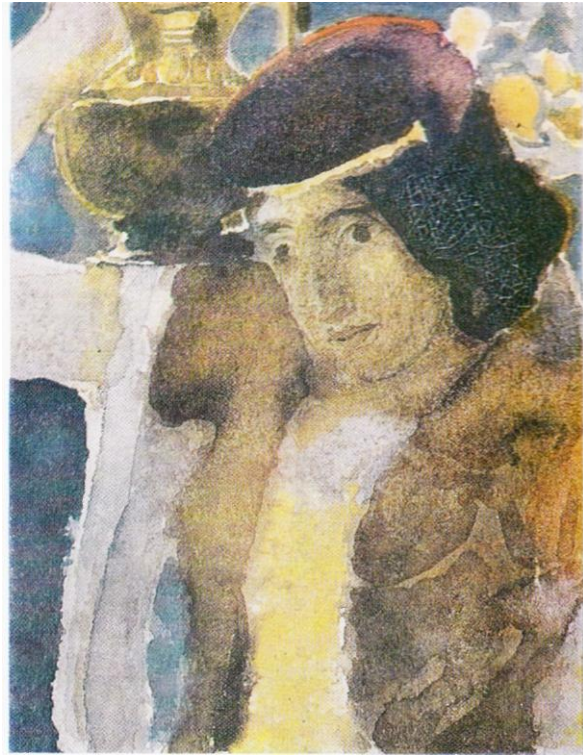
Однако расстаться с «рельефом» Врубель не хотел. Он не стал покорным учеником византийцев (то есть стилизатором), как можно было предположить по композиции с тремя ангелами: для этого у него слишком велика была страсть «обнять форму». Н. М. Тарабукин справедливо писал: «Врубель постоянно тяготел к объемам. Вне объема он не мыслил форму, и потому его стилистическая генеалогия восходила не к эпохе схоластического византизма, сложившегося, когда эллинистические влияния в значительной степени были ослаблены, а к эпох<sup>1</sup>, скорее, позднего средневековья. Проторенессанса и даже Ренессанса (алтарные образа в Кирилловском храме)»<sup>36</sup>.

В дальнейшем Врубель нашел такой компромисс между плоскостью и объемом, который мог бы положить начало новому, еще небывалому монументальному стилю, если бы не был свойствен только ему одному. Пространственным решением он всегда утверждал плоскость; передавая трехмерное пространство, стягивал его





М. А. Врубель. «То было ранней весной». 1884—1885  
Mikhail Vrubel. «'Twas early Spring». 1884—1885



М. А. Врубель. За водой. 1884—1885  
Mikhail Vrubel. Fetching Water. 1884—1885

к двум измерениям, пространственные планы сближал, прижимая друг к другу или располагая друг над другом (как в триптихе «Суд Париса», 1893). Но в пределах этого уплощенного пространства, этой «малой глубины», он помещал предметы, тела, трактованные почти скульптурно осязаемо (как в «Демоне сидящем», 1890). Поэтому и создается впечатление, что фигуры его — исполины, которым в мире тесно. Конфликт сжатого пространства и мощно вылепленного объема создает особенную драматическую напряженность.

Отчасти это есть уже в алтарных образах для Кирилловской церкви, а еще более — в эскизах для Владимирского собора.

Алтарные образа — Христа, Кирилла, Афанасия и лучший из них — богоматери — Врубель написал в Венеции, где провел несколько месяцев в 1884—1885 годах. Ни Тициан и Веронезе, ни вообще пышная гедонистическая живописная стихия венецианского чинквеченто его не увлекли. Диапазон его венецианских пристрастий очерчивается определенно: от средневековых мозаик и витражей Сан Марко и церкви св. Марии в Торчелло — до живописцев раннего Ренессанса — Карпаччо, Чима до Консьяно (у которого Врубель находил особенное благородство в фигурах), Джованни Беллини. То есть та Венеция, где были живы эллинистическо-византийские традиции, но озаренные лучами восходящего Возрождения с его живой красочностью и отблесками восточной «пещеры сокровищ»



М. А. Врубель. *Сирень. Эскиз.*  
1900

Mikhail Vrubel. *Lilac. Sketch.*  
1900

(влияния арабского Востока, с которым Венеция вела торговлю, не прошли бесследно для ее искусства).

Если первая встреча с византийско-русской древностью в Киеве обогатила понимание Врубелем пластической формы, то Венеция обогатила палитру, пробудила колористический дар. Раньше Врубель не отваживался на такую интенсивность цвета, как в образах иконостаса, о которых у Иванова сказано: «Пластическая музыка этих икон построена в величавых и ясных ладах Дж. Беллини и Карпаччо, а в глубине ее, как доминанта в органном пункте, звучит красочное волшебство мозаик Сан Марко»<sup>37</sup>. После венецианской поездки появляются знаменитые врубелевские синие, лиловые, золотые, темно-вишневые, дымко-розовые, млечно-голубые тона; тогда же вспыхивает ослепительная игра самоцветных кристаллов в его ориенталистских вещах — «Восточной сказке» (1886), «Девочке на фоне персидского ковра» (1886) — и в акварельных натюрмортах с цветами.

При всех смелых эволюциях своего пластического языка художник не только не отрекается от «культы глубокой природы», но утверждает в нем, все время движется в направлении реализма. Его Джованни Беллини особенно восхищает тем, что он рядом с Тинторетто «несравненно выше на почве, реален, я не видел еще так чудно нарисованного и написанного тела, как его Себастьян»<sup>38</sup>. Врубель делает двойное открытие: в природе открывает никем еще не замеченные фантастические аспекты, а в старинном «условном» искусстве — жизненность и реализм. Преданность реальному останется до конца дней символом его веры. Так же как свои





М. А. Врубель. *Итальянский рыбак.* 1884—1885  
Mikhail Vrubel. *Italian Fisherman.* 1884—1885





М. А. Врубель. *Натюрморт*. 1885  
Mikhail Vrubel. *Still Life*. 1885

граненые кристаллические формы он находил в структуре природных вещей, так у природы похищал свои необычайные красочные, феерические каскады. Он брал их у азалий, роз, орхидей, ирисов, у бархатисто-лиловых тучек, какие бывают на закате, у золотого вечернего неба, у горных пород и самоцветов, у перламутра, оперения птиц, у снега и воды. Н. А. Прахов вспоминал: «Блеск металла и особенно переливы цветов драгоценных камней всегда привлекали внимание Врубеля. Металл он мог наблюдать где угодно, а драгоценные камни — в ссудной кассе Розмитальского и Дахновича, куда часто приносил в заклад что-нибудь из своих вещей [...] Вот в этой ссудной кассе Врубель мог не только рассматривать через стекло витрины различные драгоценные камни, заложенные ювелирами, но брать их кучкой в пригоршню и пересыпать из одной ладони в другую, любясь неожиданными красочными сочетаниями [...] Это доставляло ему огромное удовольствие — пленяла ни с чем: не сравнимая чистота и яркость тонов.

Материальная ценность камней не играла здесь никакой роли. С таким же интересом Врубель пересыпал из одной ладони в другую искусственные камни, которыми моя сестра обшивала кокошник для маскарадного русского костюма»<sup>39</sup>.

По воспоминаниям В. Милиоти, относящимся уже к самым последним годам творческой жизни Врубеля, они шли однажды из Академии художеств через





М. А. Врубель. Полевые цветы (эскиз для вышивки). 1884  
Mikhail Vrubel. Wild Flowers (Sketch for Embroidery). 1884

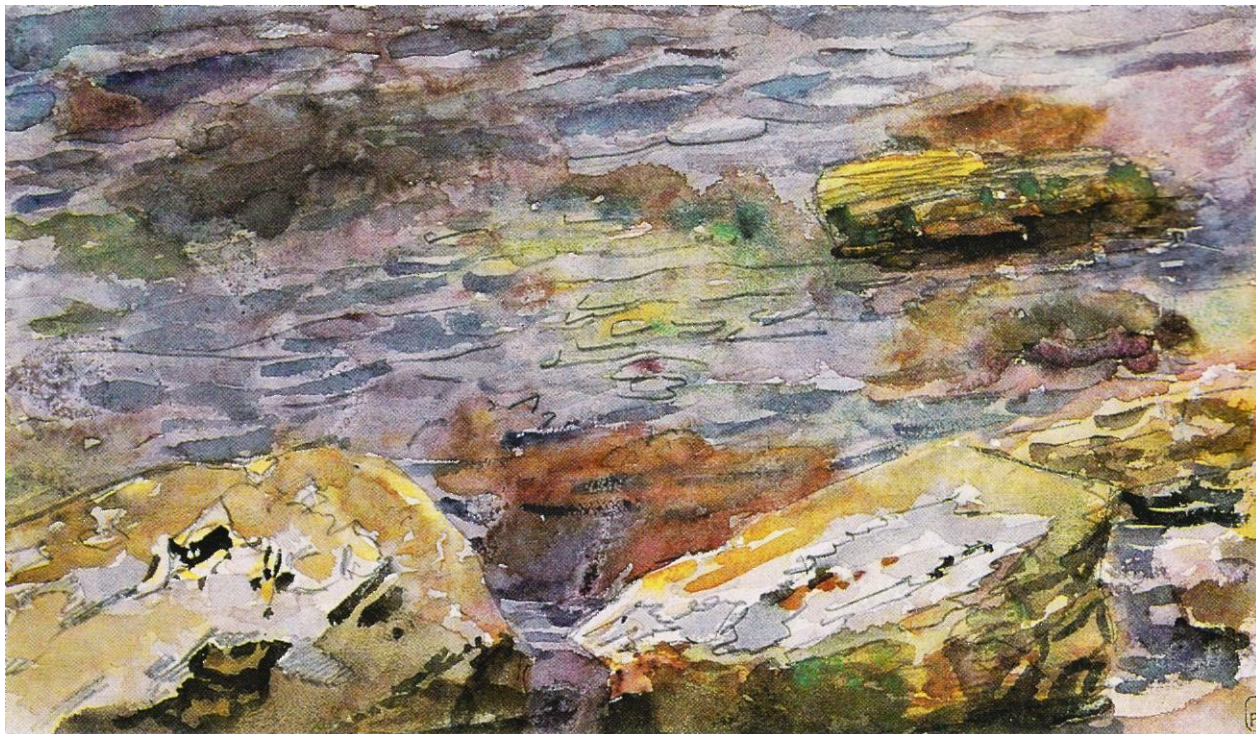
Неву, и Врубель указал на куски льда, в которых преломлялось солнце, со словами: «Вот, смотрите, В. Д., все здесь, человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите все оттуда». Милиоти добавляет: «В этих немногих словах все profession de foi Врубеля»<sup>40</sup>.

Что еще очень важно для характеристики киевских работ: общение с искусством старинных мастеров облагородило присущую Врубелю экспрессию, сделало ее сдержанной, величавой. Если сопоставить докиевские композиции — «Гамлета и Офелию» (1884), «Моцарта и Сальери» (1884), «Свидание Анны Карениной с сыном» (1878), «За кружкой пива» (1883) — с киевским «Гамлетом и Офелией» (1889), «Восточной сказкой» (1886), «Девочкой па фоне персидского ковра» (1886), «Богоматерью» (1884—1885), эскизами для Владимирского собора (1887), то разница как нельзя более очевидна. Прежний налет мелодраматизма исчез, вместо суетливой жестикюляции — спокойствие, духовное напряжение теперь выражается лишь в сосредоточенном взоре, скупом жесте, в атмосфере тишины.

Акварельные эскизы для росписи Владимирского собора — подлинные шедевры композиции, колорита, экспрессии, оставшиеся непринятыми и почти незамеченными. В росписях Кирилловской церкви художник только искал органический синтез старинных традиций и современного мировосприятия — здесь он найден. И явственно ощущается, особенно в эскизе «Воскресения» (1887), преемственность еще от одного источника, в котором Врубель нашел недостающее связующее звено между древней стенописью и современностью, — библейских эскизов Александра Иванова.

В 1880-х годах их литографское издание, сделанное в Германии, представляло большую редкость, но несколько экземпляров было в Киеве, в собрании И. Н. Терещенко, а, быть может, и в собрании А. В. Прахова; Врубель их несомненно видел. Да и раньше он должен был хорошо знать искусство Александра Иванова, хотя бы через посредство Чистякова, исключительно высоко его ценившего. Сходство почерка академических рисунков Врубеля, прежде всего «Обручения Марии с Иосифом» (1882) с рисунками Иванова, не требует доказательств. Есть близость художественной концепции между «Явлением Христа народу» Иванова и врубелевским «Сошествием святого духа на апостолов». Но нигде так не чувствуется духовная и стилевая преемственность, как в эскизах для Владимирского собора. Тяга к возрождению на новой основе принципов монументализма Византии и Востока более, чем что-либо другое, сближала Врубеля с Ивановым. Но что значит, в данном случае, новая основа, что это за основа? Она предполагает включение в «снятом виде» и духовного, и пластического опыта столетий, отделяющих современность от библейских эпох. Для Александра Иванова это было осознанной задачей — ведь он хотел представить в цикле росписей грандиозный свод человеческих верований (не только христианства) в свете «современной учености». Врубель мало интересовался современной ученостью — он просто расписывал церковь. Но современную церковь — для людей конца XIX века. И пройти мимо исканий Иванова не мог.





М. А. Врубель. *Море*. 1903  
Mikhail Vrubel. *Sea*. 1903

Собственно стилевые поиски Иванова в его библейских эскизах можно приблизительно и огрубленно свести к следующим: 1) своеобразное сочетание плоскости и рельефа, иконной «малой глубины» с ощущением пространства, дали и перспективы; 2) изображение феерических световых эффектов как источника необыкновенных явлений, чудес; 3) статическая величавость и ритм ритуального жеста, молитвенного предстояния, но психологически мотивированного и изображенного на основании художественного опыта передачи мгновенных состояний и динамических переходов.

Во всех этих отношениях эскизы Врубеля продолжают начатые Ивановым поиски «большого стиля», иного, чем в классицизме, возрождающего угасшую иконописную традицию, сопрягая ее с еще более древними восточными корнями — отзвуками Египта, Ассирии.

Оба художника, Иванов и Врубель, владели даром изображать не мимолетное, а дрящееся, вернее — сообщать мгновенному характер вечного, как бы освобождая его от власти текущего времени. Произведения обоих исполнены торжественного и таинственного молчания. Жест — сдержанный и непреложный: скупая пластическая формула. Сопоставим движения персонажей в библейских эскизах Иванова, их властно простертые или поднятые к небу или молчаливо заломленные руки — и излюбленные жесты персонажей Врубеля: руки протянутые, сжатые, брошенные вниз со сцепленными пальцами.

Но у Врубеля в его евангельских эскизах есть и то, что не предчувствуется в библейских эскизах Иванова,— сумрачное томление духа перед загадкой смерти; чувства тайно мятежные, трагические.

Трудно вообразить композиции Врубеля перенесенными на стены импозантного, пестрого, несколько крикливого Владимирского собора. Прахов был прав, говоря, что для росписей Врубеля надо было бы и храм построить «в совершенно особом стиле»<sup>41</sup>. Но если представить себе, что такой «врубелевский» храм действительно построен и расписан по эскизам его, в задуманной им симфонии черного и лазурно-белого,— это был бы единственный в своем роде памятник, отражавший сдвиги в религиозном сознании в отношении к христианству людей конца XIX столетия. Тут была бы запечатлена религия изверившегося или только наполовину верующего, сомневающегося человека, который задается мучительными вопросами и не находит ответа. И неизбежный спутник его — «дух отрицанья, дух сомненья».

Врубель говорил (в пересказе Н. А. Прахова), что «Демон» значит «душа» и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»<sup>42</sup>. Это смятение духа косвенно выражено и в евангельских композициях Врубеля, предназначенных для росписи церкви.

А. А. Иванов. Христос с учениками после тайной вечери. 1850-е гг.  
Alexander Ivanov. Christ with Disciples. 1850







**М. А. Врубель.** *Обручение Марии с Иосифом.* 1881  
**Mikhail Vrubel.** *The Betrothal of Mary und Joseph* 1881



Немой вопрос — безответный вопрос живых перед ликом смерти — доминирующая нота во всех вариантах «Надгробного плача» (1887). Не только скорбь, а напряженное скорбное вопрошание, сосредоточение всех сил душевных на том, чтобы проникнуть в тайну ушедшего, в то время как ушедший непроницаемо безмолвен. Он воскресает по прошествии трех дней... по необычно трактует художник и тему воскресения.

В евангелиях отсутствует описание этого события, и в старой иконописи отсутствует соответствующий иконографический канон. Изображался лишь проход жен мироносиц к опустевшей гробнице. Однако в католическом, особенно проторенессансном искусстве, а также и в позднейшем, воскресение изображали нередко. Воскресшего Христа представляли либо выходящим из гроба, либо возносящимся в небо, парящим; в обоих случаях он изображался исполненным энергии жизни — нетленной жизни (см., например, трактовки этого сюжета у Пьеро делла Франческа, у Микеланджело).

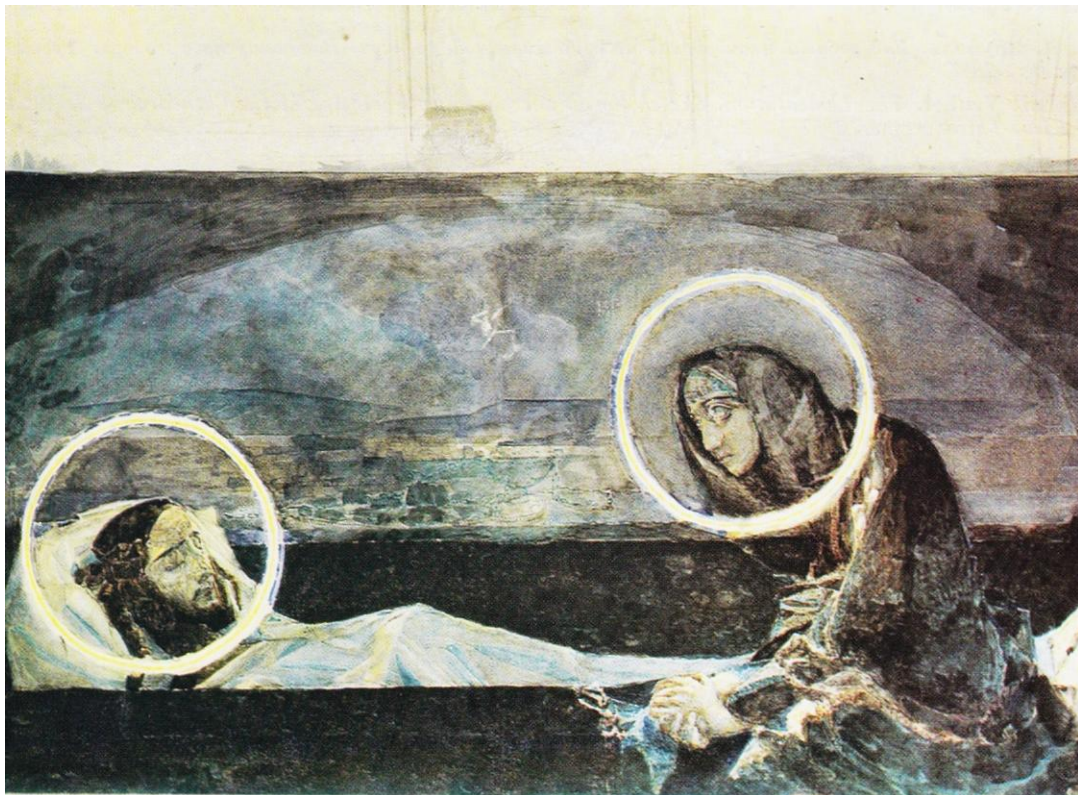
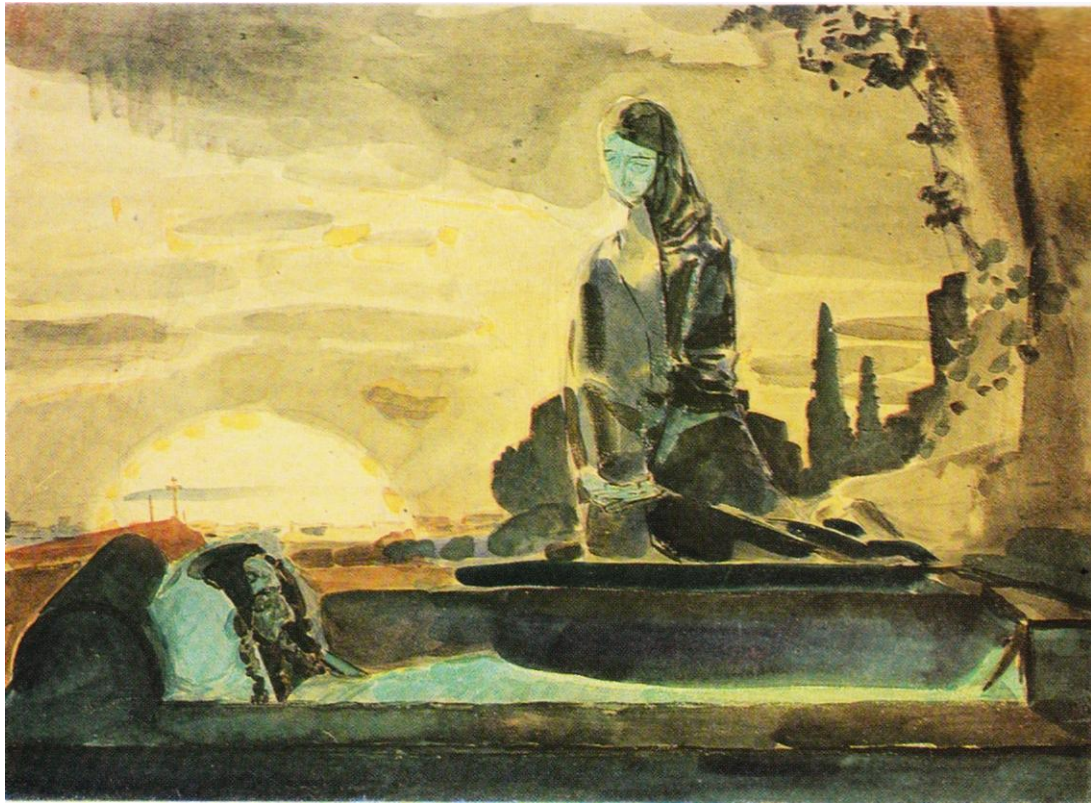
У Врубеля он еще во власти смерти, смерть его держит. Из разверзнувшегося гроба поднимается неживая, скованная фигура, подобная мумии, с которой спадает белая пелена; глаза открыты, но они странно пустые. Эта фигура поднимается не сама — ее поднимает некая сила, символизируемая радужными сияниями; Христос не воскресает, но воскрешается ею. Как и у Александра Иванова, носи-

А. А. Иванов. *Сон Иосифа*. 1850-е гг.

Alexander Ivanov. *Joseph's Dream*. 1850s







**М. А. Врубель.** Надгробный плач. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. Вариант с пейзажным фоном. 1887

**Mikhail Vrubel.** *The Lamentation.* Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. A version with a landscape background. 1887

**М. А. Врубель.** Надгробный плач. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора. Второй вариант. 1887

**Mikhail Vrubel.** *The Lamentation.* Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. Second version. 1887





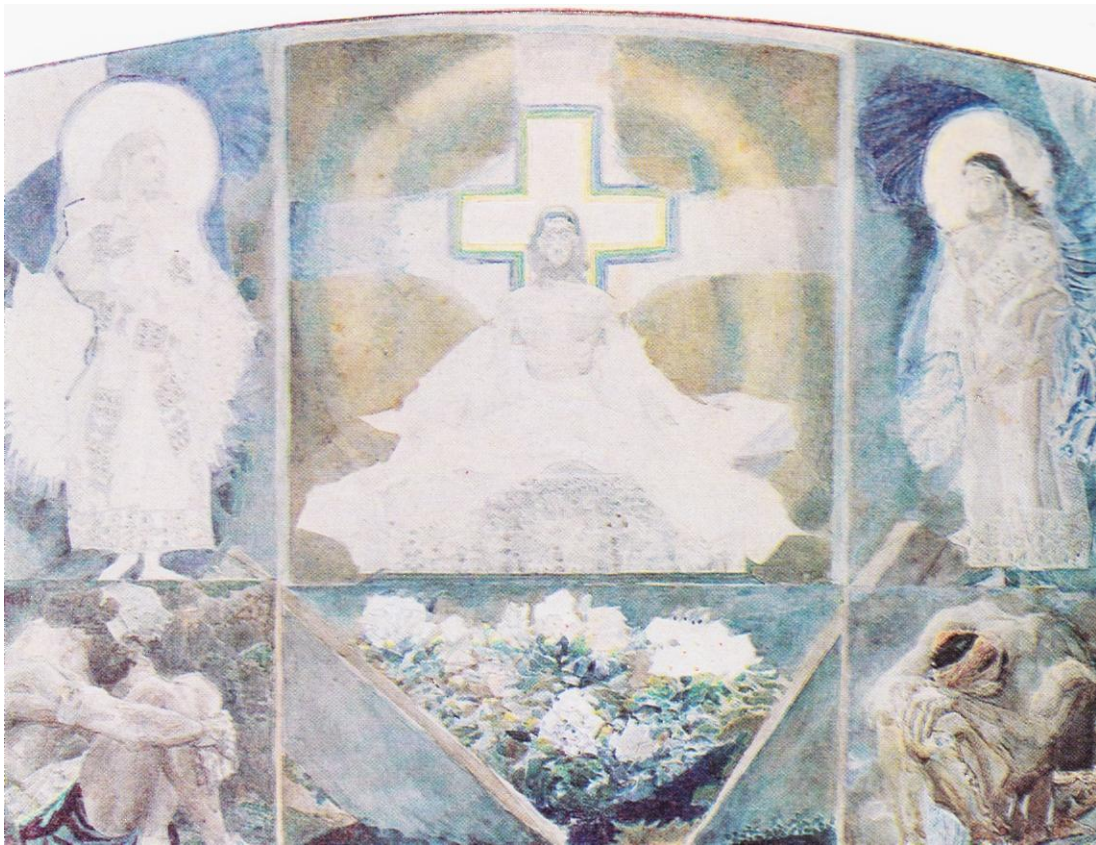
М. А. Врубель. Надгробный плач. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора. Третий вариант. 1887

Mikhail Vrubel. *The Lamentation*. Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. Third version. 1887

телем чуда является свет. Мандорлы, нимбы, молнии, радуги образуют магическую световую стихию, особую космическую среду, в которой становится возможным невозможное. Но это — решение символическое, а слишком реальная загадка смерти остается загадкой, утешающего ответа нет, и из библейских текстов композициям Врубеля, вероятно, более всего созвучен горький скепсис Экклезиаста.

Врубель не только по заказу писал евангельские сюжеты. Он работал и над картиной «Моление о чаше» («Христос в Гефсиманском саду»). Но не мог проникнуться этим образом, отдаться ему безусловно. «Рисую и шину изо всех сил Христа,— писал он сестре,— а между тем, вероятно, оттого, что вдали от семьи,— вся религиозная обрядность, включая и Хр [истово] Воскр [есение], мне даже досадны, до того чужды»<sup>t!</sup>. Он искал, на чем укрепиться и, как ему казалось, нашел верную и простую точку опоры в этой работе: «Настроение такое: что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изо всех сил. Отсюда спокойствие, необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа наивозможно прекрасною — т. е. на технику»<sup>44</sup>. Но это был самообман. Такая позиция была хороша для старинных иконописцев, которые в простоте души и веры не думали рассуждать о том, истинно ли то, что они пишут: истинность подразумевалась, им действи-

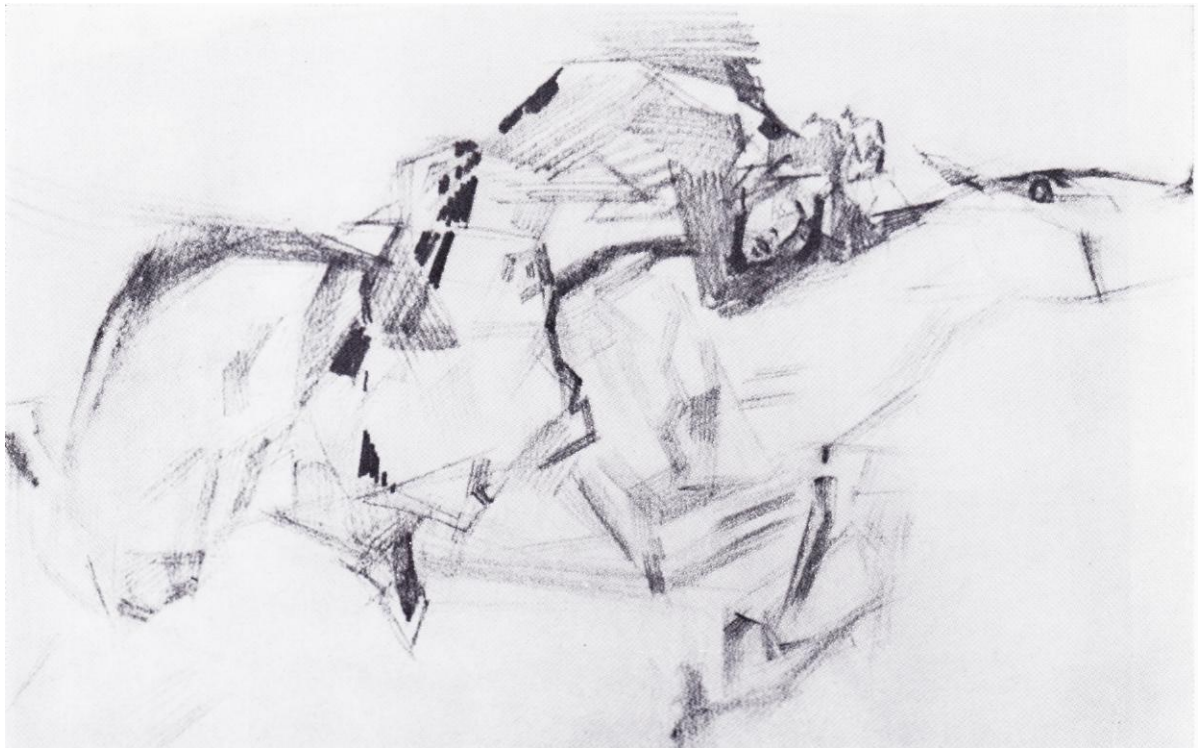




**М. А. Врубель. Воскресение. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора. 1887**  
**Mikhail Vrubel. The Resurrection. Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. 1887**

**М. А. Врубель. Воскресение. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора. Триптих. 1887**  
**Mikhail Vrubel. The Resurrection. Study for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. Triptych. 1887**





М. А. Врубель. Скачущий всадник. Эскиз иллюстрации к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891  
Mikhail Vrubel. Rider. Sketch for an illustration for the Demon by Mikhail Lermontov. 1890—1891

тсльпо нужно было лишь прилагать все силы к «наивозможно прекрасному» исполнению (средневековые трактаты и посвящаются исключительно технике исполнения). Врубель же, сын анализирующего и рефлексирующего века, не мог уйти от раздумий о сущности Христа, сущности ого учения и от своего отношения к нему. Вся «христианская» серия работ Врубеля — сплошной искусительный вопрос, поставленный с такой высокой художественной страстью, «изо всех сил», что его храм, будь он осуществлен, был бы произведением эпохиальным не только в истории искусства, а даже в истории религиозной мысли, для которой неизбежны периоды «экклезиастических» медитаций.

Удивительно ли, что параллельно и одновременно с темой Христа у Врубеля возникал образ его мятежного антагониста, олицетворяющий сомнения и душевную муку разлада. Как известно, художник в Киеве начал работу над «Демоном», и в живописи, и в скульптуре; эти ранние варианты не сохранились. По-видимому, в Киеве же был сделан рисунок к поэме Лермонтова — голова Демона на фоне гор (1891), с которого и началась вся лермонтовская сюита: позже, в Москве, П. Кончаловский, редактировавший юбилейное издание сочинений поэта, увидев этот рисунок, решил заказать иллюстрации тогда еще совсем неизвестному художнику<sup>46</sup>.

Этот первый дошедший до нас Демон — одно из сильнейших выражений представлявшегося художнику образа; он несомненно лучше другого варианта той же





**М. А. Врубель. Голова Демона. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891**  
**Mikhail Vrubel. Head of Demon. Illustration for the Demon by Mikhail Lermontov. 1890 -1891**

**М. А. Врубель. Голова Демона. 1890**  
**Mikhail Vrubel. Head of Demon. 1890**





М. А. Врубель. Голова ангела.  
Эскиз. 1887

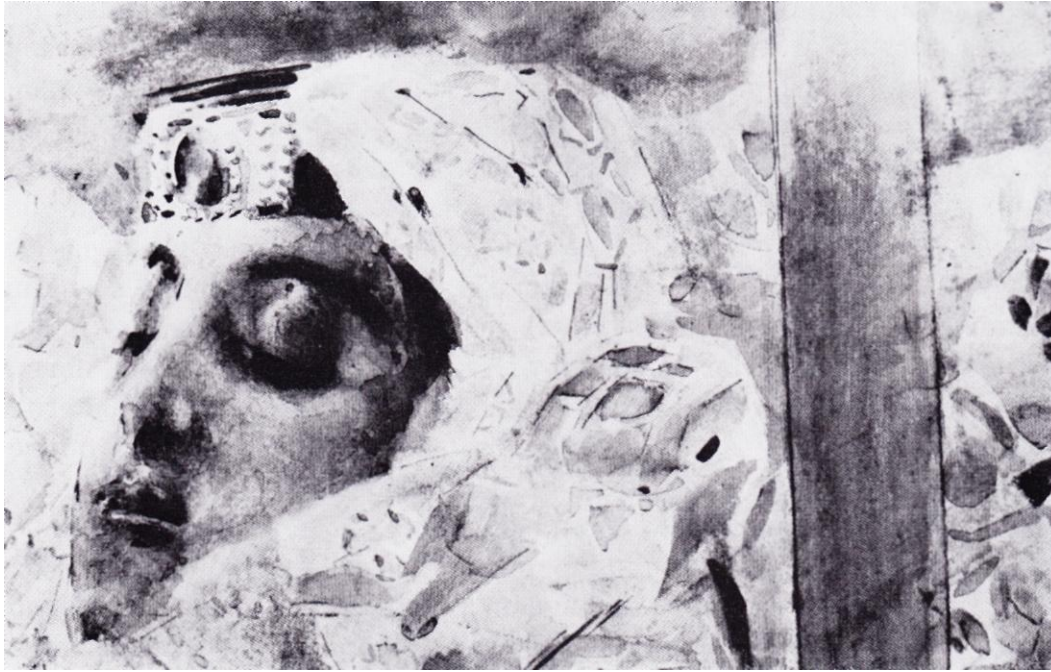
Mikhail Vrubel. Head of Angel. Sketch.  
1887

композиции, исполненного уже в Москве, который мыслился как концовка, как изображение лермонтовского героя побежденным: «и проклял демон побежденный мечты безумные свои». Здесь он опустошен, злобен и обессилен; в киевском рисунке — исполнен внутренней силы и думы.

П. К. Суздаев в исследовании «Врубель и Лермонтов» справедливо замечает, что, выступая как иллюстратор, Врубель не считал себя вправе импровизировать и свободно интерпретировать, «хотел быть только иллюстратором, следовать строго за Лермонтовым^..] смысл и дух лермонтовских произведений он не мог сознательно изменять» Между тем не все аспекты лермонтовского Демона были ему близки: например Демон-соблазнитель, расточающий лукавые речи земной красавице, — этот мифологический мотив влюбленного бога был Врубелю в достаточной мере чужд, чем можно объяснить некоторую поверхность характеристики героя в листах «Демон и Тамара» (1891).

У Врубеля был свой Демон, в чем-то близкий лермонтовскому, а в чем-то другой (об этом убедительно говорится в упомянутой книге Суздаева). Во всем многообразии его оттенков и ликов можно различить три основных — и все они берут начало в работах киевского времени. Первый — буруеваемый сомнениями и жадной познания; гордая воля познать «необходимость» бытия, а не пробавляться суррогатами в виде бесчисленных «возможностей» \*. Он сродни и байроновским тита-

\* Философические размышления на тему возможности и необходимости встречаются в отрывочных записях Врубеля; они слишком фрагментарны и субъективны, чтобы их можно было однозначно истолковать, но, во всяком случае, свидетельствуют об интеллектуальной потребности постичь «необходимость» и найти некий «категорический императив».



М. А. Врубель. *Тамара в гробу*. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891  
Mikhail Vrubel. *Tamara Lying in State*. Illustration for the *Demon* by Mikhail Lermontov. 1890—1891

нам, и герою Лермонтова. Как персонифицированное воплощение, этот аспект «демонического», пожалуй, ярче всего выражен в первом рисунке головы Демона на фоне гор. Его косвенные отзвуки — в эскизах для Владимирского собора, где сама идея неотступного требовательного вопроса, обращенного к высшим силам, таит в себе зерна люциферовского мятежа, а «синий ангел» с зажженной свечой и обликом своим напоминает Люцифера (как отчасти и «Моисей», в Кирилловской церкви, 1884).

Второй аспект этого же образа — его смягченная, «примиряющая» ипостась; тот, кто у Лермонтова «похож на вечер ясный — ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет». Он печален, задумчив, но не озлоблен. Таков «Демон сидящий» (1890), написанный сразу по приезду в Москву — «молодая, уныло-задумчивая фигура». Может быть, еще глубже по настроению, нежнее и мягче — большой рисунок, называемый «Голова ангела». Он сделан на оборотной стороне листа с эскизом «Воскресения» (поэтому зрители редко видят этот прекрасный рисунок), очевидно, еще в Киеве.

Этого Демона-ангела влечет к себе красота мира, зовет прощать и желать любви, но печаль «бессменно тут», — как князя Мышкина в горах Швейцарии мучило то, что всему этому он совсем чужой. Перед ним расстилается земля с ее пленительными солнечными закатами и восходами, цветущими деревьями, снежными вершинами, беззаботными плясками мгновенных существ, — а он в стороне, отдельно, все видящий, но отторгнутый от праздника жизни своей разрушительной рефлексией, своими домогательствами ответов на неразрешимые вопросы.



Вокруг этого образа, как его спутники, группируются картины чарующей, порочающей красоты востока и юга,— всевозможные вариации восточных сказок, и здесь же «Девочка на фоне персидского ковра», отождествляемая то с Тамарой, то с Бэллой.

Третий лик Демона — лик отверженного и ожесточенного, проклинающего и проклятого. И он, как два первых, восходит к киевскому периоду. Его, очевидно, изображали те полотна, над которыми Врубель работал в Киеве и Одессе,— их видели и отец художника, и В. Серов. Московский рисунок с головой Демона на фоне скал и несколько позже сделанная скульптурная голова Демона\* — новые вариации этого побежденного титана, а окончательный его облик — «Демон поверженный». В отличие от лермонтовского побежденного Демона, сохраняющего и в поражении гордое величие, у врубелевского намечается иная черта — он несколько жалок при сохранении чувства большого достоинства.

Но нигде он не является носителем зла и коварства. Художник работал над образами Демона и Христа одновременно, не находя здесь ничего кошунственного, так как в его понимании Демон — не дьявол, а олицетворение метаний человеческой души; сам Христос («Моление о чаше») изображался в минуту смятения духа, просящим, чтобы чаша страданий миновала его. Нет в этом смысле аналогий между «демоническими» пристрастиями Врубеля и склонности к «чудовищному», например, у Ф. Штука.

Очевидна внутренняя связь с Демоном Гамлета и Печорина. Маленькая картина маслом 1888 года «Гамлет и Офелия», в такой же синей гамме, как эскизы для Владимирского собора, представляет по существу вариацию темы Демона и Тамары, только без мотива соблазнения: встреча рефлектирующего сумрачного интеллекта с безмятежной и чистой женственностью. Девушка, с которой написана Офелия, была, по-видимому, последней киевской пассией художника; о ней он потом писал сестре, что ее нравственный облик «манит тихим пристанищем». Два более ранних (относящихся к годам ученичества в Академии) эскиза на тот же сюжет не идут ни в какое сравнение с киевской картиной — ни по живописи, ни по внутренней концепции; в первых вариантах она просто не пайдена. Гамлетовская тема (как и фаустовская) стали Врубелю близки только через призму «Демона».

И наконец — «Герой нашего времени», очеловеченный Демон или его земной двойник. В последний киевский год Врубель сделал акварель «Портрет военного» (Печорин на диване) (1889), еще не зная, конечно, что через год ему предложат иллюстрировать Лермонтова. Персонаж, здесь изображенный, похожий лицом на самого художника, сидит на оттоманке среди восточных ковров, в полумраке, при зажженных свечах,— должно быть, ночь перед дуэлью. Фигура сидящего нарисована в состоянии напряженной собранности, скрытой решимости и как бы заряжена электричеством — «коснись — и посыплется искры» (как характеризовал

\* Существуют расхождения в датировке этого скульптурного бюста, исполненного со злоевшим «натурализмом»: его относят или к 1894 или к 1890 г.



М. А. Врубель. *Гамлет и Офелия*. 1889  
Mikhail Vrubel. *Hamlet and Ophelia*. 1889





М. А. Врубель. Демон сидящий. Эскиз. 1890  
Mikhail Vrubel. Demon Seated. Sketch. 1890

Яремич самого Врубеля в иные его минуты). Эта великолепная акварель стала ключевой для позднейших иллюстраций к «Герою нашего времени», так же как «Голова Демона на фоне гор» — для иллюстраций к «Демону».

Итоги киевских лет необычайно богаты. Не будет преувеличением сказать, что именно эти годы сформировали Врубеля — великого художника, с его неповторимой блистательной техникой, глубиной и серьезностью духовного содержания, силой экспрессии. Дальше шла уже разработка открытой золотоносной жилы, по новой открыто не было,— Врубель как художник потом не превзошел себя такого, каким сложился во второй половине 1880-х годов. Эти годы взрастили лучшее, что таилось в его даровании, и вместе с тем сдерживали рост опасных сторон его художественной натуры, то есть признаваемой им самим «флюгероватости», а также «леверкюновской» нетерпеливой скупчивости, побуждавшей быстро охладевать и гнаться за чем-то, может быть, и недостойным его призвания. Подобные свойства давали себя знать и в киевском периоде, но больше в плане житейском — начал, бросил, недокончил, куда-то скрылся, написал цирковую наездницу поверх изображения богоматери, потом уничтожил и наездницу. Все это было, но пока не влияло на характер самой художественной работы, не мельчило ее. Многое, сделанное в Киеве, утрачено, расточено, но что осталось — то сделано великолепно, будь это монументальная роспись или маленькая акварель.

Здесь берут свое начало и заветные замыслы Врубеля. Правда, впереди предстояло еще многое. Если Демон в главных чертах определился, то оставалась еще почти нетронутой контрастная ему тема нерелефлирующего поэтического «цельного человека», которую Врубель связывал с родной почвой, с образами русской



М. А. Врубель. *Демон сидящий. Фрагмент*  
Mikhail Vrubel. *Demon Seated. Detail*

природы, русского фольклора, сказочного эпоса. И эти замыслы уже тогда бродили у него, как видно из письма его В. Савинскому из Венеции,— по осуществляться начали позже, в иной творческой среде и атмосфере.

## V

То, что делал Врубель в первый год пребывания в Москве,— полотно «Демон сидящий» и иллюстрации к Лермонтову — было осуществлением и продолжением начатого в Киеве. Собственно же московский период начинается с длительного путешествия в Италию с семьей С. И. Мамонтова, а затем работой в его абрамцевской гончарной мастерской, исполнением заказов на декоративные панно и пер-



выми опытами в архитектуре. Все это для художника было ново, заманчиво и определялось им, как «поиски чисто и стильно прекрасного в искусстве»<sup>47</sup>. «Так всем этим занят, что к живописи стал относиться легкомысленно»<sup>48</sup>. Легкомыслие в данном случае проявлялось в том, что он пробовал писать пейзажи с фотографий, надеясь ими «совершенно удовлетворить зрителя» и подзаработать. Впрочем, финансовые расчеты Врубеля всегда оказывались мыльными пузырями, и эту «доходную» работу он скоро оставил (хотя от частичного использования фотографий и впоследствии не отказывался).

Но словечко «легкомыслие» произнесено не даром. Киевской сосредоточенности на больших замыслах и высоких идеях теперь не стало — она понемногу рассеивалась в атмосфере московских затей, развлекательных (а не «учебных») путешествий, новых знакомств с меценатами, новых встреч с художниками, новых проб чуть ли не во всех видах искусства, к которым скоро прибавилась работа для театра, — Мамонтов как раз в 1890 году организовал свою Частную оперу.

Сравним: пятью годами раньше Врубель говорил о своем намерении все силы вложить в работу для той публики, которую он любит. А теперь он надеется «удовлетворить зрителя», «откатав на трехаршинном холсте» копию с фотографического вида, «прибавив к ней намек еще на тон»<sup>49</sup>.

Нет, это, конечно, не значит, что Врубель собирался, как теперь сказали бы, халтурить. «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня; и я все-таки, как, помнишь, в том стихотворении, которое пам в Астрахани или Саратове (по припомню) стоило столько слез, могу повторить про себя: «Oй vas tu? Je n'en sais rien» \*. Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники. В этой области специалисту надо потрудиться; остальное все сделано уже за меня, только выбирай»<sup>50</sup>. Это опять был самообман. В области техники он уже сказал в то время новое слово — и какое слово! — ему предстояло варьировать, изыскивать новые возможности ее применения и упрощения. Упрощать, вольно или невольно, приходилось и в работах для театра, и в декоративных панно, которые срочно делались для особняков богатых заказчиков.

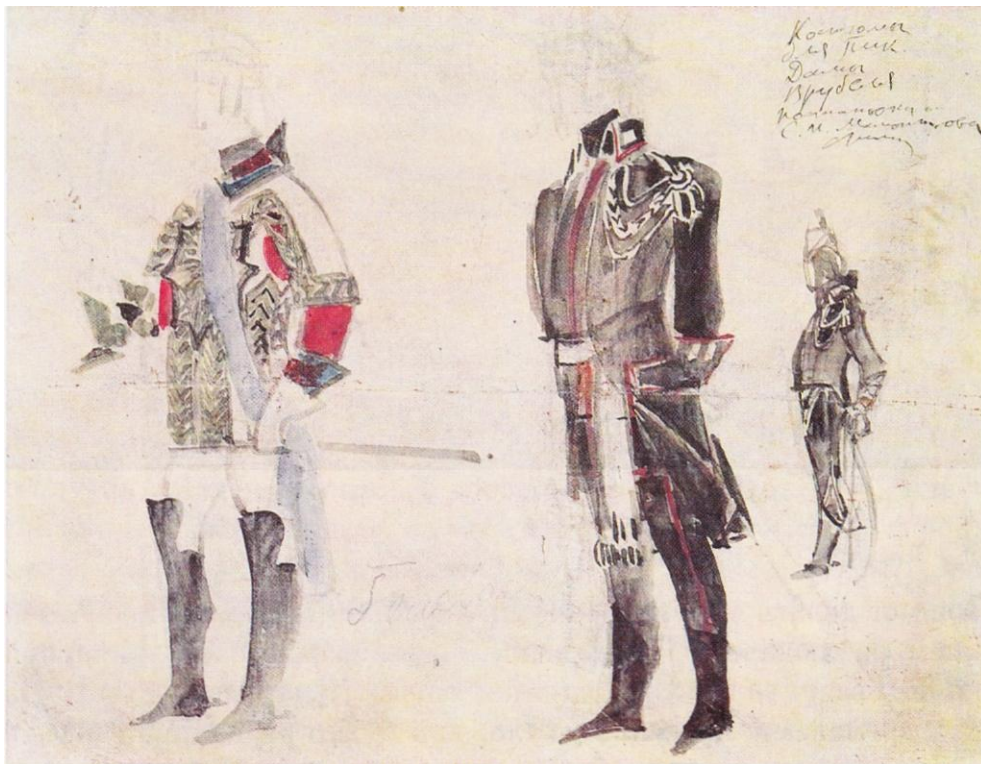
А «выбирать» из того, что «уже сделано до меня», то есть темы и мотивы? В действительности не художник выбирает предмет — предмет выбирает художника. Врубель не выбирал Демопа — Демон пришел к нему сам. Но теперь, покончив с ним на долгое время, «разделавшись» с Киевом, с церковной живописью, с запутанной и несчастливой любовью к Э. Д. Праховой, почувствовав себя освобожденным, развязанным, он был пленен возможностью свободно выбирать. «Аллегорические, жанровые или исторические сюжеты взяты?», «что-нибудь относящееся к эпохе Ренессанс», что-нибудь из средних веков, «какое-то чувство тянет к моде». Он выбирал и аллегорию (папно па тему время дня), и неоренессанс (триптих «Суд Париса»), и неоготику (убранство дома С. Т. Морозова), и неопрефаэлитизм («Принцесса Греза», 189G), и неорусский стиль (работы в Абрамцеве).



М. А. Врубель. *Портрет мужчины в старинном костюме. 1896*  
Mikhail Vrubel. *Portrait of a Man in an Old-Style Costume. 1886*

Ему все удавалось, он мог делать все «классически хорошо», по выражению А. Головина, с восхищением наблюдавшего, как лепил он в абрамцевской гончарной мастерской «кувшинчик, вазу, голову негритянки, тигра[...] все на месте»<sup>51</sup>. Но что-то поверхностное временами проскальзывало, как будто он начинал играть своим гениальным талантом, увлекаемый иллюзией свободного выбора. Размылся стержень, внутренний центр притяжения. Настоящей свободы, конечно, не





М. А. Врубель. Колдун. Эскиз костюма к опере П. И. Чайковского «Чародейка». 1900.  
 Мамыров. Эскиз костюма к опере П. И. Чайковского «Чародейка». 1900. Германи и Елецкий.  
 Эскиз костюмов к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». 1901

Mikhail Vrubel. Wizard. Costume for the opera Sorceress by Piotr Tchaikovsky. 1900  
 Mamurov. Costume for the opera Sorceress by Piotr Tchaikovsky. 1900 Hermann and  
 Yeletsky. Costumes for the opera The Queen of Spades by Piotr Tchaikovsky. 1901





М. А. Врубель. Кулачный боец. Эскиз костюма к опере П. П. Чайковского «Чародейка», 1900. Гняжеский ловчий. Эскиз костюма к опере П. П. Чайковского «Чародейка», 1900. Пленные печенеги. Эскиз костюмов к опере А. Н. Серова «Рогнеда», 1896

Mikhail Vrubel. Boxer. Costume for the opera Sorceress by Piotr Tchaikovsky. 1900  
Huntsman to the Prince. Costume for the opera Sorceress by Piotr Tchaikovsky. 1900  
Pecheneg Prisoners-of-War, Costumes for the opera Rogneda by Alexander Serov. 1896





**М. А. Врубель. Маска льва.**  
Декоративная скульптура  
для ворот дома С. И. Мамон-  
това в Москве. 1890-е гг.

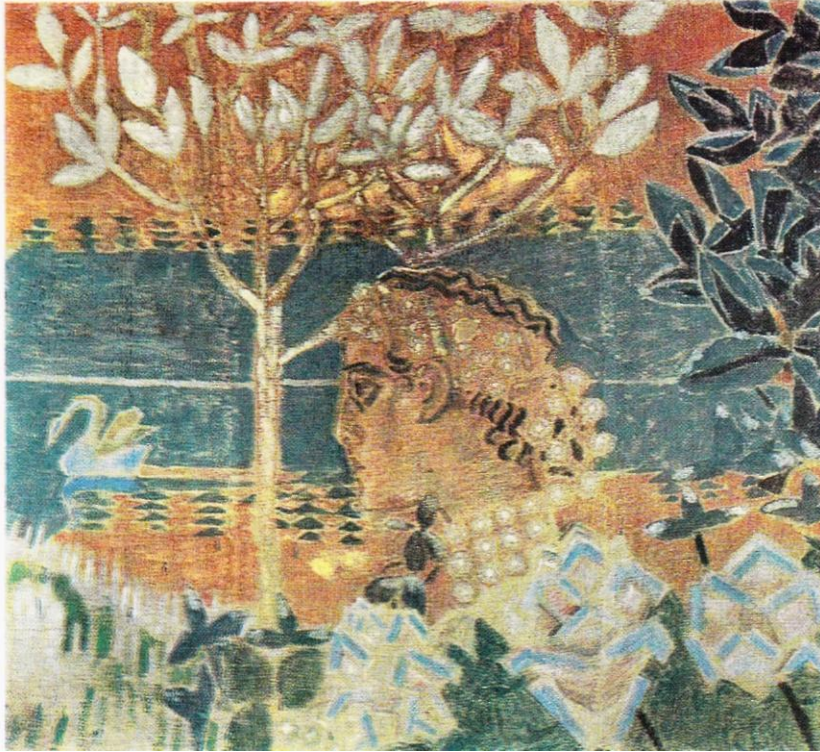
**Mikhail Vrubel. Mask of  
a Lion. Decoration for the  
gate of Savva Mamontov's  
House in Moscow.**

было: слишком много оказывалось ограничительных барьеров, начиная с требований заказчиков.

Нельзя забывать, каким проблематичным было положение Врубеля перед лицом квазиобразованной московской публики 1890-х годов. Доверчиво отдав на ее суд глубоко прочувствованные плоды своего зрелого мастерства — иллюстрации к Лермонтову, он встретил в ответ град поношений и издевательств в прессе. «Он был злобно гоним», — говорит в своих воспоминаниях К. Коровин<sup>02</sup>. Именно злобно. Такого ожесточения не могут вызывать вещи, которые просто кажутся плохими, а только те, которые несут в себе угрозу. Угрозу разрушения мыслительных стереотипов, комфорта, душевной инерции. А. Белый однажды тонко заметил по поводу гонителей Врубеля: «Высшая ступень красоты действовала и на них, по они реагировали на нее, как на беду».

Врубель так часто слышал растерянное «не понимаю» даже от людей, лично к нему доброжелательных, что взял за правило невозмутимо отвечать: «Вот и хорошо, что не понимаете». В противоположность суждениям Льва Толстого, считавшего, что истинное искусство понятно всем, Врубель уверился, что оно непонятно почти никому, — «всепонятность» становилась в его глазах так же подозрительной, как другим — «непонятность». То есть он впадал в обратную крайность.

В то же время многих его искусство после первого шока изумления неодолимо притягивало. Так было с С. Мамонтовым: обладавший острым чутьем на таланты, он, еще и «не понимая», уже чувствовал, что перед ним нечто из ряда вон выхо-



М. А. Врубель. *Гвидо. Экран для камина*

Mikhail Vrubel. *Guido. Screen*

дящее, может быть, гениальное, и упускать этого нельзя. Серок, который, несмотря на молодость, был тогда мастером первой величины, к тому же признанным, не испытавшим никогда «злых гонений», находился настолько под обаянием искусства Врубеля, что даже, случалось, подражал ему. Хотя склад дарования был у него совсем другой. Суриков и Серов — два больших русских художника той поры, которые всегда способны были оценить настоящее в искусстве, даже если это искусство уводило в сторону от пути, которым шли они сами. Суриков восхищался Врубелем и как-то сказал ему: «Ведь и вы — чистяковец». Серов, упрямый молчальник, сдержанный на излишних похвалы, признавался Коровину: «После того, как я увидел холсты Врубеля, эту умышленную четкость форм, мои работы мне показались какими-то бледными, гладкими, как мыло»<sup>3</sup>. Примечательно, что и Суриков, и Серов заметили и оценили в произведениях Врубеля то, что было в них фундаментального, «классического», — четкость и строгость формы, восходящие к «чистяковству». Другие, как К. Коровин, были очарованы волшебством, магнетизмом, излученным кистью этого особенного, не похожего на других художника.

Вот в таких парадоксальных условиях оказался Врубель в новую пору своей жизни: с одной стороны — повальное непонимание, если судить по отзывам прессы, — просто провал, с другой — негласное, но почетное восхищение избранных. Поддержка последних (особенно С. Мамонтова, П. Кончаловского) позволяла, несмотря ни на что, держаться на поверхности, получать заказы, то есть с их



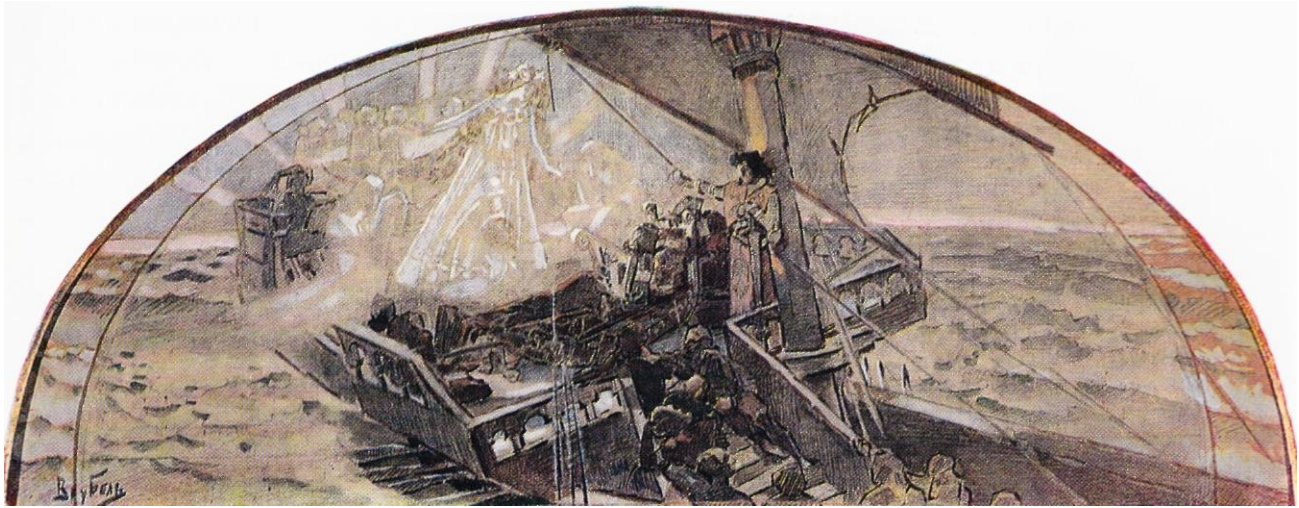
помощью Врубеля, нигде не выставляясь (выставок «Мира искусства» еще не существовало), становился известен в кругах меценатствующих богачей, среди которых были и настоящие ценители, а были и снобы, которые, по выражению А. Бенуа, временами любили щегольнуть «чужачеством».

Врубель неизбежно должен был примкнуть к кружку «понимающих» — в данном случае это был кружок Мамонтова, его преосвященная родня, художники, постоянно посещавшие Абрамцево, работающие в абрамцевских гончарных мастерских, в Русской частной опере Мамонтова. Но надо было еще и считаться со средой снобов — источником заработка, стараться не ссориться с ними, прислушиваться к их пожеланиям, давая им что-то не тривиальное, но и не слишком серьезное. А как быть с остальной публикой, которая решительно не понимала и не принимала Врубеля, ни серьезного, ни «облегченного»? Можно думать, что его «вот и хорошо, что не понимаете» было в какой-то мере защитной бравадой. Он не был так уж равнодушен к успеху — впоследствии, женившись на Н. Забеле, он настойчиво желал для нее артистических успехов, оваций, похвал в прессе, знаков внимания. Если всего этого он меньше желал для себя, то отчасти из гордости. Конечно, публика «не понимала». Но все же надо было так или иначе завоевать, приучить. Просто перерисовывать фотографии?—Нет, это было не для Врубеля, да и все равно не обеспечило бы ему массового успеха, так как и в этом случае он не мог отрешиться от своей художественной «призмы» и своей «музыки». А «призма — в орнаментистике и архитектуре — это музыка наша»<sup>64</sup>.

К орнаменту, узору, декорации публика всегда более терпима, чем к «искажающим» станковым вещам. Врубелю уже известно это было по опыту: его орнаменты во Владимирском соборе (единственная работа, которую он там осуществил) очень понравились даже непримиримому В. Стасову, не знавшему, кто их автор, и приписавшего их В. Васнецову (другие думали, что они принадлежат П. Свodomскому).

Иными словами — занятия «орнаментистикой и архитектурой», всевозможными декоративно-прикладными работами, позволяя не поступаться «музыкой», могли содействовать воспитанию вкусов публики, исподволь, через бытовую обстановку обновить ее притуплённое, заштамповавшееся эстетическое восприятие, сделать восприимчивее к красоте формы. Музыка прельстительна даже для тех, кто ее не понимает.

Как раз архитектурой и прикладным искусством давно уже занимались в кружке Мамонтова. Здесь хотели дать новую жизнь национальным народным традициям, а заодно — ренессансному типу художника, который преодолевает рамки узкой профессионализации, может не только писать картины, но и строить, лепить, украшать, делать мебель. Еще за десять лет до появления в Москве Врубеля в Абрамцево строили церковь по первоначальному проекту Полепова, переделанному Васнецовым, сами чертили орнаменты и высекали их по камню; женщины шили, вышивали хоругви. Театр, выросший потом в знаменитую Русскую частную оперу, прославленную участием молодого Ф. Шаляпина, сначала тоже



М. А. Врубель. *Принцесса Греза*. Эскиз панно для Нижегородской выставки 1896 года. 1896  
Mikhail Vrubel. *The Faraway Princess*. Study for the panel for the Nizhny Novgorod Fair of 1896

был очагом воодушевленной самодеятельности: члены кружка выступали и авторами пьес, и постановщиками, и декораторами, и актерами.

Врубель в этой среде оказался незаменим, так как действительно мог с легкостью делать все, только не сочинял текстов. В его даровании раскрылись универсальные возможности. Скульптура, мозаика, витраж, майолика, архитектурные маски, архитектурные проекты, театральные декорации, костюмы — везде он оказывался в своей стихии. Как из рога изобилия лились декоративно-изобразительные мотивы — птицы-сирины, русалки, морские дивы, рыцари, эльфы, цветы, стрекозы, и все делалось «стильно», с пониманием особенностей материала и окружения.

Вот в это-то время, в поисках «чисто и стильно прекрасного», одновременно прилагающего дорожку в бытовой обиход, а тем самым — к сердцу публики, Врубель и становился одним из творцов русского модерна — того «нового стиля», который наслаивался на неорусский романтизм мамонтовского кружка, частично из него вырастая. Заметим, только частично, ибо пафосом модерна (всевропейского) было не возрождение национальных традиций, а красота вообще. И красота рафинированная: не все в мировом наследии годилось для освоения модерна, а лишь то, где затейливое изящество линий и форм могло представиться выражением меланхолических грез о том, чего «нет на свете», «волшебным театром». Ближе всего к этим настроениям было рококо, но модерн находил нечто свое в античной вазописи, в готике, в живописи Боттичелли и Эль Греко, у прерафаэлитов, у японцев. Это позволяло говорить об эклектизме модерна, что едва ли справедливо; эклектика — механическое соединение заимствованного, а в модерне элементы прежних стилей переплавлялись, преобразовывались. Обращение к национальным народным истокам — эта струя естественно вливалась в русло модерна; ведь в изобразительно-орнаментальном фольклоре любого народа так много сказочного, волнующего воображение. Но, конечно, модерн и эти традиции пере-



осмысливал на свой лад, сообщая национальным мотивам свой собственный изыск. Склонности к примитиву в модерне не было. Примитивизм, неоклассика, экспрессионизм, конструктивизм — явления несколько более поздние и качественно иные, хотя они, быть может, и зарождались в лоне модерна по закону отталкивания, расщепления на противоположности. Все звенья процесса художественного развития так или иначе связаны; это, однако, не значит, что каждое не обладает известной качественной определенностью\*.

Главный нерв модерна как такового — культ красоты в ее меланхолически загадочных, мечтательных, пряных, заманчиво странных аспектах. Эстетический идеал модерпа был достаточно хрупок, подвержен легкому соскальзыванию в манерность и поэтические штампы. Лев Толстой в своем разгромном трактате «Что такое искусство?» с язвительной прямоотой перечислял эти штампы: «Так, считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания поэтичными сюжетами. Поэтичными же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтичными вообще считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений»<sup>51</sup>.

Прибавим сюда еще «аромат ядовитого цветка» — будет полный набор штампов, угрожавших модерну, обусловивших легкость его «окитчивания». В заключение своего пассажа, Толстой говорит: «Характерным образцом такого рода подделок под искусство в области поэзии может служить пьеса Ростана «Princesse Loimaine», «Принцесса Греза», в которой нет искры искусства, но которая кажется многим и, вероятно, ее автору очень поэтичною»<sup>67</sup>.

Трактат Толстого был опубликован в 1898 году, а за два года до того Врубель именно на сюжет «Принцессы Грезы» написал свое панно для нижегородской выставки, «как общую всем художникам мечту о прекрасном»<sup>58</sup>. Нужно ли удивляться крайнему ожесточению Врубеля против Толстого! Все стрелы Толстого, казалось, метили ему прямо в сердце.

Но почему-то этими стрелами не был ужален Блок, равно преклонявшийся перед Врубелем и перед Толстым. Пусть будет нам примером мудрая позиция Блока, сумевшего стать выше злободневных альтернатив, преодолеть однозначность суждений — ведь так же поступает время, история. Уязвимые стороны модерна еще не доказывают, что он не создал подлинных ценностей. Не говоря сейчас о выдающихся художниках и отдельных произведениях, отметим, что модерн в целом замечателен хотя бы уже своей волей к синтезу искусств, своим идеалом целостного художественного организма, будь это книга с иллюстрациями, спектакль или интерьер. Его руководящим принципом была красота, а ее невоз-

\* Нельзя не согласиться с мнением, высказанным В. Турчиным: «Мы слишком порой «модернизируем модерн», видя в нем какого-то предшественника современного функционализма. Думается, что такой тенденциозный подход не помогает разобраться в специфике этого художественного явления»<sup>65</sup>.



М. А. Врубель. Эскизы для панно «Фауст и Маргарита». 1896  
Mikhail Vrubel. Faust and Margaret. Sketch for the panel. 1896

можно изолировать в музеях для редкого и специального обозрения, она, по природе своей, должна распространять эманацию. Возникла система гибкого взаимодействия между архитектурой, скульптурой, живописью, декором, типографским шрифтом и т. д., что и делало модерн стилем, а не просто манерой. Правда, его ансамбли были камерными. Само понимание красоты как начала, противостоящего «прозе», делало искусственным, почти гротескным альянс модерна с повседневным бытом.

Возвращаясь к Врубелю, нужно признать, что его роль в формировании русского модерна была велика, но участвовал он в нем не самыми сильными и многообещающими сторонами своего дара, в котором было и нечто рафаэлевское, и нечто византийское, и нечто от Александра Иванова. Вот эти звучания приглушались — ведь в родословную модерна, хотя и очень разветвленную, они не вхо-



дили. Модерн не был монументален — только декоративен. И в первые же московские годы талант Врубеля больше развешивался вширь, чем обретал глубины. В исследовании Н. М. Тарабукина, где основные грани творческой личности Врубеля рассматриваются по отдельности, глава «Монументализм» не случайно посвящена не анализу московских панно или декораций, а киевским росписям! Эскизам «Надгробного плача», хотя последние остались на листах бумаги, а панно были осуществлены, и многие заняли свое место в соответствующих интерьерах.

А. Бенуа в своих воспоминаниях рассказывает, что первым произведением Врубеля, воочию увиденным им и его товарищами по «Миру искусства», было панно «Утро» (1897) — и оно их разочаровало. «Ведь нам рассказывали, что Врубель — безупречный мастер рисунка, что он рисует, «как Энгр», а тут, среди каких-то водорослей, барахтались еле различимые, очень «приблизительно» разбитые и довольно банальные фигуры женщин. Нам превозносили его бесподобные краски, его блестящий колорит, а это панно было точно покрыто одним сплошным мутно-зеленым колером, и не было в нем никаких звучных сочетаний»<sup>59</sup>.

В самом деле: Врубель в данном случае жертвует «новому стилю» и чеканностью формы и интенсивностью цвета. Блеклые, мягкие тона и слегка смазанные текучие, как бы плывущие формы — язык томной мечтательности — для него характерны, но характерны для вкусов международного модерна. «В это время

Франц Штук. Люцифер. 1890  
Franz Stuck. Lucifer. 1890



Арнольд Беклин. Война. 1872  
Arnold Böcklin. War. 1872

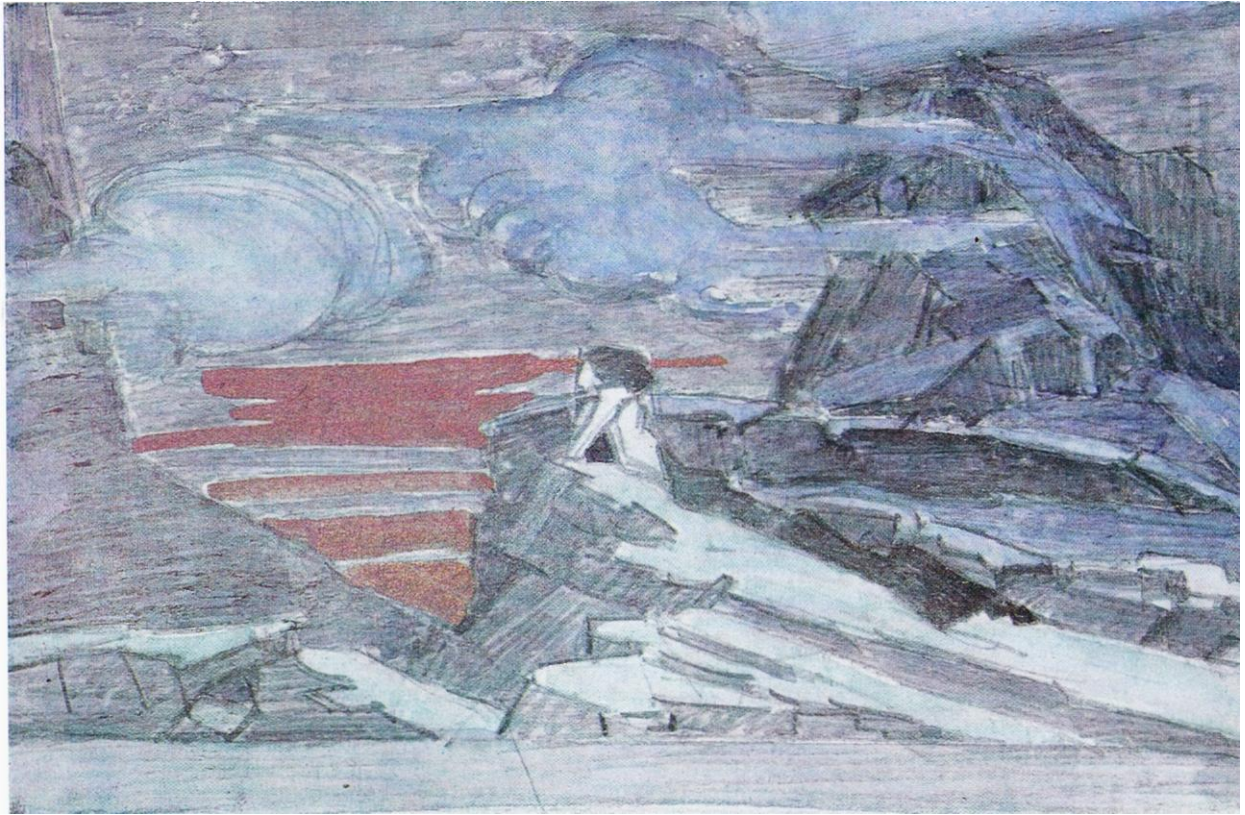






М. А. Врубель. Полет Фауста и Мефистофеля. Панно. 1896  
Mikhail Vrubel. *Flight of Faust and Mephisto*. Panel. 1896





М. А. Врубель. Вершины скал. Демон. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон». 1896  
Mikhail Vrubel. Mountain-Peaks. Scenery for the opera The Demon by Anton Rubinstein. 1896

пишет современный французский искусствовед,— ценится красота, чьи предпочтительные формы — формы женщины, цветка, волны, дыма и вообще всего, что гибко и податливо, что проявляется в изгибах, в извилинах<sup>60</sup>. Врубель к тому времени уже достаточно много побывал за границей, в том числе и в Париже; < дышал воздухом французской «бель эпок», хотя не очень ею пленялся. Но... «к кое-то чувство тянет к моде». Томно изгибающаяся женская фигура в «Утре» олицетворение солнечного луча или фигура в панно «Вечер» (1897), которая говорит цветам: «Тише, усните...»,— подобные аллегории в подобных формах никогда не встречались в киевских произведениях, ни в набросках, ни намеком. И раз можно представить у киевского Врубеля таких манерничающих русалок, как! изображены на декоративном блюде «Садко» (1899—1900)?

Цикл «Фауст» (1896) принадлежит к лучшим панно Врубеля: образный строй здесь глубок, еще раз и по-новому выражена одна из заветных тем художника — аналогичная теме Гамлета и Офелии, Демона и Тамары (демоничен здесь Фауст, а не Мефистофель, который у Врубеля, по верному замечанию Суздалева, «похож то на оперного актера, то на старую ведьму»)<sup>61</sup>. Очень впечатляет «готическое построение этих панно, узких, вытянутых в высоту. Полна неподдельной экспрессии

сии сцена полета Фауста и Мефистофеля над городом. Но при всем том в этих произведениях есть некое обеднение колдовской филигранной техники, свойственной Врубелю в его лучших вещах. Он и в «Фаусте» расчленяет форму на планы, очерчивая их легким пунктирным контуром, но тут прием упрощен, изображение уплощается, напоминая аппликацию: по такому рисунку действительно можно «вышивать», как по канве, тогда как немисливо «вышить» «Воскресение» или «Демона сидящего».

Е. Лансере говорил: «Хорошо помню первое впечатление нашего кружка (Бенуа, Бакст, Сомов и я), когда мы впервые увидели репродукции врубелевского панно на темы из «Фауста»,— оно было определенно отрицательное [...] Признаться, мне и сейчас эти вещи нравятся меньше других. Но теперь я и в них вижу того Врубеля, которого полюбил и оценил потом»<sup>02</sup>.

Чтобы полюбить и оценить Врубеля, нужно было не только вжиться в его мир, постичь его видение, понять реализм, лежащий в основе этого видения,— нужно было еще узнать его целиком, во всей совокупности его многогранного творчества, включая киевские росписи, станковые картины, иллюстрации, маленькие наброски и декоративные работы. Тогда и в последних узнавалась рука Врубеля — великого мастера. Но по ним одним полюбить Врубеля трудно, а между тем этими-то вещами он прежде всего становился известен, ими он хотел разрушить барьер непонимания, неприятия, найти компромисс между вкусами публики и собственным пониманием искусства.

Лучшие произведения Врубеля московского периода — все же станковые картины, причем чаще всего написанные не по заказу, а по собственному побуждению. Как ни странно, в них больше истинной монументальности, чем в произведениях монументально-декоративного рода, то есть в панно для особняков С. Т. и А. В. Морозовых и других, и работах для театра. Это картины, заслуженно считающиеся врубелевской «классикой»: портреты С. И. Мамонтова (1891, 1897), «Гадалка» (1895), «К. Д. Арцыбушева» (1895-1896), «Испания» (1894-1897), «Портрет жены Н. И. Забелы-Врубель в туалете ампир» (1898), «Пан» (1899), «К ночи» (1900), «Сирень» (1900), «Царевна-Лебедь» (1900) и «Портрет сына художника» (1902).

В них не так уж много от стилистики модерна, если не считать ее специфической чертой фантастичность (тогда нужно было бы и оперы Римского-Корсакова признать типичными для музыкального модерна). Мощная пластика, стремление «обнять форму», вылепить ее цветом расходятся с тенденциями модерна к плоскостному графизму и самодовлеющей линии. В понимании формы и цвета Врубеля скорее можно бы сблизить с европейским постимпрессионизмом, имея в виду Сезанна, Ван-Гога: та же страсть к углублению в недра природы, к вглядыванию «до крови в глазах». Но этих художников он не знал; он шел собственным путем, культивируя видение и технику, которые вырабатывались им еще в Академии и сложились в киевские годы.

В известном смысле он продолжал и внутреннюю тему, владевшую им в Киеве,— тему люциферовского вопроса. «Демон» был надолго отложен, но «демони-



ческое» подступно живет в том «выпуклом огромном взоре», гипнотическом и ирговывающем, каким глядят в упор и в пространство персонажи новых картш Врубель изображает их крупноплавно, «наплывом» на зрителя: они надвигают молча вопрошают, предостерегают, от них исходит какой-то властный зов.

В этих картинах нет ни малейшего упрощения техники — здесь художник действует в полную силу своего обостренного углубленного восприятия. Можно ли не предпочесть анемичности «Утра» полнокровную живопись «Испании», где каждый кусок полотна живет, где в такой прекрасной гармонии сочетаются оловковые и лиловые тона, так звучен контраст сиреневого сумрака и яркого сияния Врубель в Испании никогда не был, тем не менее в картине есть подлинный аромат этой страны, есть та «игра беса», о которой позже писал Гарсиа Лорка. Облидевушки — врубелевской Кармен — непроницаем, психологически не расшифрованы, — замкнутая в себе полнота бытия, — но сквозь спокойное лицо и спокойную позу видится огненная, смятенная жизнь души.

Вариацией Кармен воспринимается и «Гадалка», картина, написанная, если верить свидетельству К. Коровина, ни для кого и ни для чего, наутро после шарушки, с какой-то дамы, с которой познакомился накануне (так «вдруг», «внезапно» и в короткие сроки Врубель нередко создавал свои шедевры). Он получил наконец деньги за декоративное панно для С. Т. Морозова, должно быть, изрядно ему надоевшее, прокутил эти деньги в обществе «сотни лиц, совершенно незнанных; комых» и, очнувшись от чада, словно очистившись, написал, по некоему наитию одно из лучших своих полотен. Оно очень близко по композиции киевской «Девочке на фоне персидского ковра», по вместо трогательной маленькой Бэлы явилась «демоническая сивилла» с узким темным взором. Живопись здесь невероятно утонченная, экспрессивная, менее материальная по сравнению с киевским полотном; по удачному выражению Д. Коган, «узоры ковра, оторвавшиеся от плоскости: как бы парящие над ней, «размывают» границы пространства интерьера и придан ему таинственность»<sup>вз</sup>. Но это все те же характерные врубелевские «кристаллы» а не расплывчатая волнистость модерна.

Сопоставляя «Испанию», «Гадалку», «Венецию» (1883), а затем «Сирень», «Книжи», майоликовую головку египтянки (1899—1900), «Царевну-Лебедь», мы чувствуем, что, при разности мотивов и задач, в этих вещах доминирует тема тайны Тайна жизни, тайна судьбы. Так же, как во владимирских эскизах — тайна смерти Эта доминанта возникает как бы помимо сознательного замысла художника. Здесь только кажущееся совпадение с атмосферой дразнящей загадочности, свойственной вообще духу модерна. У Врубеля все много серьезнее. Образы, возникают, под его кистью, «не читки требуют с актера, а полной гибели всерьез». По сравнению с ними фантомы Сомова, Бакста, Судейкина — все-таки только «читка».

Склонности задумываться над социальными проблемами у Врубеля, как человека века, кажется, не было: откровенно аполитичный, он был слишком погружен в свою метафизику красоты. Но талант его был прозорливее, чем он сам. Многие из современников Врубеля, художников, гораздо яснее отдавали себе отчет в близости



М. А. Врубель. Портрет К. Д. Арцыбушева. 1895—1896  
Mikhail Vrubel. Portrait of K. Artsybushev. 1895—1896

революции, живо реагировали на революционные события, участвовали в сатирических изданиях 1905 года, чего Врубель, вероятно, делать бы не стал, даже если бы не был в те годы болен. И все же он, как немногие, ощущал глухие подземные толчки своей эпохи, всем своим художественным существом предчувствуя «неслыханные перемены». Их предвестие, предошущение, несомненно, живет в искусстве Врубеля, становясь напряженным к концу века: то, что А. Белый называл «предгрозовым томлением», а А. Блок — «наплывом лиловых миров».

Позже в статье «Катилина» Блок говорил, что атмосфера истории, исторических событий находит свой отзвук в ритмах искусства — гул восстания Катилины слышен в ритме стихотворения Катуллы «Аттис»<sup>54</sup>. И ритмы, и краски Врубеля — чуткий сейсмограф. В 1890-е годы начинается у него царство лилового — таинственный цвет готических витражей, тон вечерних сумерек, оттеняемый оранжевыми вспышками догорающего заката (Блок говорил о «борьбе золота и синевы» в картинах Врубеля). В лиловом ключе написаны демоны, сирени, лебеди. Картина «К ночи» — в темно-красной гамме, но и красные, и дымно-розовые тона «Гадалки»



ощущаются как холодные. Теплый желтый цвет на палитре Врубеля отсутствует. Он любит эффекты вечернего солнца, занимающегося утра, но почти нигде не у него яркого солнечного дня. Колорит сумрачно величав — «ни день — ни ночь: ни мрак — ни свет». В нем символизируются мироощущение художника, его миф\* творчество, чувство тайны и тревоги, разлитых в мире.

Но Врубеля не покидало и стремление к свету: «Слышится мне та интимна национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнамент. Это музыка цельного человека (разрядка моя.—*Н. Д.*), не расчлененного о<sup>г</sup> влечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»<sup>65</sup>. Уже г этого весьма важного, программного для Врубеля признания видно, что неорусский романтизм Абрамцева оставался ему ближе, дороже космополитически тенденций модерна. Его влекла поэзия русского сказочного эпоса. Если не считать орнаментальных стилизаций, первым большим опытом на этом пути был: панно «Микула Селянинович» (1896) — то, которое вместе с «Принцессой Грезог (довольно странное сочетание) он представил в 1896 году на Всероссийскую выставку в Нижнем Новгороде, где и разыгралась бурная скандальная история с отвержением обоих панно, после чего Мамонтов выстроил для них отдельные павильоны.

В. П. Лапшин высказал интересное и, думается, верное предположение, что в замысле и художественной концепции «Микулы Селяниновича» сказалось некоторое влияние картин В. М. Васнецова<sup>66</sup>. Можно заметить, что и маститый Васнецов, в свою очередь, испытывал влияние Врубеля — в росписях Владимирского собора, а позже в таких, например, картинах, как «Сирин и Алконост». Где-то пути этих художников, столь различных, сближались. И притом оба они были «чистяковцы».

Однако в том же 1896 году Врубель нашел новый, сильнейший импульс для реализации своих поэтических представлений о русском фольклоре. «Интимна национальная нота» прозвучала ему в голосе молодой певицы, вскоре ставшей его женой. По воспоминаниям М. Ф. Гнесина, то был голос «ни с чем несравнимый, ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный и полный красок или, точнее сменяющихся переливов одной какой-то краски, предельно выразительной, хотя и совершенно спокойно льющийся. Казалось, сама природа, как северный пафос; шок, играет или поет на этом одушевленном музыкальном инструменте. И сколы любви было в этом пении, но любви не совсем человеческой: душа сказки слилась в нем с душой человека!»<sup>67</sup>.

Врубель влюбился в голос Забелы прежде, чем в нее самое: она пела на репетиции, на полутемной сцене, из зала нельзя было ее разглядеть, но голос его заворожил — и уже навсегда, до конца дней. Правда, она пела тогда еще не Морскую царевну и не Снегурочку, а исполняла партию Греты в опере-сказке Гумпердиша «Гензель и Гретель». Но Врубель расслышал в ее пении то, что сделало ее музой Н. Римского-Корсакова. С тех пор были оставлены недобрые, жгучие гадалки карменситы — в искусстве Врубеля воцарился девичий образ русских сказо



**М. А. Врубель.** *Гензель и Гретель* (Т. С. Любатович и Н. И. Забела в ролях оперы Э. Гумпердинка). 1896  
**Mikhail Vrubel.** *Hänsel and Gretel.* T. Libatovich as Hänsel and N. Zabela as Gretel (opera Hänsel and Gretel by E. Humperdinck). 1896

«тающий и ускользающий», как сам композитор говорил о своей Снегурочке, считая Забелу непревзойденной исполнительницей таких ролей.

Вместе со своей женой Врубель вошел в мир музыки Римского-Корсакова, это было счастливым поворотом в его творческой судьбе: лучшие произведения московского периода приходятся на последние три-четыре года XIX века. «Я благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду»,— писал он композитору<sup>68</sup>. Здесь, казалось ему, он уходил от темных наваждений демонического в мир ясный и светлый, подобный царству берендеев. Тайна оставалась и здесь, но она не страшила. Русская сказочная и былинная тема у Врубеля противостоит теме Демона как антитеза. В Демоне все на пределе напряжения, все драматично, а здесь мягко звучит кантилена, ласково-дремотно улыбается Снегурочка, осыпанная снежными звездами, томно отмахивается от пичужек Весна-красна, незлой леший поднимается с восходом месяца из топких зарослей, в алмазном сиянии утра выходят из моря тридцать три богатыря.

Демона терзают неразрешимые вопросы о смысле бытия; персонажи народного эпоса ими не задаются. Они — стихийные существа, их бытие погружено в бытие природы, от которой они себя не отделяют: они могут разлиться рекой, растаять, обернуться птицей или мшистым пнем. Эту стихию превращений, взаимопереходов растительного, животного и человеческого царства Врубель передавал с необыкновенной убедительностью, только ему доступной.

Забела рассказывала, что оперу «Садко», где она пела партию Волховы, Вру-





М. А. Врубель. Царевна Лебедь. Эскизы одноименной картины. 1900.

Mikhail Vrubel. Swan Princess. Sketch for the picture under the same title. 1900

бель слушал не менее девяноста раз, и когда она спрашивала, не надоело ли ему он отвечал: «Я могу без конца слушать оркестр, в особенности море. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»<sup>9</sup>. В его картинах теперь возникают новые цветосочетания — трепетные, не яркие, словно затаенные переливы светлых тонов радужного спектра. А. П. Иванов связывал эту цветовую гамму с музыкой Римского-Корсакова, где, «как в чистых водах Светлого Яра, в час, когда над ними занимается утренний рассвет, царят покойные лучезарные, холодно-ясные переливы опала»<sup>70</sup>.

В этом опаловом или перламутровом ключе написаны прекрасные полны акварели «Тридцать три богатыря» (1904), «Царевна Волхова» (1898); изменчивы фантастические тона, то вспыхивающие, то гаснущие, царят в окраске майоликовых скульптур, которые теперь изображали Морскую царевну, Снегурочку, Лелю Купаву, Садко, Весну, царя Берендея (1899—1900), которого Врубель сделал похожим на Римского-Корсакова.

Но Врубелю, как непокорному Мизгирю, суждено было изгнание из страт берендеев. Он был слишком чуток к наплыву «лиловых миров», чтобы поселиться в ней надолго.

Уже в «Царевне Лебеди» (1900) звучит что-то тревожное,—недаром это была любимая картина Блока. В сгущающихся сумерках с багряной полосой закат





М. А. Врубель. *Лебедь*. 1901  
Mikhail Vrubel. *Swan*. 1901



царевна уплывает во тьму и только в последний раз обернулась, чтобы сделать свой странный предостерегающий жест. Эта птица с ликом девы едва ли станет послушной женой Гвидона, и благополучия не обещает ее грустный прощальный взор. Она не похожа на Надежду Ивановну Забелу — совсем другое лицо, хотя Забела и исполняла эту роль в «Сказке о царе Салтане».

Ничего внешне не переменилось в жизни Врубеля. Если и переменилось, то к лучшему: он был счастлив в браке, жена его с огромным успехом выступала на сцене мамонтовской Частной оперы, и его собственная репутация — по крайней мере в художественных кругах — пеуклонно росла. Вне всякой связи с обстоятельствами личной жизни, по-видимому, благоприятными, им овладевало мрачное лихорадочное возбуждение, появлялись первые симптомы надвигающейся душевной болезни, и в этом состоянии, поначалу связанном не с упадком, а с подъемом творческой энергии, Врубель возвращается к Демону, на этот раз отдавшись ему всецело.

Бросая вызов толстовству, толстовской проповеди простого, смиренного искусства, он сознательно хотел создать нечто патетическое и грандиозное, способное потрясать. Но, кажется, полной отчетливости замысла у него не было: Демон владел им больше, чем он Демоном. Он колебался — написать ли Демона летящим или поверженным. Сначала остановился на первом: сохранился большой неоконченный холст «Летящий Демон» (1899). Закрывая небосвод дух изгнания парит на тускло-серебряных крыльях над пропастями и кручами земли. Лицо дано крупно и более всего закончено: холодное, мрачное, неумолимое лицо. Такой Демон, какой ныне рисовался воображению художника, летел навстречу катастрофе, гибели: идея «поверженного» сама собой возникала. Уже работая над «Поверженным», уже почти закончив его, художник временами хотел вновь вернуться к «Летящему». Но «Поверженный» пересиливал. Снова и снова переписывая лицо, Врубель хотел выразить гордую непобежденность мятежного духа, даже и в падении. Но его Демон изнемог. В поединке с ним изнемог и художник.

Работая над образом легендарного богоборца, Врубель сам стал живой легендой. Известна и много раз пересказывалась драматическая история создания этого монументального холста, вплоть до лихорадочного переписывания лица Демона уже тогда, когда картина висела в выставочном зале. «Были дни, что «Демон» был очень страшен, и потом опять появлялись в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота»<sup>11</sup>. Но никто не знает, какой вариант стал бы окончательным и мог удовлетворить его творца, если бы приступ безумия не вырвал кисть из его рук. Может быть, именно в этом мелькании, вхре, чередовании обликов и выражений, в этой многоликости и бесконечной превращаемости и состояла сущность образа, которым художник был одержим. Больше он к нему уже никогда не возвращался.

Как бы ни было, тот Демон, томящийся в ущелье, с деформированным телом, мучительно искривленным ртом, дикими и бессильно грозящими глазами, какого мы видим теперь в Государственной Третьяковской галерее,— только одна из



М. А. Врубель. *Демон поверженный. Фрагмент*  
Mikhail Vrubel. *Demon Downcast. 1902*

граней Демона, мнившегося Врубелю. И это не лучшая из его картин. Она необычайно эффектна, и была еще эффектнее в момент создания, когда розовый венец сверкал, павлиньи перья мерцали и переливались (уже через несколько лет ослепительные краски стали темнеть, жухнуть и теперь почти почернели). Сама эта утрированная декоративная эффектность лишает живопись подлинной глубины. В стремлении поразить, потрясти художник, уже потерявший душевное равновесие, изменял своему «культу глубокой природы» — и «Демон поверженный» (1902), с чисто формальной стороны, более других картин Врубеля, написан в духе модерна.



Но все же кажется кощунственным говорить о нем в формально-стилевых терминах. Мы ведь не только знаем, но и чувствуем — «здесь человек сгорел».

## VI

Мало кто верил, что Врубель выздоровеет и вернется к искусству. Авторы статей о нем в «Мире искусства» за 1903 год писали в тоне подведения итогов, употребляя прошедшее время: «он был». Но события снова разворачивались, как в драме: в последнем акте герой, которого считали убитым, появляется живым. На одном из рисунков, сделанных в лечебнице доктора Ф. А. Усольцева, художник сделал надпись: «Дорогому и многоуважаемому Федору Арсеньевичу от воскресшего Врубеля». Это в самом деле походило на воскресение. Ему был отпущен новый срок, хотя и недолгий, но сделать он успел еще многое, явно стремясь «начать сначала», обращаясь к истокам, к тому себе, каким он был в годы учения и в первые годы в Киеве, «с душой, открытой для добра».

Исключительно интересны уже карандашные рисунки, которые он во множестве делал в 1904 году у Усольцева, а потом и в других лечебных заведениях. В это время он мало фантазировал — главным образом рисовал портреты врачей, санитаров, больных, знакомых, группы играющих в карты и в шахматы, делал пейзажные наброски из окна, зарисовывал уголки комнаты, простые предметы — кресло, брошенное на стул платье, смятую постель (цикл «Бессонница»), подсвечник, графин, стакан (1905). Он чувствовал потребность, возвращаясь к художественному труду, освежить свою потускневшую «призму» усиленным и смиренным штудированием натуры. Никакой стилизации — «просто наивная передача самых подробных живых впечатлений», как когда-то он говорил о своих академических натуральных этюдах. Рука Врубеля тверда, его неповторимый почерк тот же. «По когтям можно узнать льва», в самом скромном набросочке, в каком-нибудь «Дворике зимой» (1903—1904), «Дереве у забора» (1904), «Руке, держащей платок» (1905)

Рассматривая эти рисунки, еще раз убеждаешься, что ни из чего другого, как из живых впечатлений возникали у Врубеля его ломкие узоры, арабески, паутиные штрихи. Они создают искристую орнаментальную фактуру, делают рисунок изысканно красивым, но прежде всего они моделируют форму. Посмотрим лист с изображением нелепы снега, приближая рисунок к глазам и отдаляя. Если глядеть вблизи, видны прихотливые комбинации отрывистых черточек — фантастический узор. Но на расстоянии штрихи скрадываются и становятся мягким рыхлым снегом, местами подтаявшим. Кажется — вот же как все просто: надо только уметь видеть и уметь нарисовать. Если верно и точно обозначить планы и пересечения формы, преодолев приблизительность и аморфность, то даже обыкновенный скомканный носовой платок выглядит чем-то чудесным.

Среди больничных рисунков есть замечательные по реализму большие портреты карандашом доктора Усольцева, его жены, его брата студента. Ничем не поступаясь из волшебных секретов своей рисовальной скрупулезно-изошренно!



М. А. Врубель. *Портрет В. А. Усольцевой. 1905*  
Mikhail Vrubel. *Portrait of Valentina Usoltseva. 1905*



техники, художник достигает безукоризненного сходства с моделью и проникновенного психологического образа.

Есть еще незаконченный портрет Усольцева на фоне иконы в золоченом тисненном окладе (1904). Задача огромной трудности — передать одним черным карандашом, без помощи цвета, искрящуюся мелкоузорчатую фактуру фона и сделать так, чтобы лицо портретируемого не терялось в этой дробности и гармонировало с ней. Врубель теперь не стремится к условным стилизованным упрощениям, к аппликации — он хочет идти глубже и глубже в недра той пещеры сокровищ, какой представлялись ему природа, натура. Он опять, как прежде, облюбовывает для этого отрывки, фрагменты, детали или такие природные образования, которые уже сами по себе являют конгломерат «бесконечно гармонирующих деталей». Например, перламутровая раковина.

«Жемчужина» (1904), написанная пастелью и гуашью, отсвечивает и тонами моря, и закатного неба, и сиянием радуги, и мерцанием тусклого серебра. Она до такой степени «как настоящая», что, чудится, если поворачивать картину под разными углами, то и красочные отливы будут меняться — меркнуть и вспыхивать. Сама натура — неиссякаемое чудо, как бы хочет сказать художник. И это он, уже под занавес, старался внушить молодым. Он говорил Милиоти: «Человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите все оттуда»<sup>72</sup>. Он говорил Судейкину: «Милый юноша, приходи ко мне учиться, ты на опасном пути. Я видел твою картину, она кружевная, это опасно. Милый юноша, приходи ко мне учиться. Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский»<sup>73</sup>.

Учиться у природы, «брать все оттуда» — кажется скучным и пресным тому, кто видит ее поверхностно, для кого внешний вид предметов — не более, чем сигнал для их опознавания. Но кто умеет видеть, для того природа полифонична, неисчерпаема, и путь ее эстетического познания так же бесконечен, как и научного познания. Нет тупиков на этом пути. Таков завет Врубеля, последнее его слово.

Однако фигурки, которые он неожиданно для себя посадил в жемчужной раковине, едва ли достойны такого волшебного грота. Эти жеманные фигурки слишком напоминают своих многочисленных длинноволосых сестер из типичного декора модерн; художник сам это смутно чувствовал — он не был доволен своими наядами. Как и многим из того, что он сделал.

Знавшие Врубеля вспоминали, что в последние годы его томило сознание какой-то вины, вины всей жизни, которую надлежало искупить. О том же говорится и в отрывочных записях самого художника и письмах его жене из больницы. Конечно, это было болезненное самоунижение, как и взрыв мании величия при работе над «Демоном» был симптомом психической болезни. Но ведь и навязчивые идеи больного отражают, пусть и в кривом зеркале, нечто реальное, в данном случае — реальные угрызения совести. В чем же так мучительно раскаивался несчастный художник? Косвенный, символический ответ таит в себе тема, которая вошла



М. А. Врубель. Мужской портрет (Портрет Ф. А. Усольца на фоне иконы). 1903—1904  
Mikhail Vrubel. Portrait of a Man (Fiodor Usoltsev with an Icon in the Background). 1903—1904



в его искусство еще в 1899 году, а в последние годы настойчиво им владела,— тема Пророка, почерпнутая в знаменитом стихотворении Пушкина.

Ее первое воплощение было прямой иллюстрацией к этому стихотворению, сделанной для пушкинского собрания сочинений; примерно тогда же Врубель написал картину на тот же сюжет. В обеих версиях Пророк изображен традиционным библейским старцем, шестикрылый серафим — властным, молчаливо повелевающим посланцем высших сил. Какой-либо личной, выстраданной интерпретации сюжета здесь еще не чувствуется.

Позднее — начиная с 1904 года — версии Пророка, многочисленные рисунки, эскизы, картина «Шестикрылый серафим (Азраил)» (1904) и последнее произведение Врубеля — «Видение пророка Иезекииля» (1906) очень отличаются от ранних. Образ пророка теперь открыто автобиографичен; рисунок «Голова Пророка» (1905] почти автопортрет. Это новый образ в творчестве Врубеля, несколько не напоминающий Демона,— даже в облике Азраила, ангела смерти. Прав П. К. Суздалев «Серафим стал теперь для Врубеля антиподом тоскующего Демона, это образ надежда высшего прозрения художника-пророка, призванного «жечь сердца людей, [...] вестник того превращения, которого жаждал больной художник: «Встань, пророк, и виждь, и внемли»<sup>74</sup>.

Но помимо надежды на высшее прозрение здесь выражено еще и другое: ощущение близкой гибели художника-пророка, которому не под силу прикосновение божественной десницы. Поэтому с таким состраданием и печалью взирает на него Серафим, касаясь его «перстами легкими, как сон». А в другой композиции этот вестник преображается в вестника смерти — Азраила.

Картина «Шестикрылый серафим (Азраил)» — одно из сильнейших творений Врубеля, превосходящее по экспрессии, да и по живописи «Поверженного Демона», хотя и гораздо менее прославленное. Незабываем этот неотвратимо надвигающийся лик в облаке черных волос, с бездонными глазами, эта поднятая рука держащая меч. Возмездие и высшая, суровая справедливость. Демон от художника ускользал, а Азраила он видел как бы прямо перед собой. И написал его жгучими, ослепительными красками, в блеске драгоценных камней, но кому придет в голову рассуждать о «декоративности» перед этой картиной?

«Азраила» Врубель написал, по-видимому, очень быстро и вдохновенно, в том же 1904 году, что и «Жемчужину», и портрет жены на фоне березок, и автопортрет<sup>Г</sup> в интерьере и (немного позже) портрет жены, отдыхающей после концерта: это был период его последнего взлета, когда мастерство его не только оставалось на прежней высоте, но приобрело высшее своеобразие и утонченность. В течение нескольких месяцев художник был психически совершенно здоров, а вместе с тем кажется, отчетливо сознавал близость конца. Однако над «Пророком» продолжал работать и тогда, когда конец уже фактически наступил: почти ослепший, не видя, что делает рука, нанося один абрис поверх другого, он чертил углем «Видение пророка Иезекииля».

В различных вариантах темы Пророка Врубель — и выздоровевший, и снов.



М. А. Врубель. Видение пророка Иезекииля. 1905.  
Mikhail Vrubel. The Vision of the  
Prophet Ezekiel. 1906



М. А. Врубель. Пророк. Иллюстрация  
к стихотворению А. С. Пушкина  
«Пророк». 1899  
Mikhail Vrubel. Prophet. Illustration  
for the poem by Alexander Pushkin.  
1899

безумный, и зорко видящий, и слепой — повествовал о своей трагической вино, как она ему мнилась,— вине художника, который не выполнил миссию «глаголом жечь сердца людей», расточил свой великий дар, до срока выдохся и обессилел. Отсюда все его покаяния, отсюда же и болезненные грезы об искуплении, очищении, после которого ему будут дарованы «новые глаза из изумруда» и тогда он напишет новые, «чистые» произведения. В помраченном сознании художника его «вина» персонифицировалась в Демоне — теперь он сам стал считать его злобным искушителем, «искажившим» его картины\*. Почти как Леверкюн в романе Томаса

\* Врубель говорил В. Я. Брюсову, когда тот позировал ему: «Ему дана власть за то, что я не будучи достоин, писал богоматерь и Христа. Он все мои картины искажил».

На обороте упоминавшегося портрета Усольцева с иконой была сделана рукой больного художника надпись на французском языке (привожу с сохранением орфографии. — Н. Д.): «Durant mes 48 an j'ai perdu completament l'image [вставлено: surtout les portraits] de personalitee honette, j'ai acquiere l'image de Г esprit malin; alors je dois me soumettre a l'esevalage de la discipline des devoirs voir tous les autres et le comples de l'image de Mon Dieu».

Примерный перевод: «В течение моих 48 лет я полностью утратил (особенно к портретам) образ честной личности, а приобрел образ злого духа; теперь я должен подчиниться суровой обязанности видеть других людей и полноту образа моего бога».





М. А. Врубель. Автопортрет. 1905  
Mikhail Vrubel. Self-Portrait. 1905

Манна. Последняя покаянная речь Леверкюна «о греховной жизни художника» до странности напоминает о покаянных настроениях Врубеля.

Можно ли относить их только на долю болезни, превратностей личной судьбы и досаждающих, изводящих, комариных укусов критики? Не крылось ли здесь что-то более серьезное? Врубель жил, говоря словами Манна, в условиях «зябкого, проблематичного, дисгармонического общественного состояния» — не оно ли «искажало» его искусство? Это было бы слишком простым объяснением. Творческая личность не детерминирована временем всецело, она обладает самостоятельностью; вопрос в том, насколько ее собственные потенции совпадают с господствующими веяниями времени и, если не совпадают, достаточно ли у нее сил и убежденности, чтобы идти своим путем, «и пусть люди говорят, что хотят». В последнем случае художник может стать жертвой (как Ван Гог) или победить (как Пикассо), но все равно остается правым перед своей художественной совестью.

Врубель же был, в известном смысле, двойственной натурой. «Характер Врубеля, так же как его искусство, слагался из противоречий», — писал Тарабукин<sup>73</sup>, и это верно. Масштаб дарований превышал масштаб личности; высшие стремления его как художника тормозились некоторыми свойствами его человеческого характера, тоже требовавшими своей доли в творчестве.

Какими-то сторонами своей личности Врубель был достаточно типическим «человеком модерна» — эстетом высокой пробы, уайльдовским «денди» (о «дендизме» упоминают чуть ли не все, кто его знал), не чуждым суетности и позы. Это Врубель, презирающий «профанов», однако охотно беседующий с ними «о лошадях, о парижских модах, о том, как повязывается теперь галстук и какие лучшие марки шампанского»<sup>74</sup>, вообще неравнодушный к модам, в том числе к модным поветриям в искусстве\*! и философии. Поклонник поверхностно понятого Ницше, ненавидящий Толстого с его «Скучной Поляной» и докучной нравственной проповедью; демонстративно безразличный к социальным проблемам и, по язвительному замечанию А. М. Эфроса, «словно просидевший всю жизнь без выхода в волшебной опере»<sup>77</sup> — это тоже Врубель.

Этот Врубель в минуту откровенности признавался, что не знает, куда он идет: «Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники».

Но разве таких поисков требует от художника-пророка шестикрылый серафим? Масштабы дарования обязывают. Во Врубеле жил некто, призванный к великому подвигу искусства, к тому чтобы открывать людям повею горизонты, будить от спячки, поднимать большие вопросы человеческого бытия. Но здесь он надорвался. Какая-то трещина разламывала его хрупкий духовный состав, и в конце жизни, как бы держа ответ перед своим гением, он осудил себя за неполноту осуществления своей миссии.

Академические и киевские годы теперь виделись ему как самые светлые, заключавшие в себе обещания, которых он впоследствии не сдержал. Он, конечно, болезненно преувеличивал свою вину, но доля истины тут была: действительно, начало и конец жизни Врубеля в искусстве выглядят вершинами, предвещавши-



ми «новый ренессанс».~К такой оценке склонялись первые биографы художника, ее высказывали и позже. Например, критик журнала «Аполлон» писал: «Росписи Кирилловской церкви, эскизы для Владимирского собора и последние «византийские» работы Врубеля, прежде понимаемые только как вступление и заключение к главному московскому периоду творчества художника, нам хочется выдвинуть вперед, как основное, как самое жизненное во Врубеле [...] Зрелый период Врубеля — период, когда дух человека в наибольшем подчинении у рассудка — проходит в попытках согласовать его искания с господствующими исканиями того времени. [...] Врубель пробует быть мирным украшателем жизни, пробует подменить красоту приятностью, стиль — стилизацией, свою великую духовность — интимной душевностью, но это ему не удается [...] Припадок безумия временно успокоил, утишил Врубеля, как утихает после напряжения грозы природа. И тогда мы видим чрезвычайно знаменательный возврат Врубеля к своим юношеским опытам. [...] Возникший у Врубеля интерес к Ге — не «плод ненормальности», но результат давно назревшей попытки найти «облегчение», выход из тупика и индивидуализма»<sup>78</sup>.

Кризис индивидуализма, кризис эстетского мироощущения вместе с подсознательным, поистине пророческим чувством надвигающихся, идущих на землю грозных событий,— все это было глубочайше пережито Врубелем, гениальным и чутким художником, даже если не осознавалось или осознавалось превратно Врубелем-человеком, слабым человеком, которому миссия пророка была не под силу. Над его могилой Александр Блок сказал: «Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьбе современного художника: чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света»<sup>19</sup>.

Возвращаясь к поставленному вначале вопросу: был ли Врубель художником модерна, можно ответить, что он совпадал с модерном по касательной, в целом же его творчество этим понятием не покрывается. И не потому, что модерн — декадентский стиль: просто высшие искания Врубеля лежали вне его рамок. Другие художники эволюционировали к этому стилю более органично для себя и достигали лучшего. Даже Серов: его поздние вещи, написанные в духе модерна, не означают снижения или какой-либо утраты по сравнению с ранними. В «Иде Рубинштейн» (1910) Серов нашел новую форму выражения острохарактерного в человеческом образе, что и всегда манило его как портретиста. В «Похищении Европы» (1910) и особенно в «Одиссее и Навзикае» (1910) он со всей искренностью выразил поэтическое, вечно радующее в греческих мифах. Серов шел к новой стилистике, но поступаясь ни своими стремлениями, ни сильнейшими сторонами своего дара.

Но Врубель, приравливая свой дар к «новому стилю» и прямо участвуя в его формировании, поступался многим. Прежде всего — глубиной. Глубиной мысли, глубиной пластического постижения. Он недостаточно глубок во многих панно,

в декоративных изделиях, в росписях блюд и балалаек, да и в картинах таких, как «Муза» (1896). «Валькирия» (1899). «Игры наяд и тритонов» (1900). Так как его редкая одаренность оставалась при нем и он умел делать все, то и эти вещи превосходно сделаны и вполне «стильные», — но менее стильная «Богоматерь» (1885) для кирилловского иконостаса, созданная молодым еще художником, более достойна гения Врубеля.

То, что Врубель одновременно и принадлежал и не принадлежал к «новому стилю», не должно удивлять: великие художники редко уместаются в границах определенного направления или стиля, даже если стоят у его истоков как основоположники. Поздний Микеланджело считается «отцом барокко», но был ли он художником барокко? Ватто своими «галантными празднествами» положил начало рококо, однако он менее характерен для рококо, чем Буше и Ланкре, Рембрандт отличен от голландцев XVII века, хотя жил в то же время и в той же стране, что они, имел дело с теми же реалиями, работал для тех же заказчиков, перед ним были те же небо, земля, море, животные, добрые и злые люди.

Если искать примеров более близких по времени, то вот пример Чехова. Кажется бы, что мешает рассматривать его как представителя писателей-бытовиков 1880-х годов — их было немало, и у Чехова с ними немало общего. Он и сам однажды сказал (в письме одному из них): «Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «восемьдесятые годы», или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель»". Здесь Чехов ошибся. Его давно оценивают вне и помимо «артели» — хотя, может быть, и на фоне ее. Фигура Чехова все менее с этим фоном сливается, вел; отчетливее выступает из него, обнаруживая больше близости с Пушкиным и Шекспиром, чем с Варанцевичем и Потапенко.

Явления искусства сравнительно второстепенные часто бывают характернее, показательнее в стилевом отношении, чем явления выдающиеся (не отсюда ли и само определение — «выдающийся», «выходящий из ряда»). Стиль живет настоящим; он — художественный язык настоящего времени, равнодействующая его интересов и вкусов, притяжений и отталкиваний. Искусство великого художника захватывает более обширную территорию, глубже коренится в прошлом и дальше заглядывает в будущее. Но тем самым оно полнее выражает и настоящее, проникая в его затаенные, неочевидные пласты, что не всегда понимается современниками, с трудом узнающими себя в этом многоплановом зеркале. Так было и с Врубелем.



ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. Л., 1976, с. 278 (в дальнейшем: Врубель)
- <sup>2</sup> Там же, с. 357
- <sup>3</sup> Г. Ардов. О Врубеле.— Русское слово, 1910, 2 апреля
- <sup>4</sup> А. А. Блок. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 422
- <sup>5</sup> См.: А. Бенуа. История живописи в XIX веке. Русская живопись. Спб., 1901
- <sup>6</sup> А. Бенуа. Врубель.— Мир искусства, 1903, № 10-11, с. 175—182
- <sup>7</sup> А. Бенуа. Мои воспоминания. Кн. 4. М., 1980, с. 276
- <sup>8</sup> Н. П. Ге. Врубель.— Мир искусства, 1903, № 10-11, с. 276
- <sup>9</sup> Врубель, с. 95
- <sup>10</sup> С. П. Яремич. Михаил Александрович Врубель. М., 1911, с. 127
- <sup>11</sup> А. П. Иванов. Врубель. Пг., 1916, с. 2, 3
- <sup>12</sup> Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970, с. 204
- <sup>13</sup> Там же, с. 212
- <sup>14</sup> См.: Максимilian Волошин. Архаизм в русской живописи.— Аполлон, 1909, № 1
- <sup>15</sup> Врубель, с. 275
- <sup>16</sup> Там же, с. 105
- <sup>17</sup> К. А. Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 471
- <sup>18</sup> А. Русакова. Павел Кузнецов. Л., 1977, с. 36
- <sup>19</sup> См.: М. Киселев. Графика журнала «Весь».— Советская графика 78. М., 1980, с. 208
- <sup>20</sup> Врубель, с. 303
- <sup>21</sup> Там же, с. 42
- <sup>22</sup> А. Бенуа. Мои воспоминания. Кн. 3. М., 1980, с. 556; кн. 4, с. 98
- <sup>23</sup> Врубель, с. 152
- <sup>24</sup> И. Гинзбург. М. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, с. 25
- <sup>25</sup> Мастера искусства об искусстве в 4-х т. Т. 4. М.—Л., 1937, с. 196
- <sup>26</sup> Н. П. Ге. Врубель.— Мир искусства, 1903, № 10-11, с. 185
- <sup>27</sup> А. П. Иванов. Врубель. Л., 1928, с. 17
- <sup>28</sup> Серг. Мамонтов. Врубель как художник.— Русское слово, 1910, 4 апреля
- <sup>29</sup> Врубель, с. 251
- <sup>30</sup> Н. М. Тарабукин. Врубель. М., 1974, с. 88
- <sup>31</sup> Врубель, с. 43
- <sup>32</sup> Томас Мани. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 9. М., 1960, с. 224
- <sup>33</sup> Там же, т. 5, с. 236, 237
- <sup>34</sup> Ван Гог. Письма. Л.—М., 1935, с. 553
- <sup>35</sup> С. П. Яремич. Михаил Александрович Врубель. М., 1911, с. 127
- <sup>36</sup> Н. М. Тарабукин. Врубель. М., 1974, с. 131, 132
- <sup>37</sup> А. П. Иванов. Врубель. Пг., 1916, с. 12
- <sup>38</sup> Врубель, с. 74
- <sup>39</sup> Там же, с. 201
- <sup>40</sup> Панорама искусства. М., 1978, с. 179
- <sup>41</sup> Врубель, с. 187
- <sup>42</sup> Там же, с. 195
- <sup>43</sup> Там же, с. 50
- <sup>44</sup> Там же
- <sup>45</sup> См.: П. К. Суздаев. Врубель и Лермонтов. М., 1980, с. 25
- <sup>46</sup> Там же, с. 24
- <sup>47</sup> Врубель, с. 57
- <sup>48</sup> Там же
- <sup>49</sup> Там же
- <sup>50</sup> Там же, с. 55
- <sup>51</sup> Там же, с. 58
- <sup>52</sup> Там же, с. 247
- <sup>53</sup> Там же, с. 238
- <sup>54</sup> Там же, с. 58
- <sup>55</sup> Из истории русского искусства 2-й половины XIX начала XX в. М., 1978, с. 124
- <sup>56</sup> Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 15. М., 1900, с. 140
- <sup>57</sup> Там же, с. 141
- <sup>58</sup> Врубель, с. 209
- <sup>59</sup> А. Бенуа. Мои воспоминания. Кн. 4. М., 1980, с. 190
- <sup>60</sup> Р. Ридо. Искусство и промышленность. Традиции авангард.— Каталог выставки «Москва—Париж» 2-х т. Т. 1. М., 1981, с. 78
- <sup>61</sup> П. К. Суздаев. Врубель и Лермонтов. М., 1980, с. 78
- <sup>62</sup> Цит. по: Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1976, с. 143
- <sup>63</sup> Д. Коган. Врубель. М., 1980, с. 213
- <sup>64</sup> См.: Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. М., 1962, с. 84
- <sup>65</sup> Врубель, с. 57
- <sup>66</sup> В. П. Лапшин. М. А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года.— В кн.: Из истории русского искусства второй половины XIX—начала XX в. М., 1977, с. 79
- <sup>67</sup> М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Рубском-Курсакове. М., 1956, с. 273, 274
- <sup>68</sup> Врубель, с. 88
- <sup>69</sup> Там же, с. 156
- <sup>70</sup> А. П. Иванов. Врубель. Пг., 1916, с. 40
- <sup>71</sup> Врубель, с. 278
- <sup>72</sup> В. Милноти. Воспоминания о Врубеле.— Панорама искусства. М., 1978, с. 179
- <sup>73</sup> Врубель, с. 294
- <sup>74</sup> П. К. Суздаев. Врубель и Лермонтов. М., 1980, с. 219, 220
- <sup>75</sup> Н. М. Тарабукин. Врубель. М., 1974, с. 155
- <sup>76</sup> Врубель, с. 248
- <sup>77</sup> А. М. Эфрос. Два века русского искусства. М., 1900, с. 259
- <sup>78</sup> Вс. Дмитриев. Заветы Врубеля.— Аполлон, 1910, № 5, с. 45—47
- <sup>79</sup> Александр Блок. Ук. соч. Т. 5, с. 421
- <sup>80</sup> А. П. Чехов. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 14. М., 1900, с. 327

## MIKHAIL VRUBEL

Mikhail Vrubel (1865—1910) is a famous Russian artist of a remarkable talent and unusual world outlook. His paintings were produced in alternately hostile and sympathetic atmosphere. In his lifetime, he knew both the praise and disdain, the spectators' opinions ranging from «wild ugliness» to «fascinating symphonies of a genius». Gradually, however, Vrubel's painting came to be viewed as an integral part of Russian culture and became associated with the poetry of Pushkin and Rimontov and music of Rimsky-Korsakov. Nowadays, Vrubel is ranked among the most outstanding representatives of Russian painting. Nonetheless, the role he played in the art of the turn of the century, particularly, his relation to Russian *Art Nouveau* is not at all clear.

Vrubel's early scholars, e. g. S. Yaremich and A. Ivanov, were inclined to relate his painting directly to Early Renaissance or Late Byzantine art and looked upon Vrubel as a proud artistic individuality who held aloof from the contemporary trends. On the other hand, many art historians of to-day tend to consider Vrubel as the founder of Russian *Art Nouveau*. Although there is much to be said in favour of this opinion, the assertion of Vrubel's uniqueness can not be flatly rejected. His works which are obvious *Art Nouveau* in style do not belong among his best. On the contrary, his finest productions lack the two-dimensional ornamentality and intricate decorativeness typical of that style and reveal Vrubel's faithfulness to what he himself termed as «the cult of detailization».

The stages of Vrubel's career may be likened to a three-act theatrical drama with a prologue. The prologue started with his study at the Academy of Arts in St. Petersburg (1880—1884). The first act is his Kiev period of the late 1880s and the sojourn in Venice. It was at this time that Vrubel became attracted to the monumental art of Italy and Byzantium. Then followed the years of hard work in Moscow; this period started in 1890 with the *Demon Seated* and lasted until 1902 when he painted his *Demon Downcast*. While painting it, Vrubel suffered his first nervous breakdown. The third act of this drama covers the years from 1903 to 1906, which eventually resulted in a tragic *denouement*: intervals of mental disorder alternated with those of recovery when Vrubel excelled in paintings as expressive and brilliant as his earlier works. During the last four years of his life Vrubel lived in complete mental decline.

What was to come out of the prologue? In the autobiography, written in 1901, Vrubel referred to his Academy years as the happiest in his life as an artist. For that he was indebted to professor Pavel Chistiakov, who developed in him the taste for detailization. Chistiakov was famous for his method of teaching painting and drawing. Among his pupils were such outstanding painters as Vasily Surikov, Viktor Vasnetsov, Vasily Polenov who thought very highly of their teacher. Chistiakov demanded that, when painting from life, his students should not outline the contours of an object but, breaking the depiction into several small planes, render the slightest curves, protrusions, and deviations of form. Vrubel not only mastered this system perfectly but also used it as a foundation for his own style. He had an innate flair for capturing the minute detail which often escapes the attention of artists; and he chiselled the details like a jeweller. He delicately designated gradation of colour's, shades and half shades, and the interplay of the inner contours produced an effect of decorative mosaics. However, Vrubel's highly patterned drawing is well matched with the three-dimensional quality of form. Throughout his artistic career, Vrubel retained his predilection for fragmentary forms which, whatever the subject matter might be, resulted in fantastic and fairy tale images. He owed much to the Academy and never shared the distaste to it of many advanced painters of the time. Vrubel's art, academic in a sense, was based on the cult of the model and drawing. His Academy drawings on classical subjects are striking for their elegant workmanship.

However, even during his training, Vrubel never was a slavish follower of the Academy style. Along with a heightened expressiveness and rich imagination, his works, already at this period, reveal a taste for improvisation, fragmentary composition, his characteristic *non finito* manner peculiarly fused with classical style and monumentality.



Vrubel's inclination to the monumental came to its own in Kiev where the famous art historian Adrian Prakhov invited him to take part in the restoration of the Old Russian murals and mosaic in the twelfth-century Church of St. Cyril. The knowledge Vrubel acquired in the process of this work contributed to the perfection of his style as a painter. In St. Cyril's Church, Vrubel executed new murals in place of the lost ones, viz. *The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles* and *Three Angels over the Body of Christ*. Later, he was commissioned to paint icons for the iconostasis, which he did in Venice where he spent several months in the years 1884—85. In Venice, Vrubel was particularly impressed by the mediaeval mosaics in the Church of San Marco and in Torcello, and studied the early Renaissance paintings by Giovanni Bellini and Cima da Conegliano.

It was in Venice that Vrubel's palette acquired new strong saturated tones resembling the iridescent play of precious stones. In Venice, Vrubel produced four large icons, including a true masterpiece, *The Virgin*.

Back in Kiev, Vrubel started a series of water-colour studies for the recently built Cathedral of St. Vladimir. These studies representing several versions of *The Lamentation* (1887) and *The Resurrection* (1887) were rejected by the jury. These works, however, rank among Vrubel's finest, as regards their monumental expressive and majestic composition and beautiful colour scale. Owing to these qualities, they appear to be on a par with Alexander Ivanov's studies on Biblical subjects. Tragic in mood, these studies convey the workings of the human spirit trying to fathom the mystery of death. This eventually led Vrubel to handle the theme of the Demon on which he also began to work in Kiev. The Kiev versions of the Demon, both the pictures and sculptures, have not survived. The artist destroyed them. In fact, Vrubel did not take pains in the preservation of his works, being more interested in the process of creation than in the result.

Other works of the Kiev period, including the large canvas *Portrait of a Girl against a Persian Carpet Background* and *The Oriental Tale* (both 1886), the latter inspired by *The Arabian Nights, Hamlet and Ophelia* (1884) and numerous water-colours with flowers, show Vrubel at the height of his creative powers. During this period Vrubel matured into a really great artist, a master of Grand Style, a wizard of colours, a painter of sophistication and fancy. However, he remained unknown to the wide public, for his paintings were not exhibited and his far-reaching plans of that time were never implemented. The murals, canvases, or small water-colours done in Kiev have none of the *Art Nouveau* style which was to appear only in Vrubel's works of the Moscow period.

During his first year in Moscow, Vrubel kept on working on the paintings he had conceived in Kiev. Among others are *Demon Sealed* (1890) and a series of illustrations for Mikhail Lermontov's poem *The Demon* (1890) and his novel *A Hero of Our Time* (1890—1891). The illustrations made his name known to the public but brought him notoriety rather than fame: too unusual for the tastes of the 1880s, they caused bewilderment and derision. But in the artistic circles of Russia, Vrubel was received favourably. He found support from Savva Mamontov, a famous Moscow patron of arts, who invited the artist to work at the pottery shop on his estate in Abramtsevo near Moscow and commissioned him to paint the scenery for his Private Opera in Moscow. Mamontov also built up a clientele commissioning Vrubel to paint decors for mansions. Together with Mamontov and his family Vrubel travelled in Europe.

Later on, Vrubel essayed at various artistic media such as applied art (ceramics, majolica, stained glass), architectural masks, stage set and costume design, and even architecture. His talent proved truly universal: everything he did, and he could do almost everything, was the search for a lucid beautiful style. This search eventually made Vrubel the true founder of Russian *Art Nouveau*, a style that partially grew out of Russian neo-romanticism.

The most characteristic feature of this style in its cult of beauty — melancholic, enigmatic and refined — and its tendency to the synthesis of arts in everything, be it an illustrated book, a theatre performance, or decor. *Art Nouveau* never was confined to easel painting or sculpture alone. It found its way into people's households becoming an essential part of interior decoration. The somewhat

affected mannerism generally typical of this style, also manifested itself in Vrubel's works of the Moscow period. His panels, ceramic dishes, stylized furniture, costumes, and vignettes, perfect as they are, are at the same time somewhat superficial, as if intended for a fancy ball. If one compares Vrubel's panels produced in Moscow, e. g. *Morning, Afternoon, and Evening* (1897—1898), *Faust and Margaret, Faust and Mephisto* (1896) and others, with his Kiev paintings and murals, it becomes obvious that Vrubel's technique, though brilliant, had become more simplified; the artist had sacrificed to the new style both his clear-cut forms and strong colours.

Vrubel's best Moscow works, for the most part, uncommissioned, include the *Fortune-teller* 11 v...; . *Lilac* (1900), *At Nightfall* (1900), *Pan* (1899), *The Swan Princess* (1900) as well as the portraits of Mamontov (1891), Artsybushev (1895—1896), and painter's wife in an Empire dress (1898). There is not much of the flattened graphism of *Art Nouveau* here. The powerful modelling of form by colour is not unlike the Post-Impressionistic technique of Cezanne and Van Gogh while the psychological profundity of Vrubel's portraits has an affinity with Russian realistic tradition.

Vrubel was always attracted by the poetry of Russian fairy tale epic in which he, in his own words, heard the «music of human harmony», an antithesis of demonic reflection. There are two opposites in the world of Vrubel's art: his Demon, a solitary spirit rent by agonizing torments, and his Pan, a serene god in unity with nature. In the last years of the nineteenth century, Vrubel was preoccupied with motifs of the Russian epic and fairy tale, this largely under the influence of Rimsky-Korsakov's operas, e. g. *The Snow Maiden, The Tale of Tsar Saltan*, where his wife, the opera singer Nadezhda Zabela-Vrubel played the parts of the Snow Maiden and the Swan Princess. Later, he resumed work on the Demon theme. In 1901, he started his large canvas *Demon Downcast*. Exhibited in 1902, the painting overwhelmed the audience and won real fame for the artist.

From the pure formalistic point of view, the *Demon Downcast* is much more modernistic than other paintings by Vrubel. In it, he no longer adheres to the principle of detailization. The painting, charged with motion, is strongly decorative. Striving to create the astounding effect, Vrubel, who at the time, was already unbalanced, repainted the Demon's face, his sinister eyes, his lips twisted by pain. He repeatedly repainted the picture even when it was on display until he had one of his breakdowns.

Having recovered, Vrubel never again returned to this theme. While in the hospital, he painted a great deal from life — portraits, landscapes, still lifes, as if in hope to rejuvenate the faded palette of his art through painstaking study of nature. Most of these late works were painted from life. They include numerous portraits of Vrubel's wife, a portrait of his little son (1902), several self-portraits, and, at last, his remarkable *Pearl Oyster* (1904) where the nacreous play of the mother-of-pearl is rendered with the virtuoso brush of the artist.

Alongside these works, Vrubel produced many versions of the *Prophet*, inspired by the famous Pushkin's poem. In one of the versions, the Prophet's face is actually a self-portrait while the figure of the six-winged Seraph is apparently Azrael, the angel of death. The *Azrael* (1904), though not so famous as the *Demon Downcast*, is one of Vrubel's best achievements. In his many variations on the Prophet theme, Vrubel relates a tragedy of the artist who, as he believed, failed to fulfill his mission to «sear the hearts of men with righteous word».

In 1906, when Vrubel was hospitalized in Dr. Il'soltsev's mental clinic, he continued to make studies for the *Prophet* and even his rapidly developing blindness did not prevent him from doing this. At the same time, Vrubel painted the *Portrait of the Poet Valery Briusov*, destined to be his last work.

To answer the question whether Vrubel was an *Art Nouveau* artist, we should bear in mind the following. *Art Nouveau* is the notion which by no means can exhaust all the versatility of Vrubel's artistic endeavours. His supreme achievements lie outside this trend. The works of really great artists can hardly be limited to the framework of a definite trend, even if they themselves have originated it.



## РЕПРОДУКЦИИ



Автопортрет. 1882  
Self-portrait. 1882





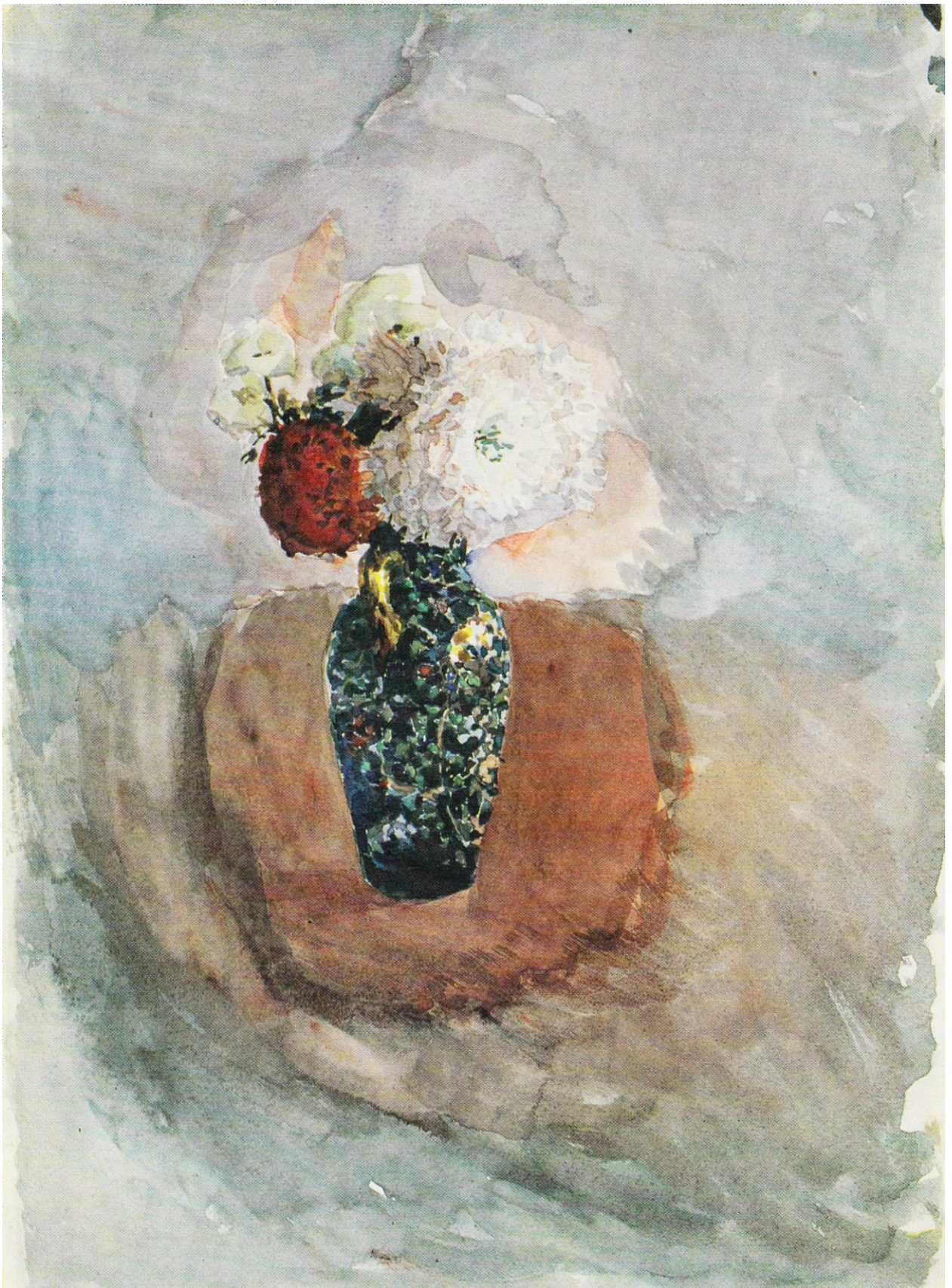
Гамлет и Офелия, 1883  
Hamlet and Ophelia, 1883





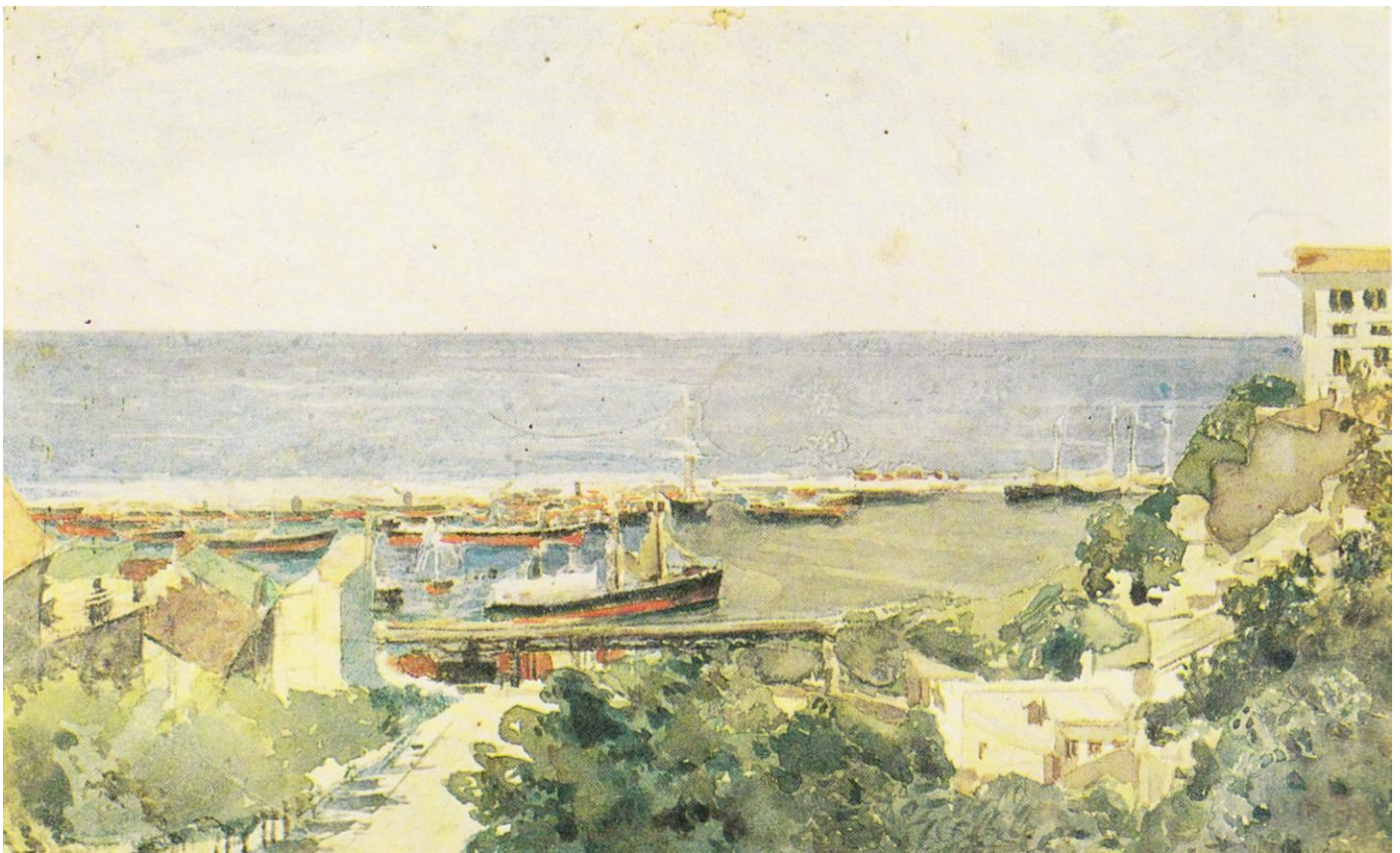
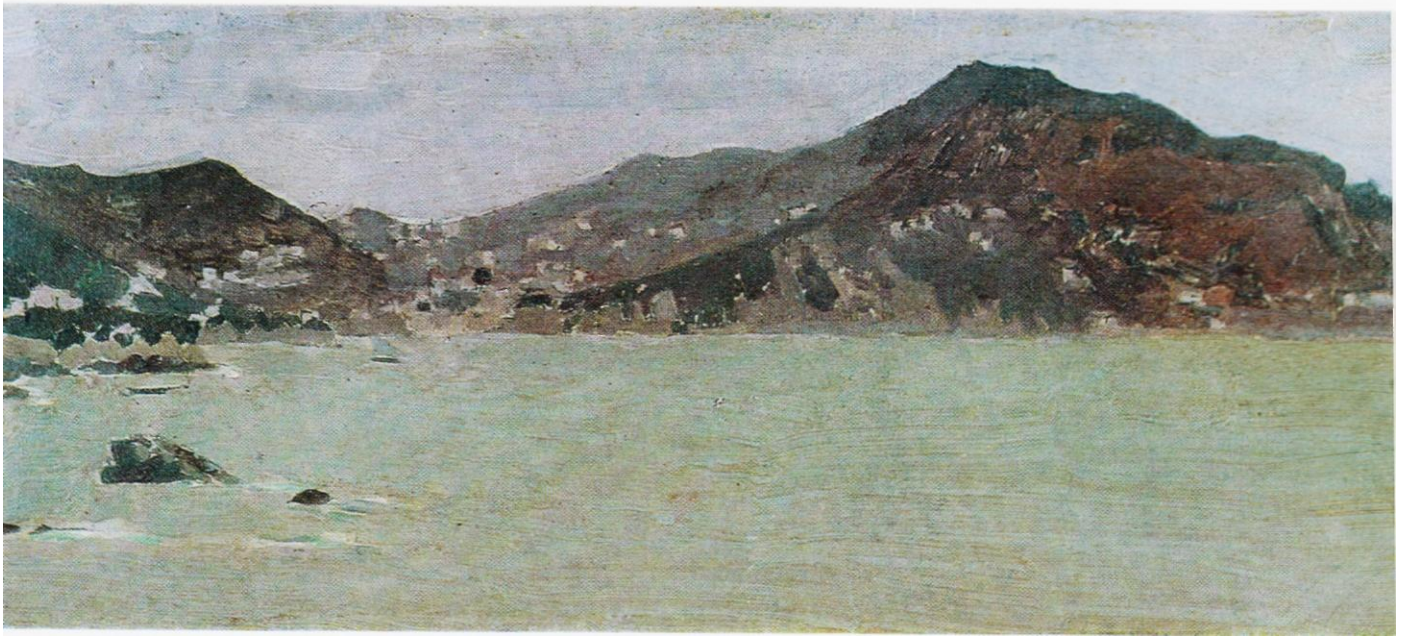
Гамлет и Офелия (не окончено). 1884  
Hamlet and Ophelia (unfinished). 1884





Букет цветов в синей вазе. 1887  
Flowers in a Blue Vase. 1887





Порто-Фино. Этюд. 1894  
Porto-Fino. Sketch. 1894  
Одесский порт (берег моря). 1885  
Odessa Harbour (Seashore). 1885





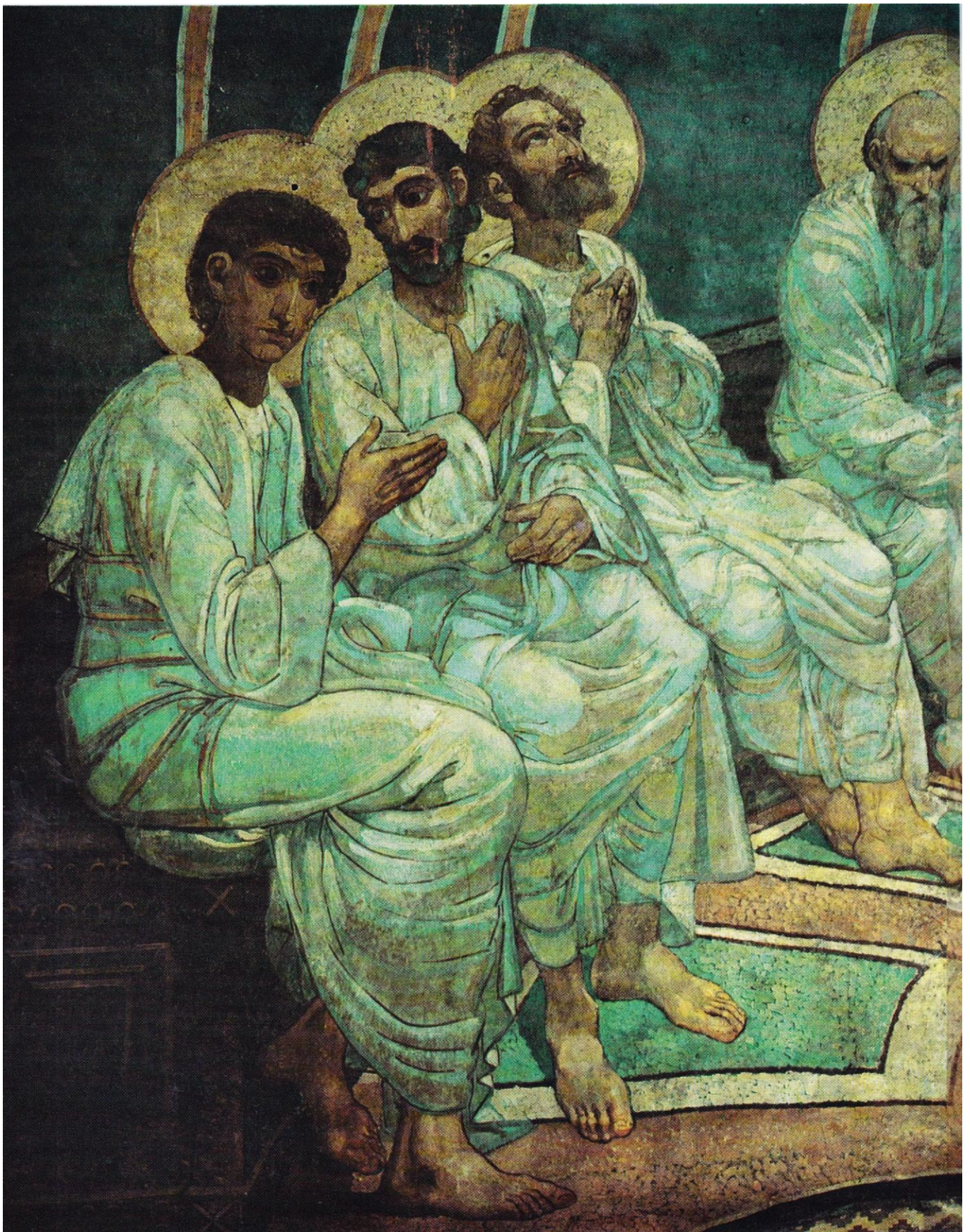
Ангел с лабарами. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1884  
Angel with Labara. 1884





Ангел с лабарами. Роспись Кирилловской церкви в Киеве, 1884  
Angel with Labara, 1884





Сошествие святого духа на апостолов. Фрагмент

The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles. Detail of a wall-painting in the Church of St Cyril in Kiev. 1884

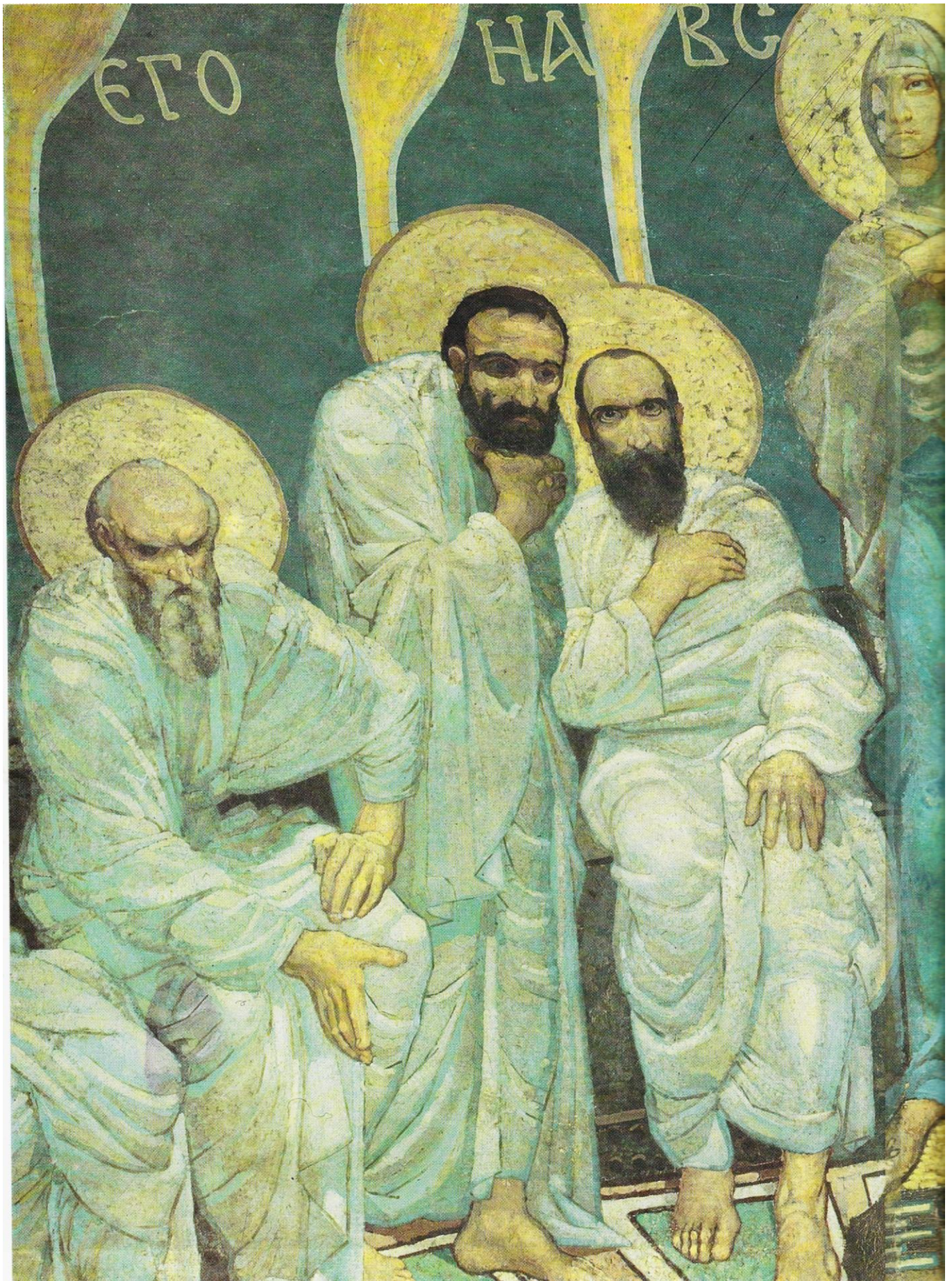




Сошествие святого духа на апостолов. Фрагмент

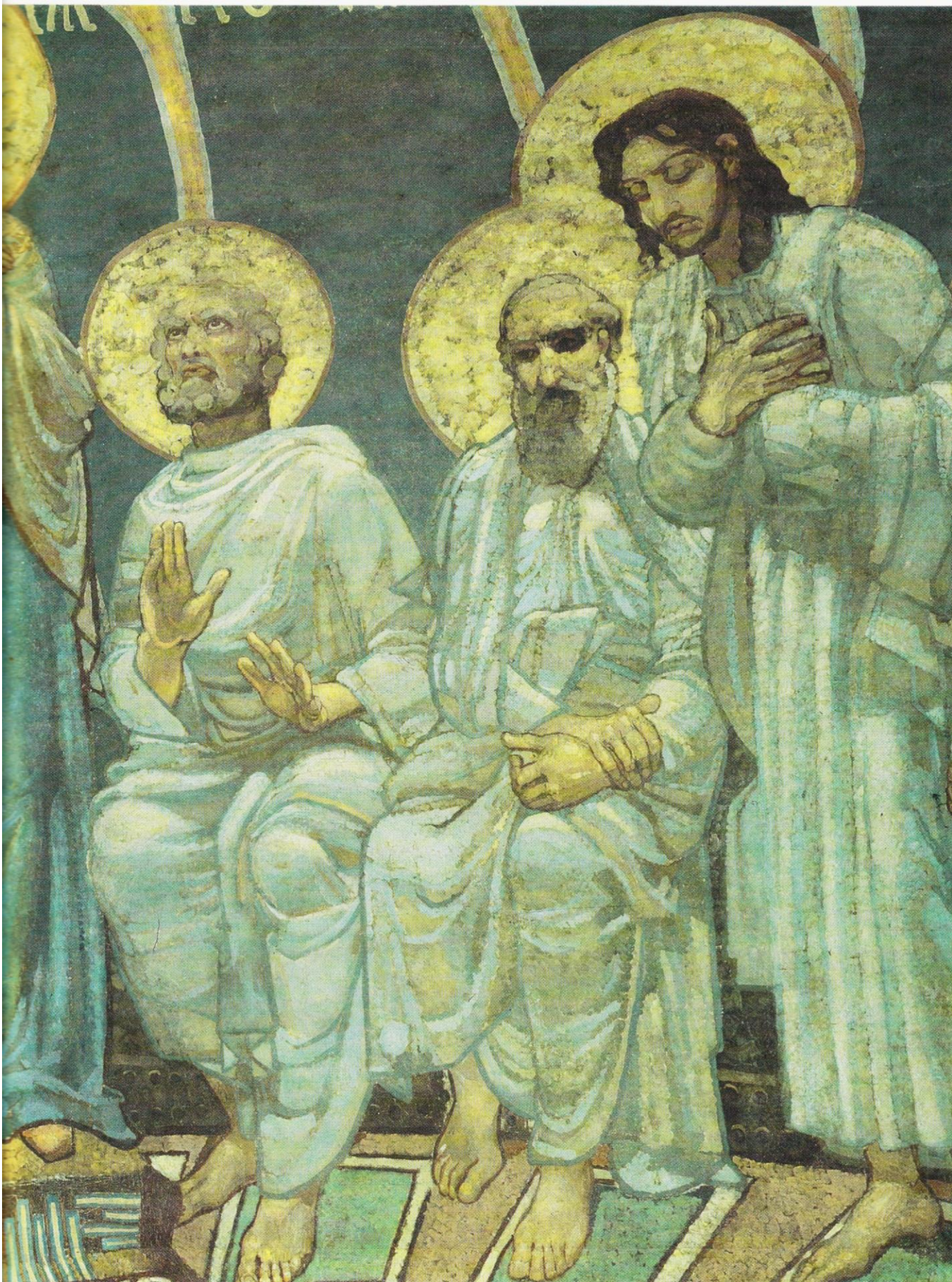
The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles. Detail of a wall-painting in the Church of St Cyril in Kiev. 1884



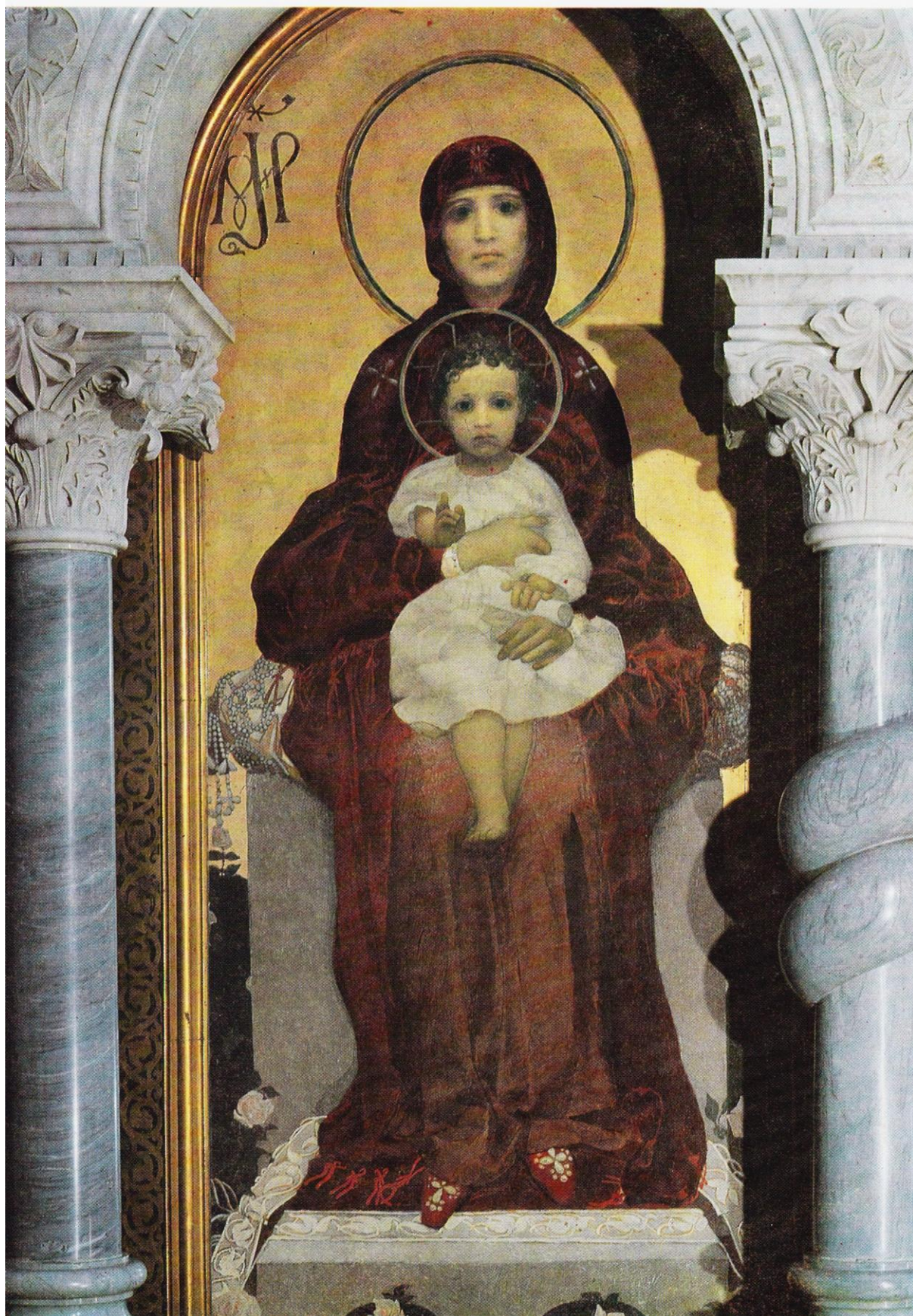


Сошествие святого духа на апостолов. Роспись Кирилловской церкви в Киеве, 1884. Фрагмент  
The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles. Detail of a wall-painting in the Church of St  
Cyril in Kiev. 1884









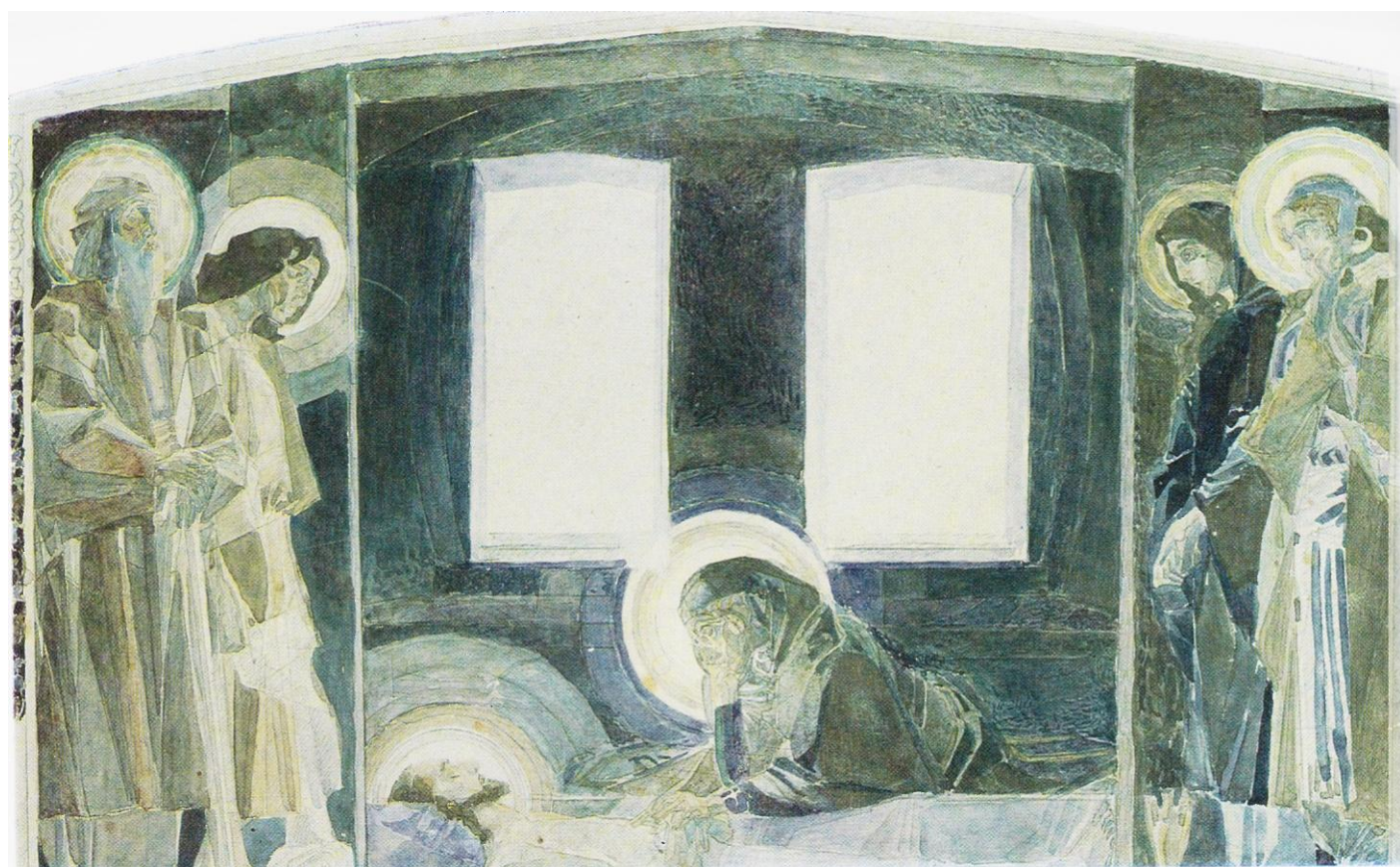
Богоматерь с младенцем. 1884—1885  
The Virgin and Child. 1884—1885





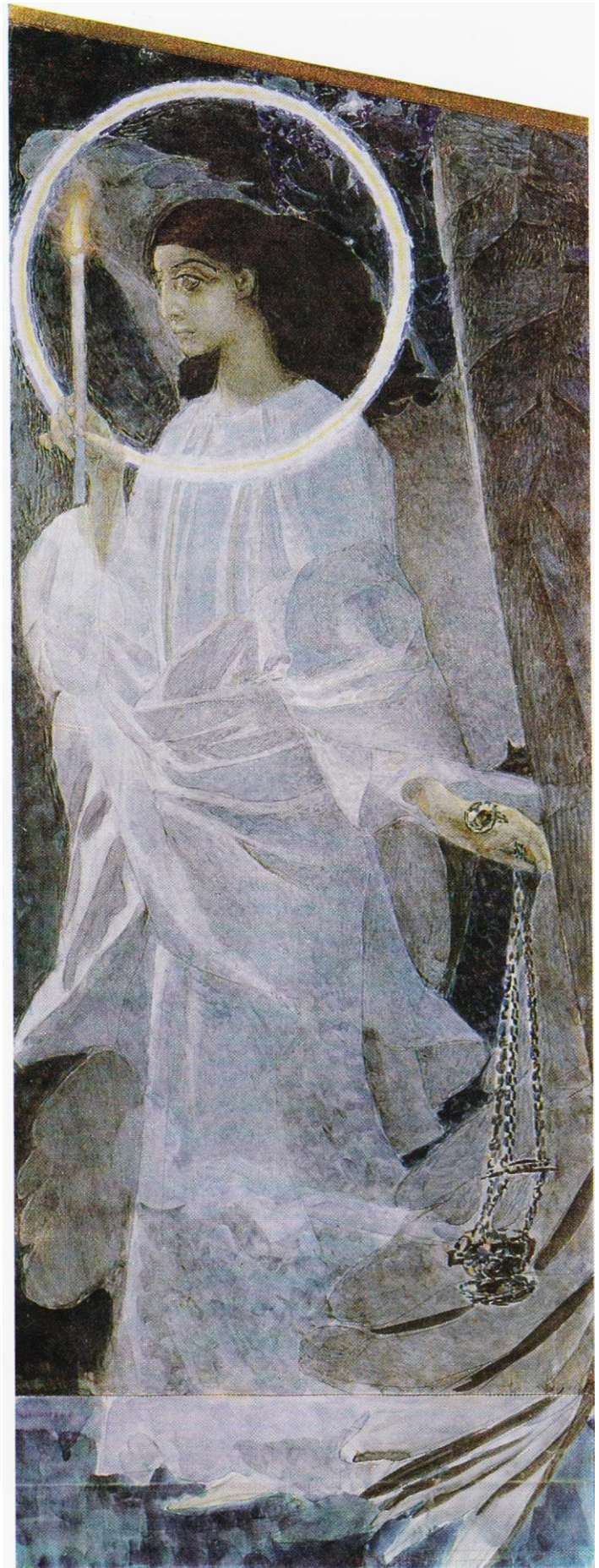
Богоматерь с младенцем. Фрагмент  
The Virgin and Child. Detail





Надгробный плач. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. Триптих. 1887  
The Lamentation. Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. Triptych. 1887





Ангел с кадиллом и со свечой. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. 1887

Angel with Censer and Candle. Sketch for an unrealized wall-painting of the Cathedral of St Vladimir in Kiev. 1887





Девочка на фоне персидского ковра. 1886

Portrait of a Girl against a Persian Carpet Background. 1886





Девочка на фоне персидского ковра. Фрагмент

Portrait of a Girl against a Persian Carpet Background. Detail





Цветы в синей вазе. 1886—1887  
Flowers in a Blue Vase. 1886—1887





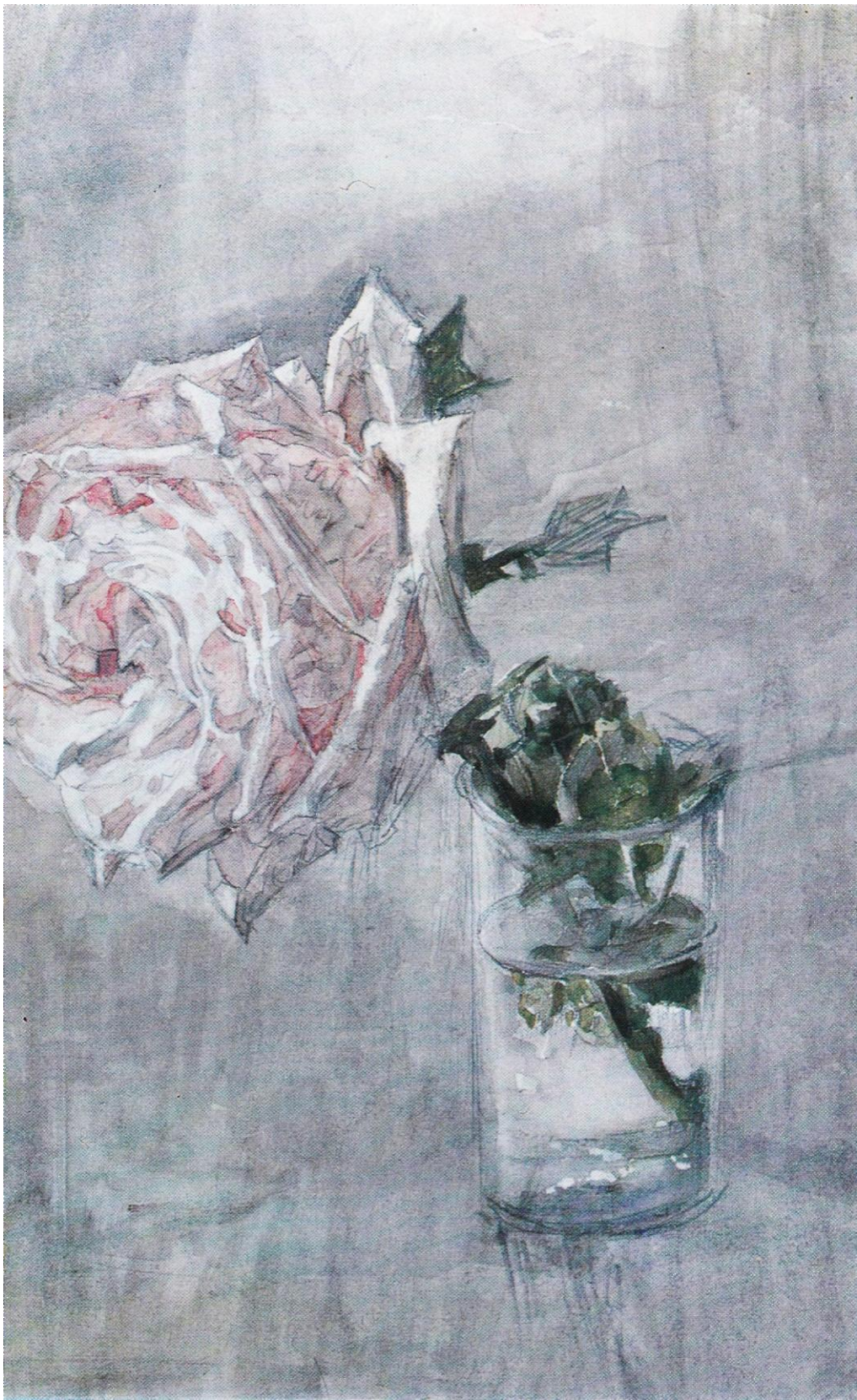
Красные цветы и листья бегонии в корзине. 1886—1889  
Red Flowers and Leaves of Begonia in a Basket. 1886—1889





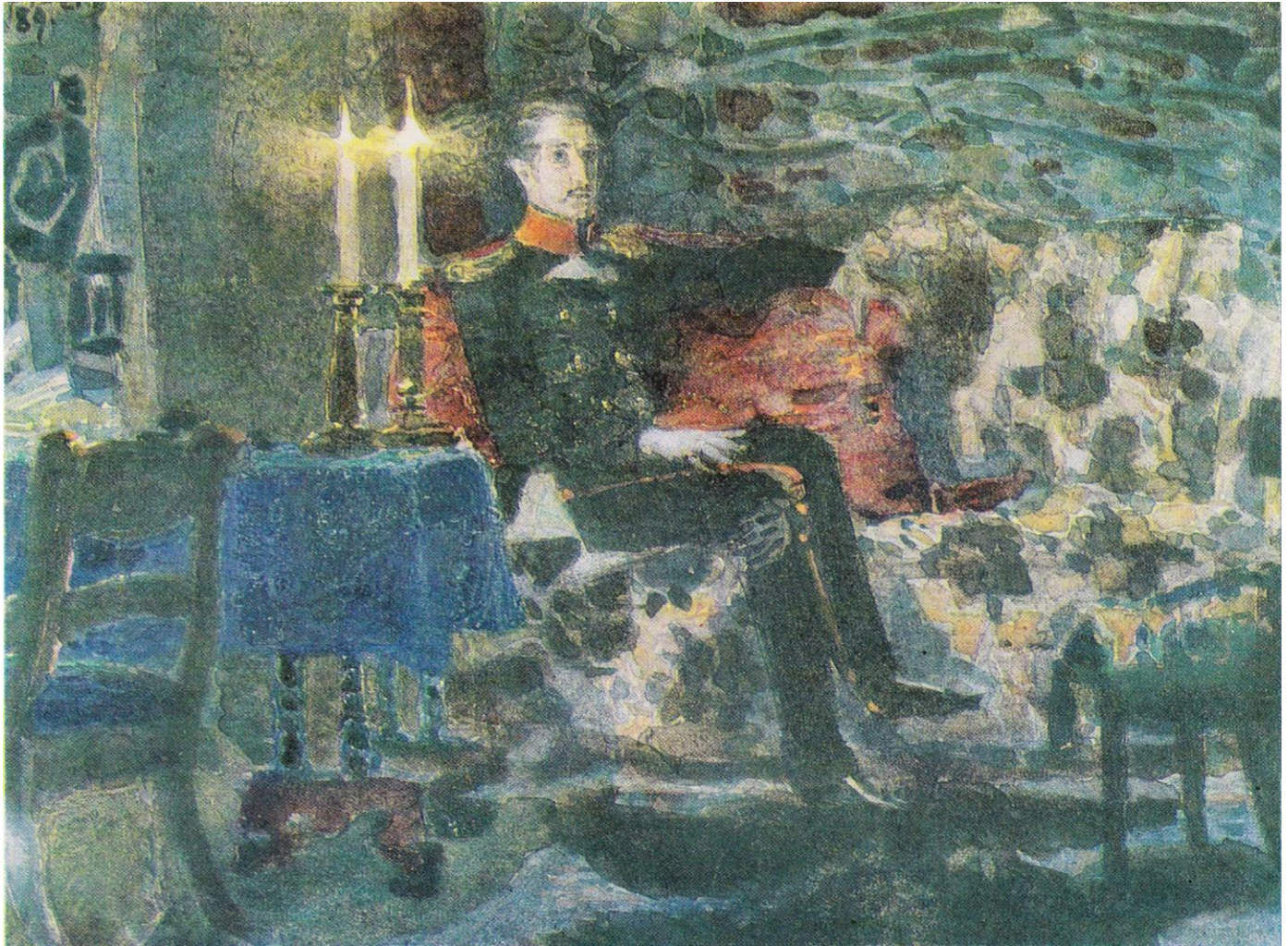
Красная азалия. 1886—1887  
Red Azalia. 1886—1887





Роза.  
Rose.

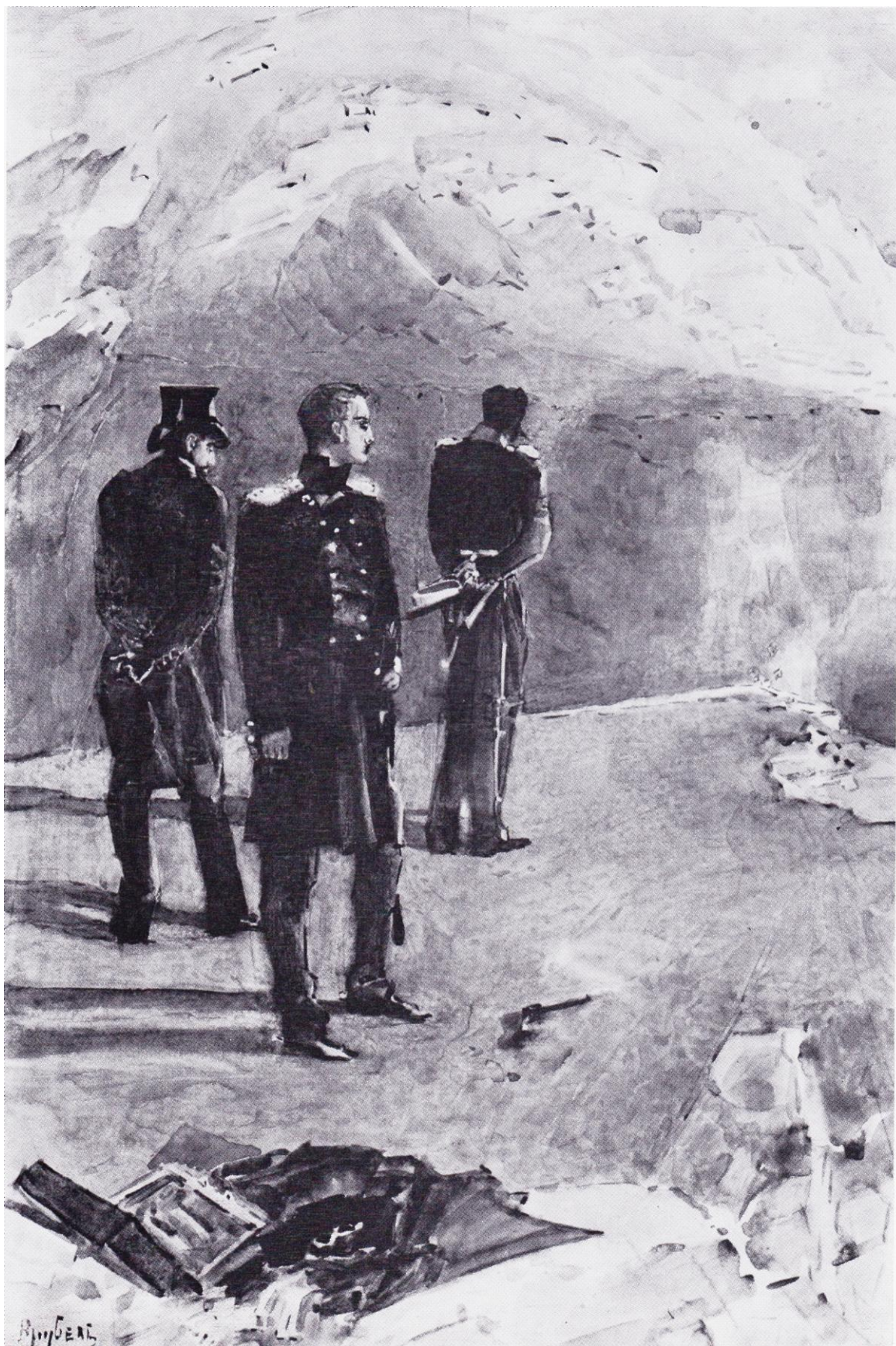




Портрет военного (Печорин на диване). Иллюстрация к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» 1889

Portrait of an Officer (Pechorin on a Sofa). Illustration for A Hero of Our Time by Mikhail Lermontov. 1889

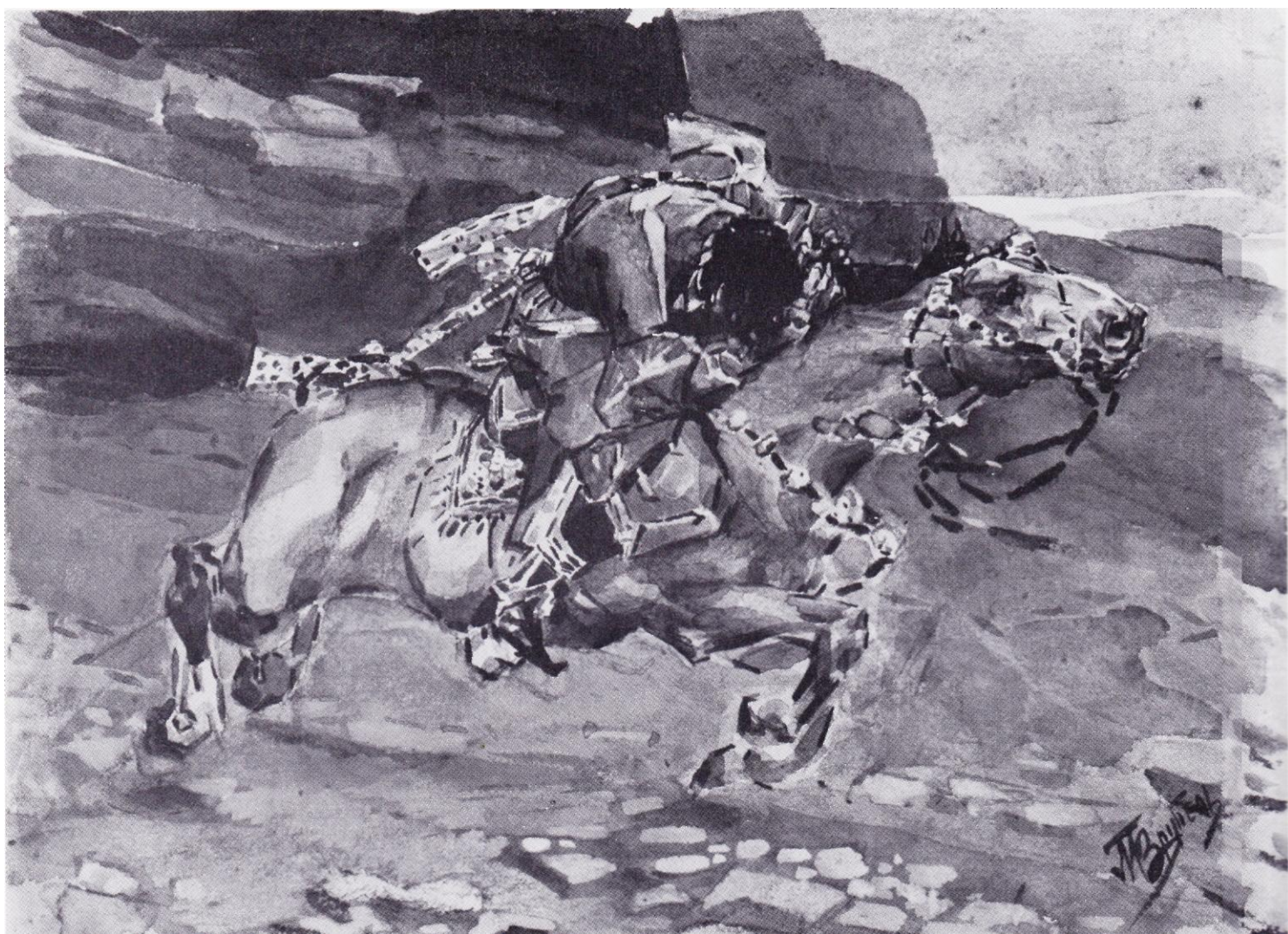




Дуэль Печорина с Грушницким. Иллюстрация к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». 1890

The Duel of Pechorin and Grushnitsky. Illustration for a Hero of Our Time by Mikhail Lermontov. 1890





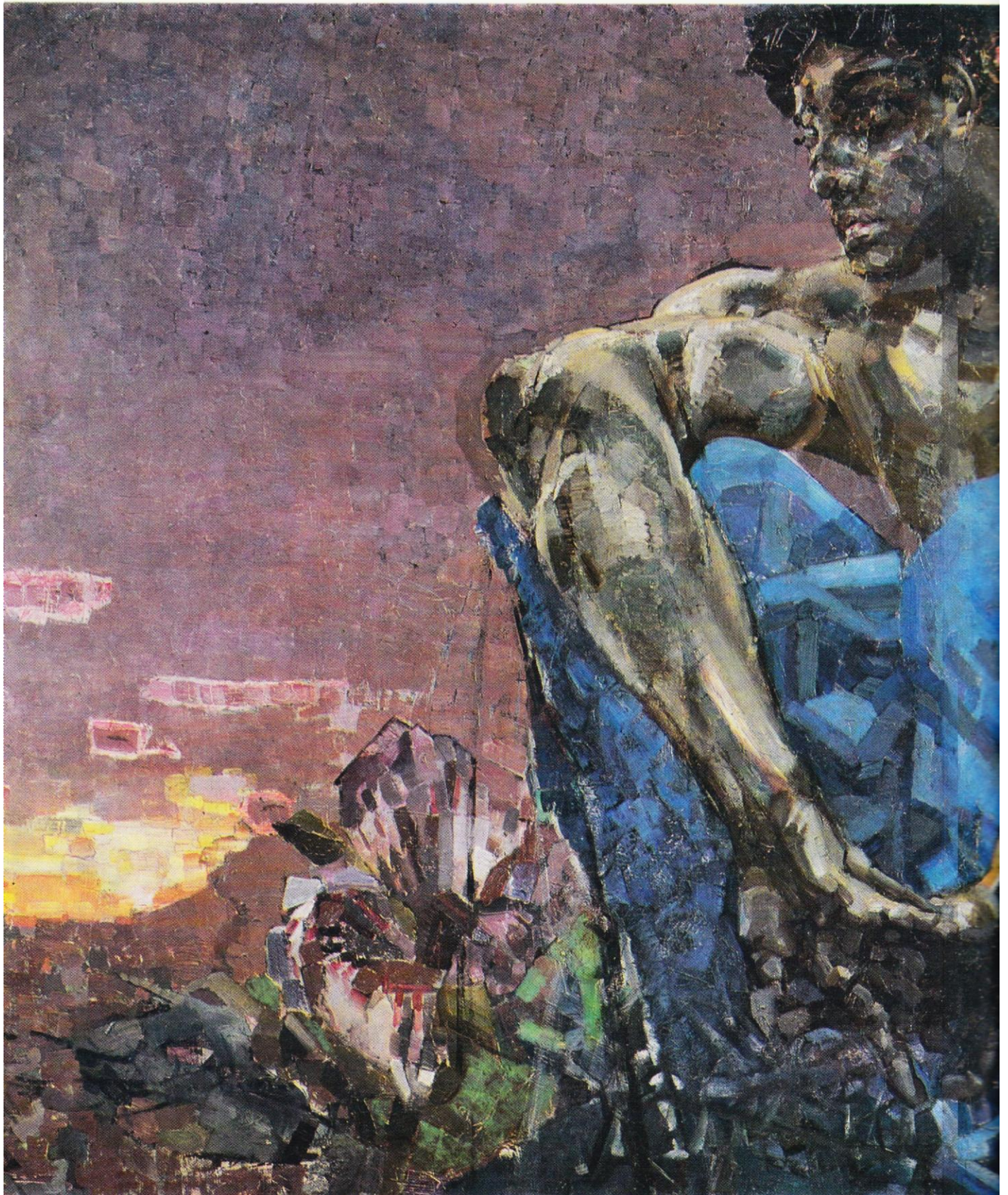
Скачущий всадник. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891  
Rider. Illustration for The Demon by Mikhail Lermontov. 1890—1891





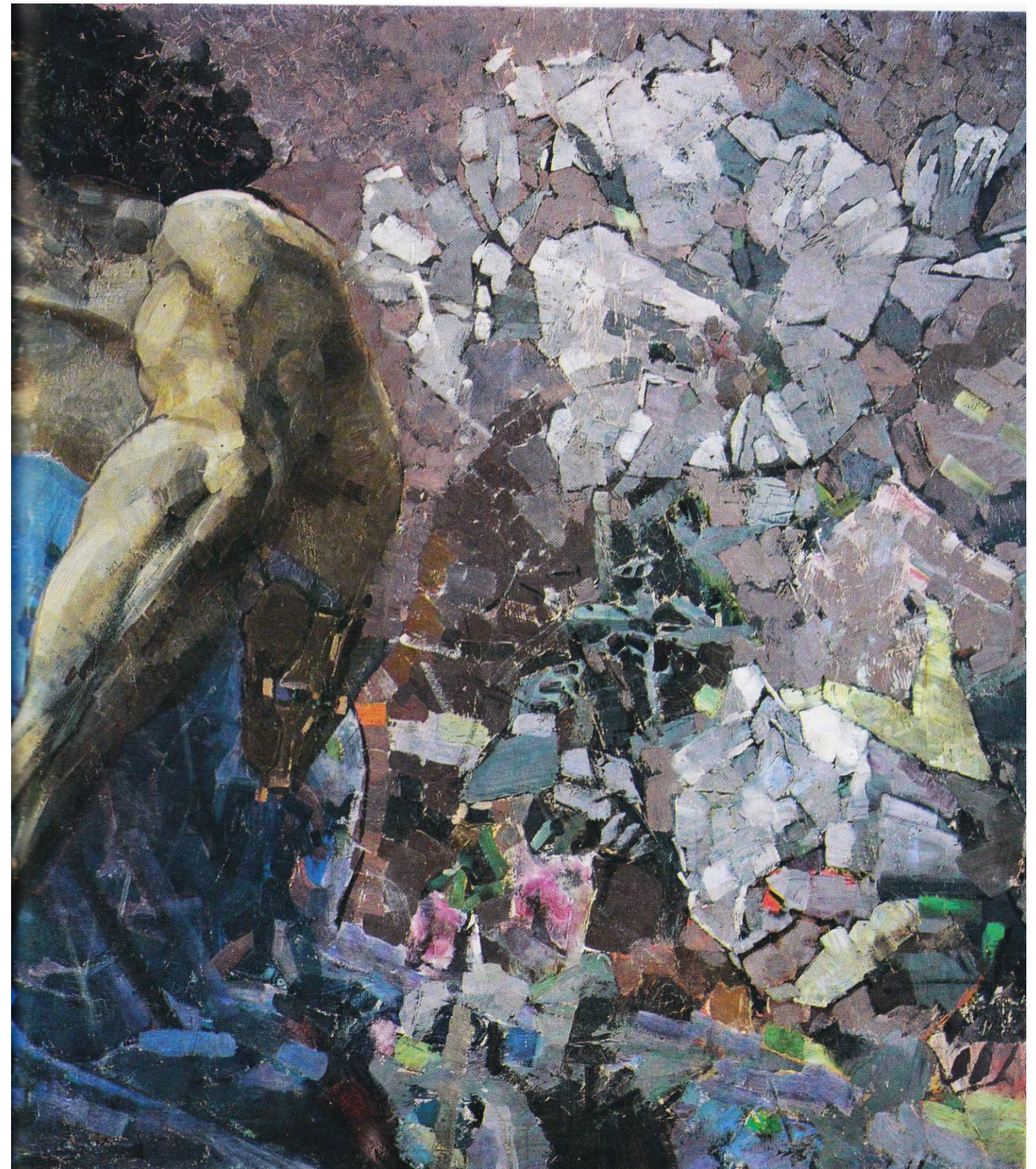
Тамара и Демон. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891  
Tamara and Demon. Illustration for the Demon by Mikhail Lermontov. 1890—1891





Демон сидящий. 1890  
Demon Seated. 1890



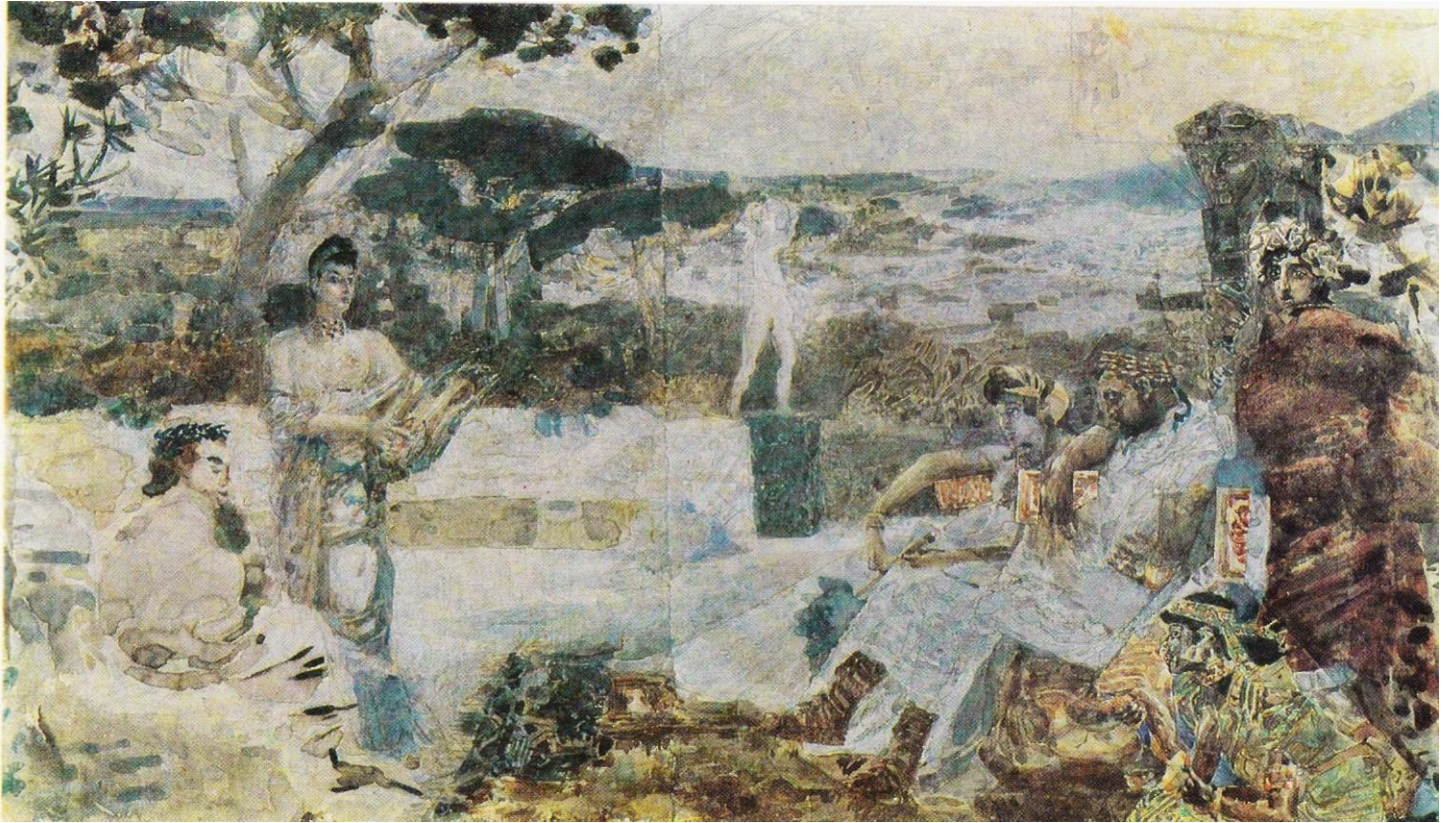






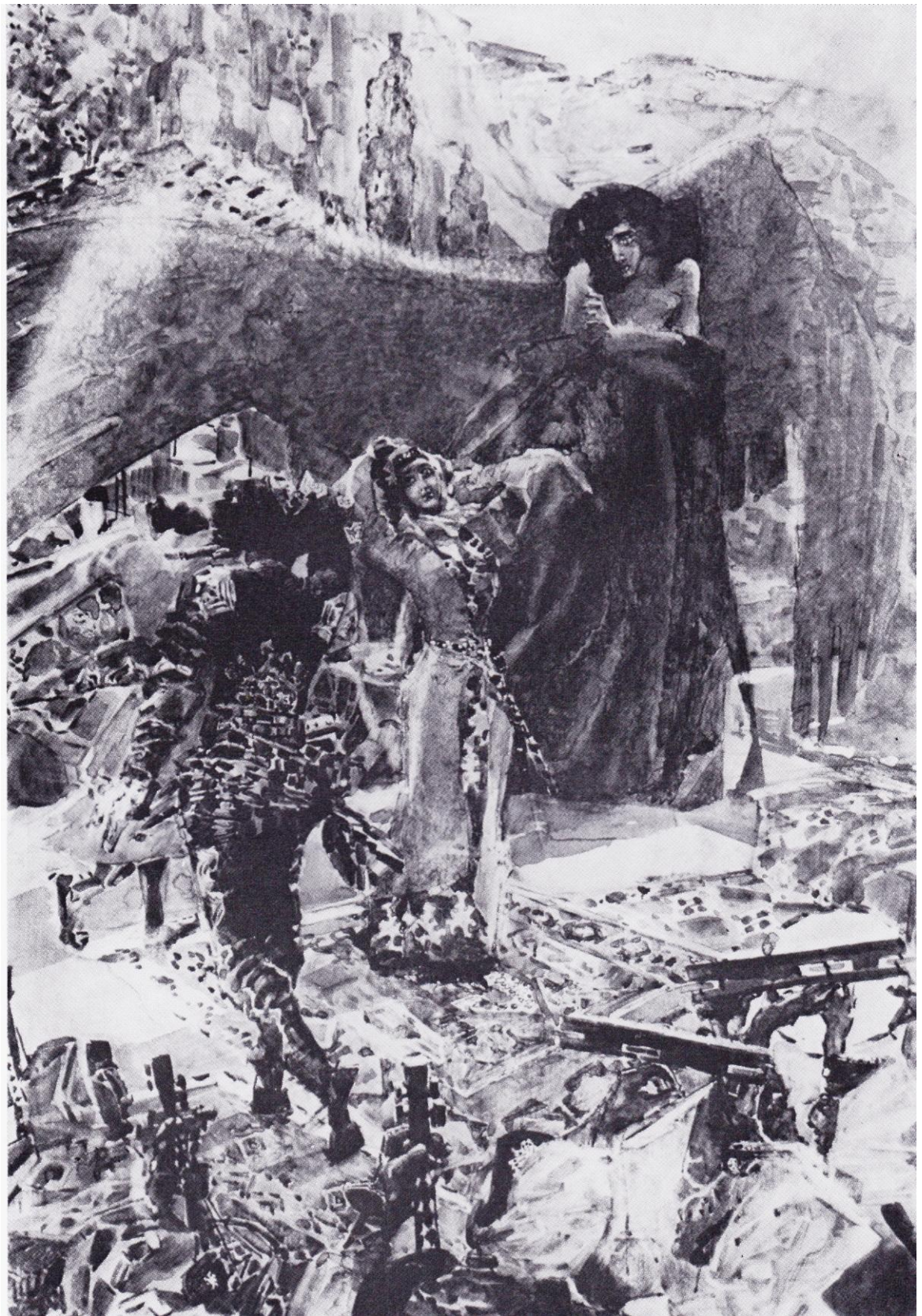
Демон сидящий. Фрагмент  
Demon Seated. Detail





Италия. Сцены из античной жизни. Эскиз театрального занавеса. 1891  
Italy. Classical Scene. Sketch for the curtain. 1891





Танец Тамары. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», 1890—1891

Tamara Lying in State. Illustration for The Demon by Mikhail Lermontov, 1890—1891





Тамара в гробу. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890—1891  
Tamara Dancing. Illustration for The Demon by Mikhail Lermontov. 1890—1891





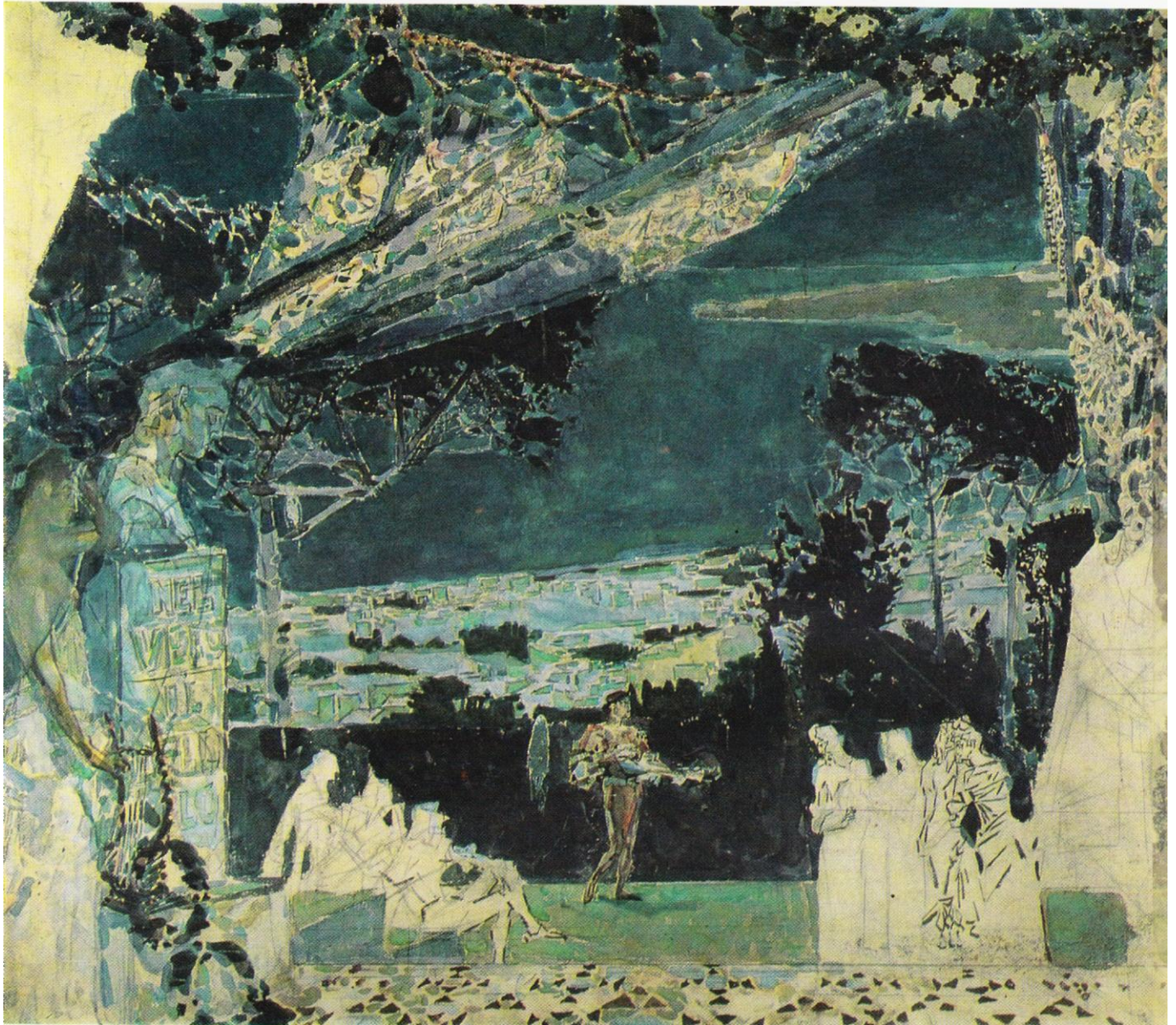
Орхидея, 1886—1887  
Orchid, 1886—1887





Белый ирис. 1886—1887  
White Iris. 1886—1887

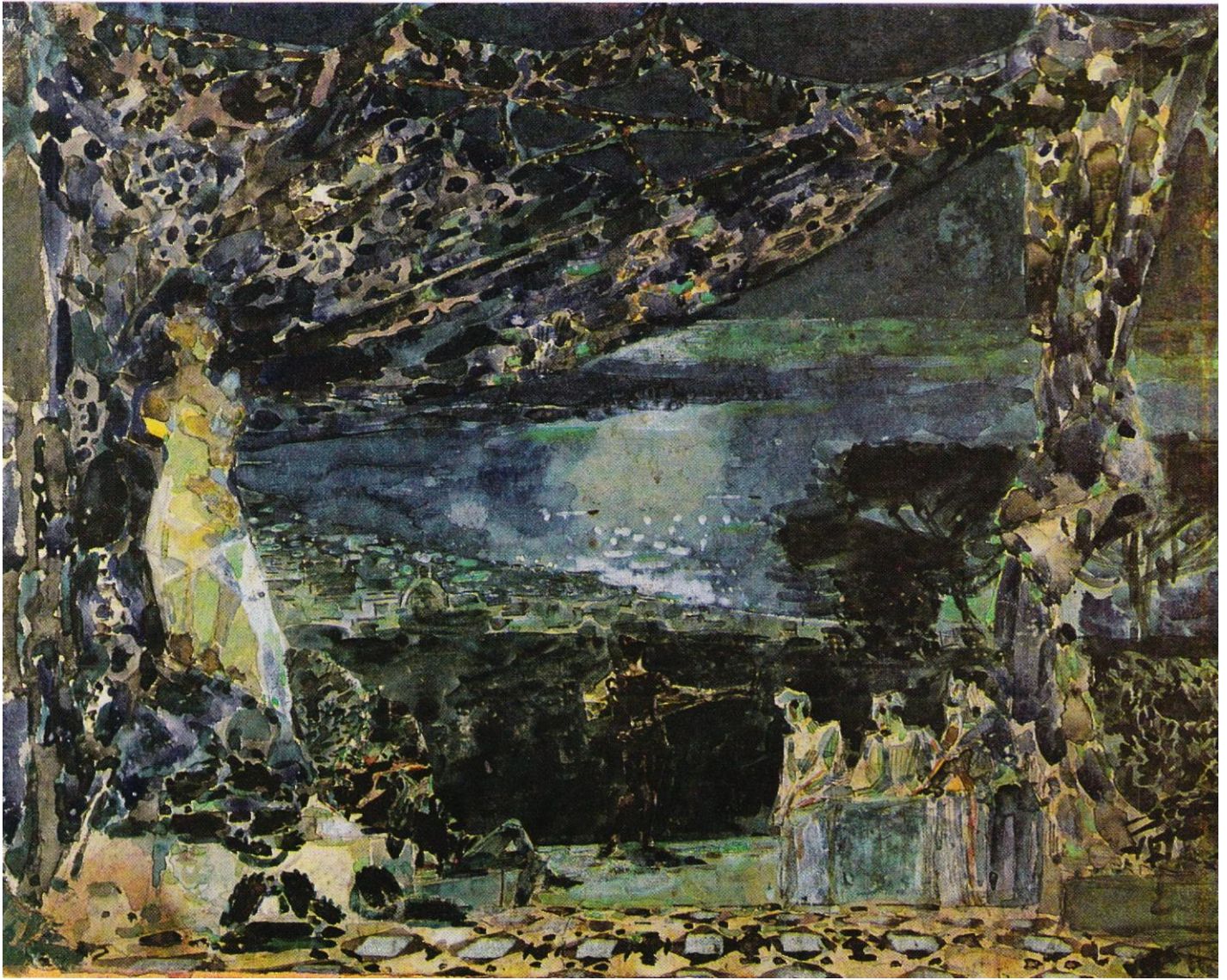




Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз театрального завесы. 1891

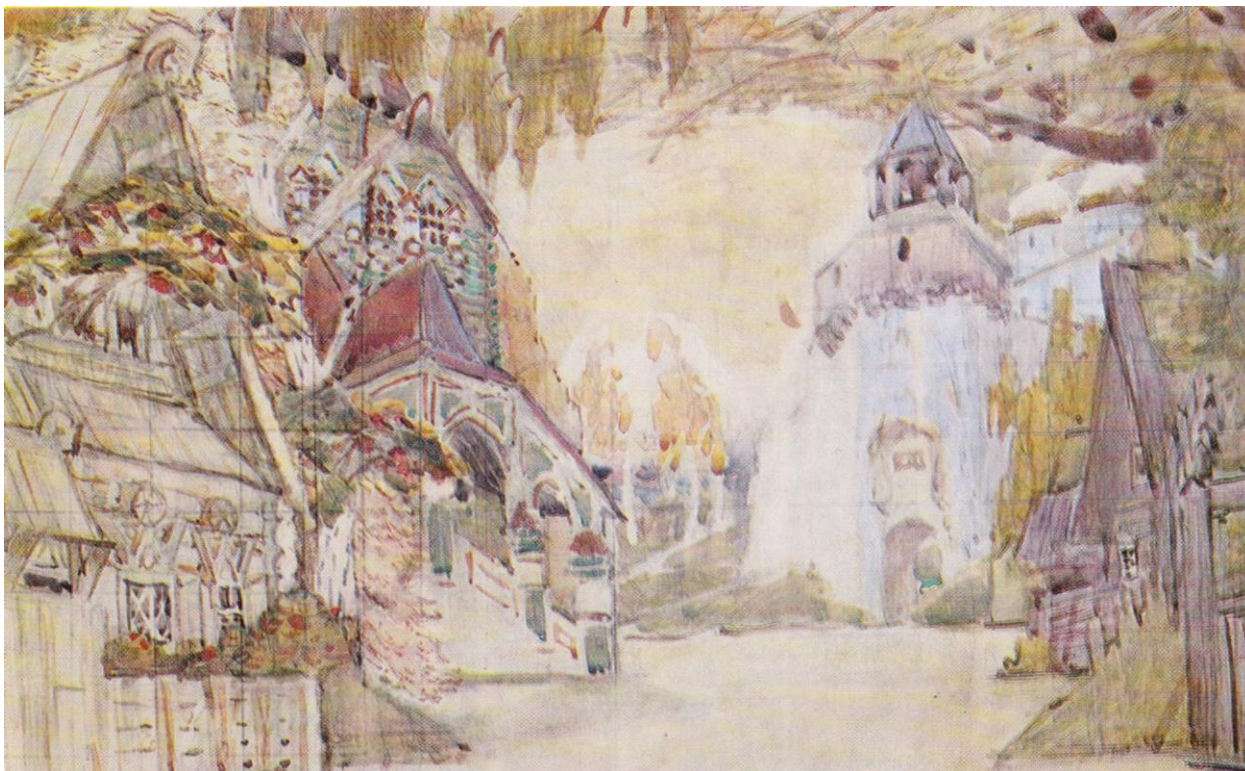
Italy. Night in Naples. Sketch for the curtain for the Russian Private Opera. 1891





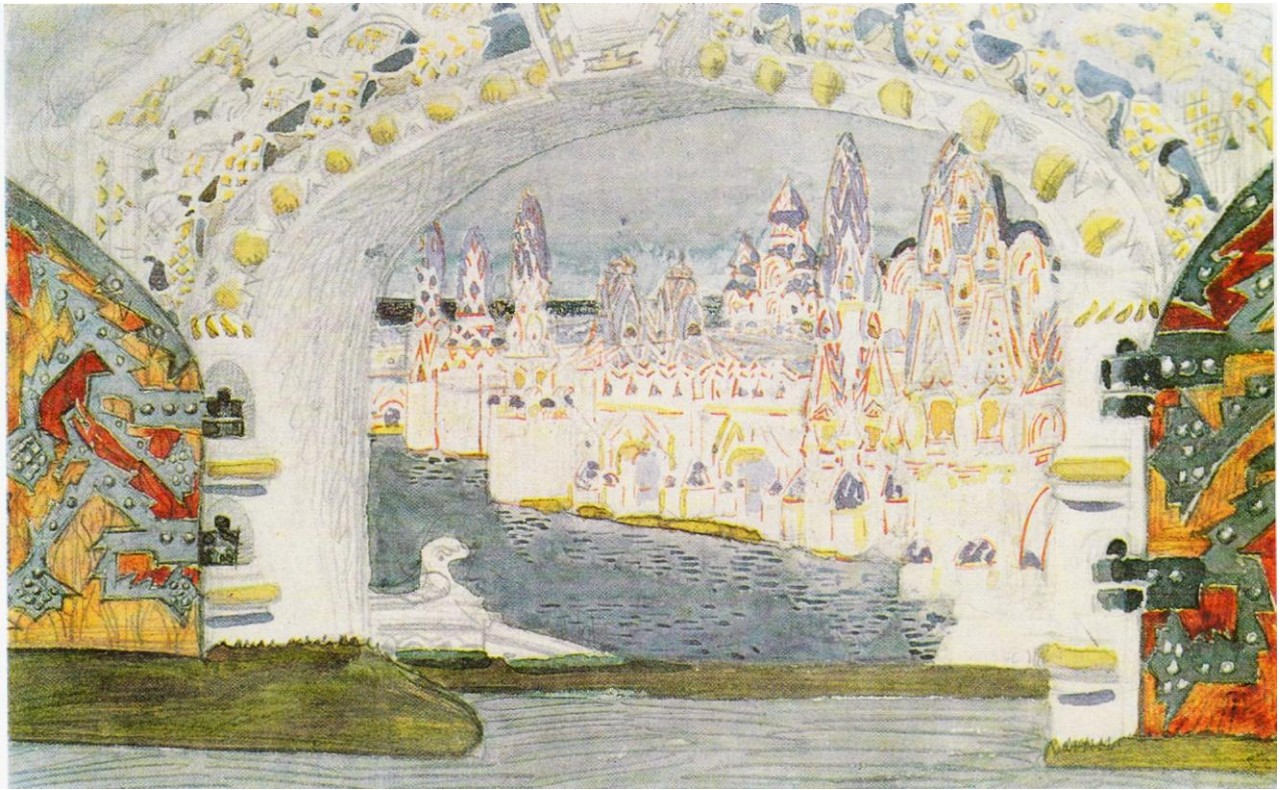
Ночь в Италии. Эскиз театрального занавеса. 1891  
Italian Night. Sketch for the curtain. 1891





Александрова слобода. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». 1891  
Alexandrova Village. Scenery design for the opera Tsar's Bride by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1891  
Финал. Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». 1895  
Denouement. Scenery design for the opera Hansel and Gretel by E. Humperdinck. 1895





Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
The Town of Ledenets. Scenery for the opera *The Tale of Tsar Saltan* by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1900  
Пряничный домик. Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». 1895  
Gingerbread House. Scenery design for the opera *Hänsel und Gretel* by N. Humperdinck. 1895





Грязной. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», 1899  
Griaznoy. Costume for the opera Tsar's Bride by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1899.

Князьч Юрий. Эскиз костюма к опере П. И. Чайковского «Чародейка». 1900  
Yury, Prince's Son. Costume for the opera Sorceress by Piotr Tchaikovsky. 1900

Мужской костюм (Варяг). Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897  
Varangian. Costume for the opera Sadko by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1897





Морская царица. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897  
Sea Princess. Costume for the opera Sadko by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1897

Волхова. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1897  
Volkhova. Costume for the opera Sadko by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1897

Царевич Гвидон. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1900  
Prince Guido. Costume for the opera The Tale of Tsar Saltan by Nikolai Rimsky-Korsakov. 1900





Испания. 1894  
Spain. 1894





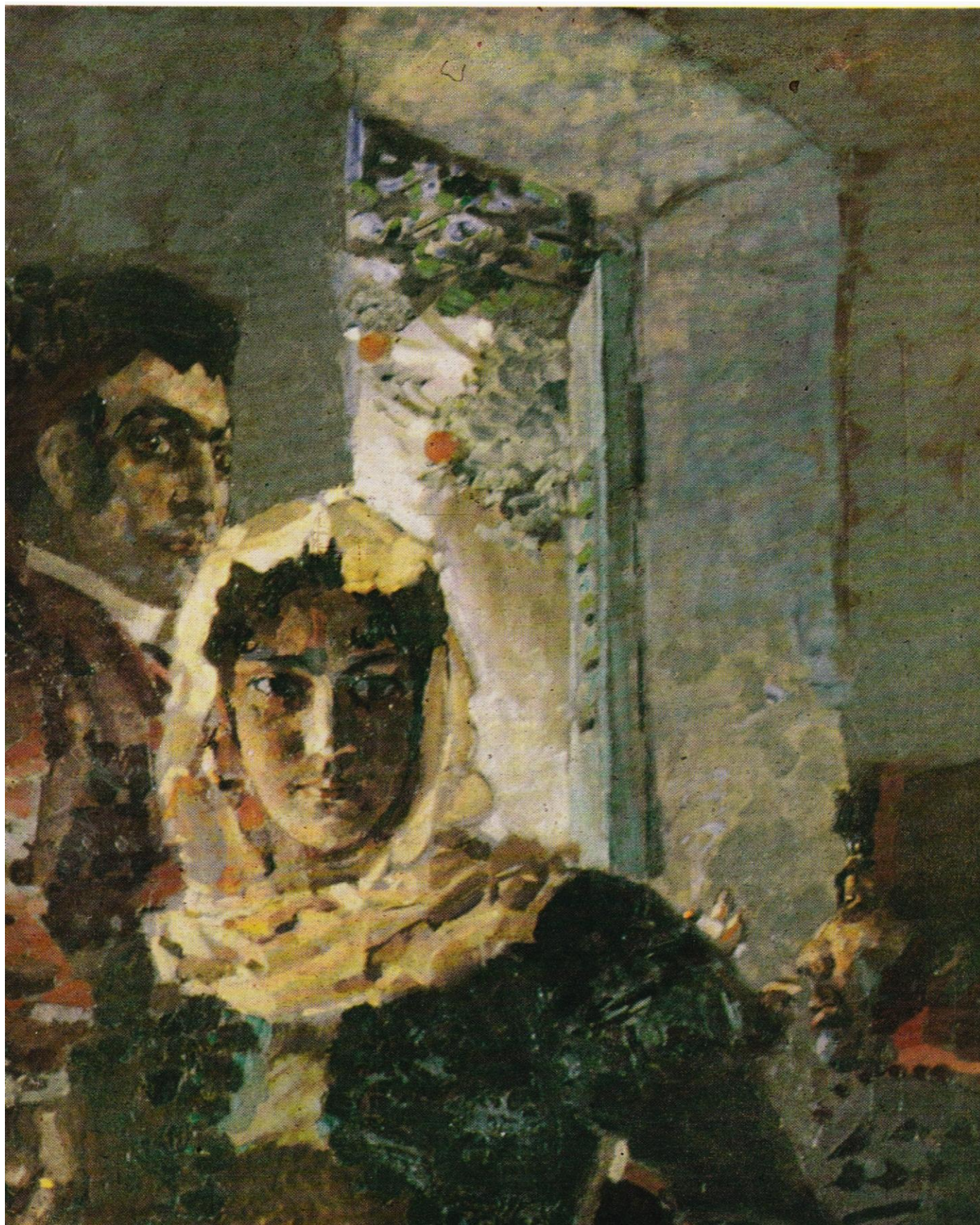
Венеция. Декоративное панно. 1893  
Venice. Decorative panel. 1893





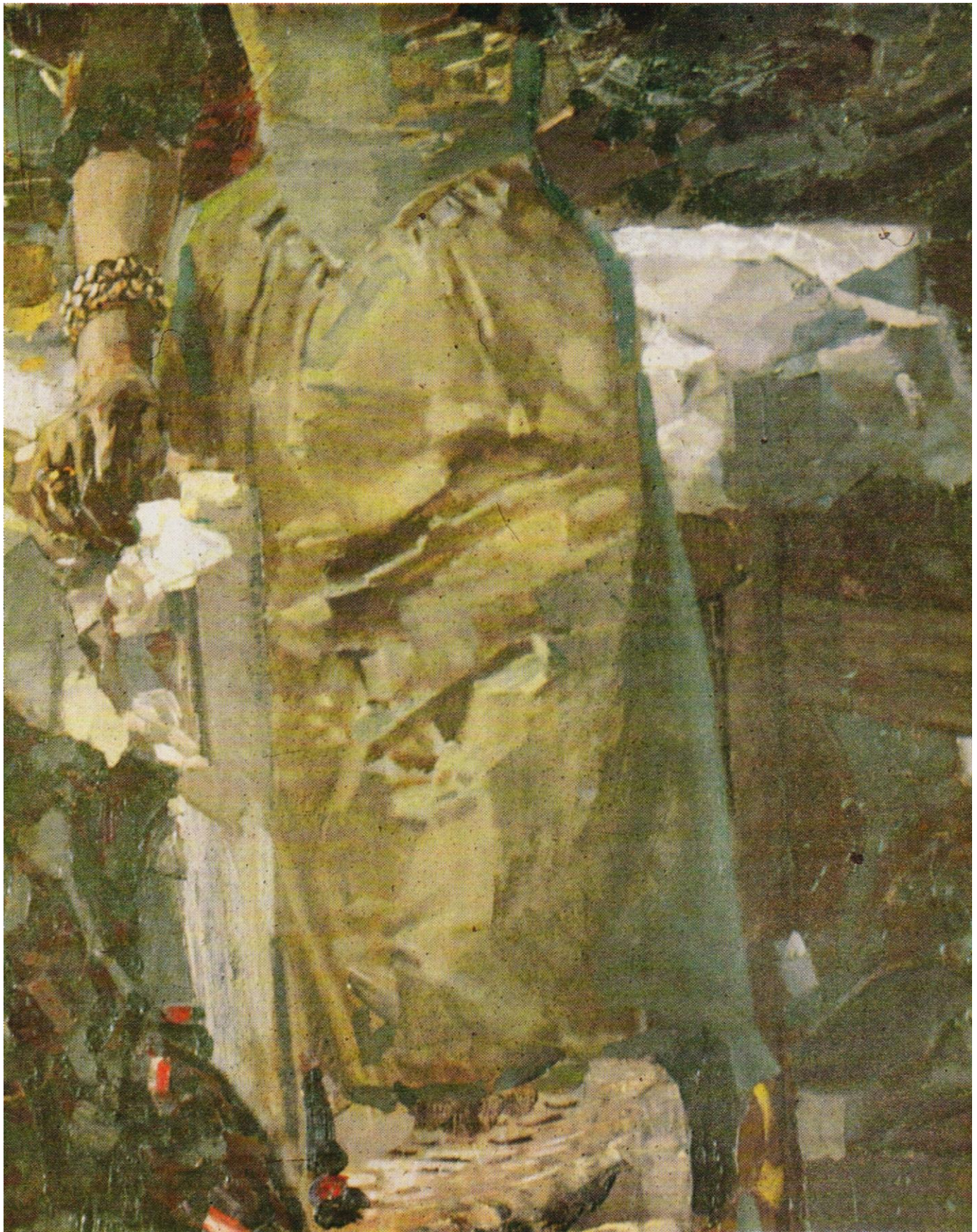
Венеция. Декоративное панно. Фрагмент  
Venice. Decorative panel. Detail





Испания. Фрагмент  
Spain. Detail





Испания. Фрагмент  
Spain. Detail





Гадалка, 1895

Fortune-teller, 1895





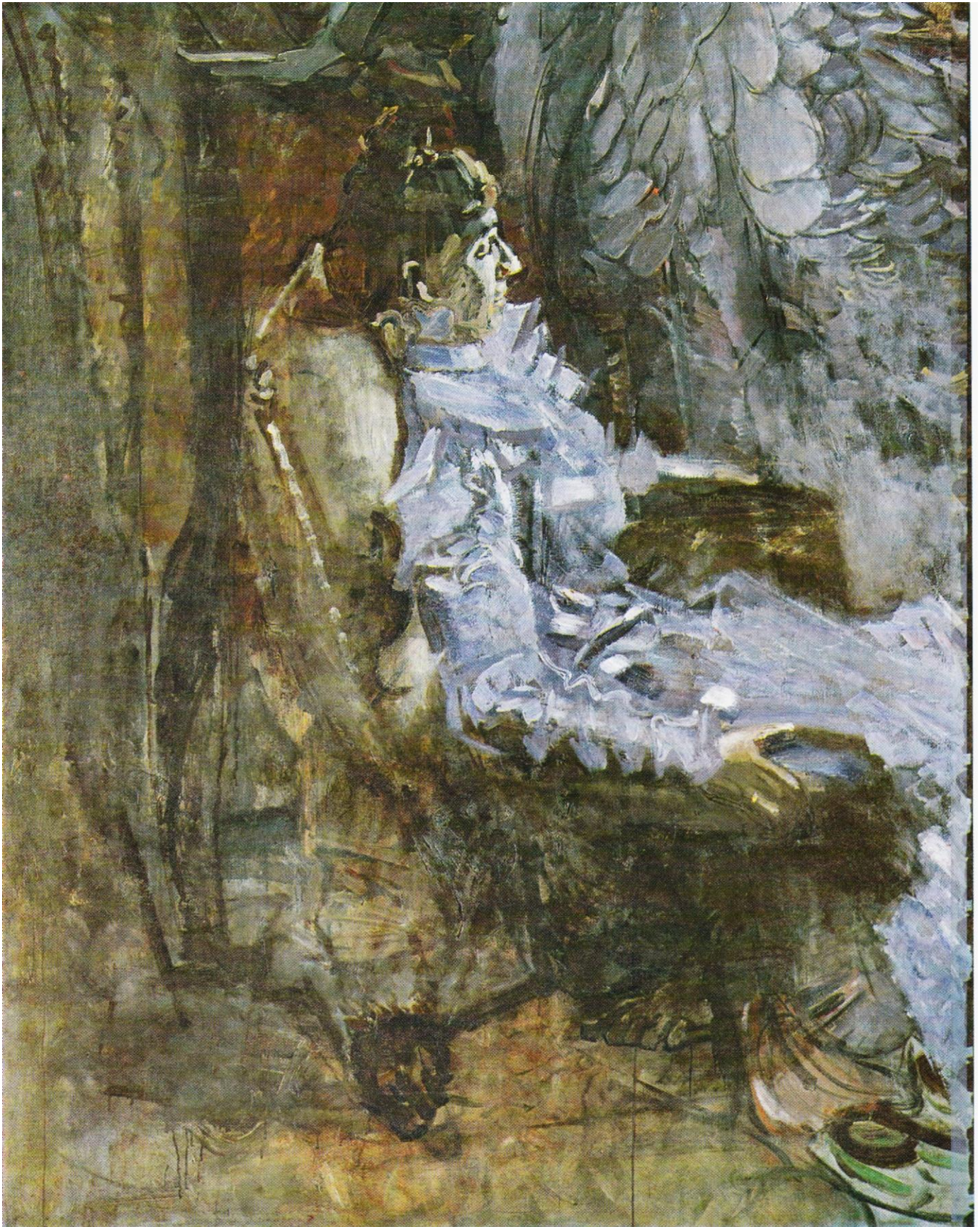
Портрет М. И. Арцыбушевой. 1897  
Portrait of M. Artsybusheva. 1897





Портрет С. И. Мамонтова. 1897  
Portrait of Savva Mamontov. 1897

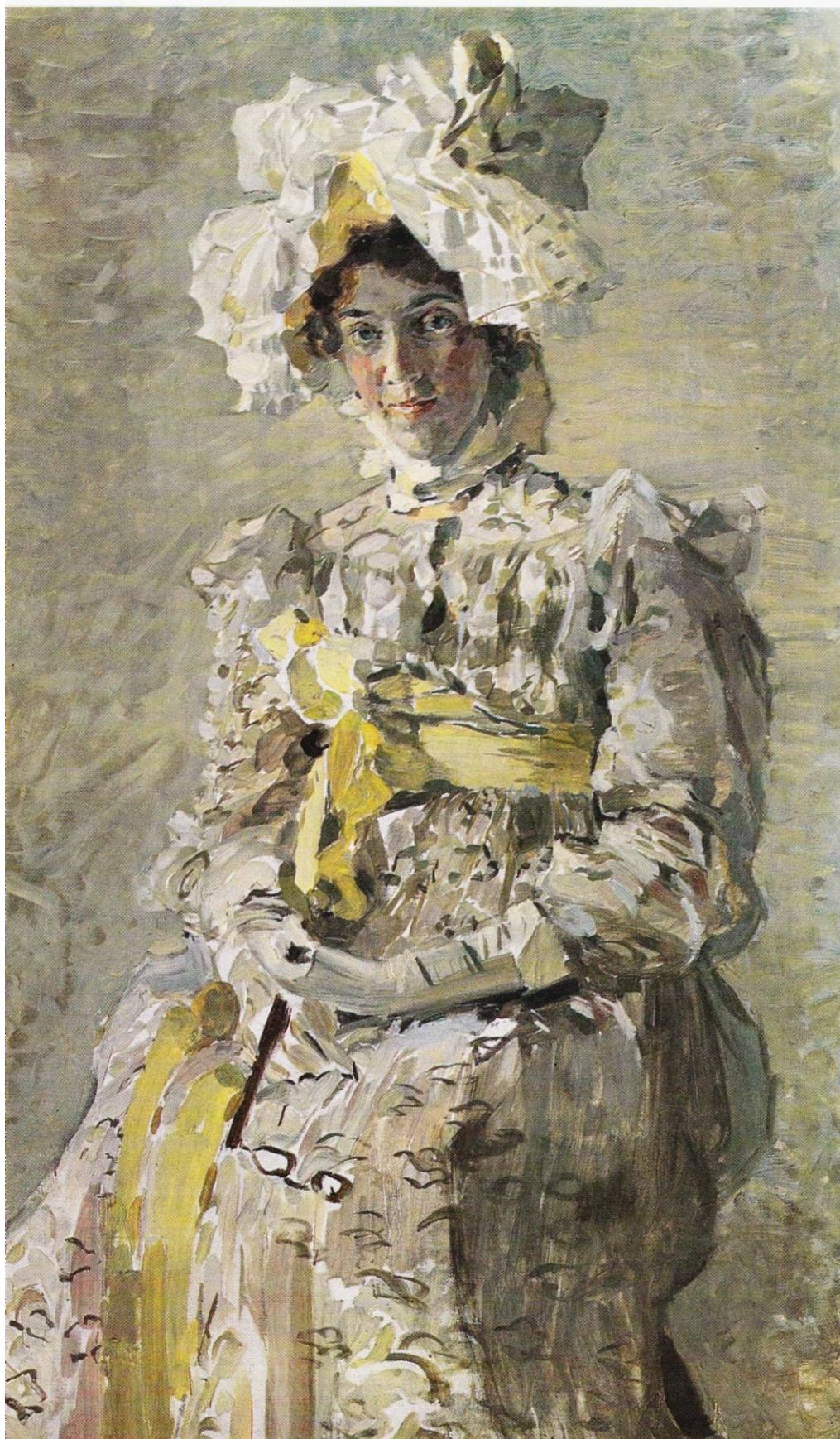




Портрет дамы в лиловом (Жена художника) (не окончено). 1901

Lady in a Violet Dress (Portrait of Nadezhda Zabela-Vrubel, the Artist's Wife) (unfinished). 1901





Портрет Н. И. Забелы-Врубель в туалете ампир. 1898  
Portrait of Nadezhda Zabela-Vrubel in an Empire Dress. 1898





Египтянка. 1899—1900  
Egiptian Woman. 1899—1900





Лель. 1899—1900  
Lelle. 1899—1900





Волхова, 1899—1900

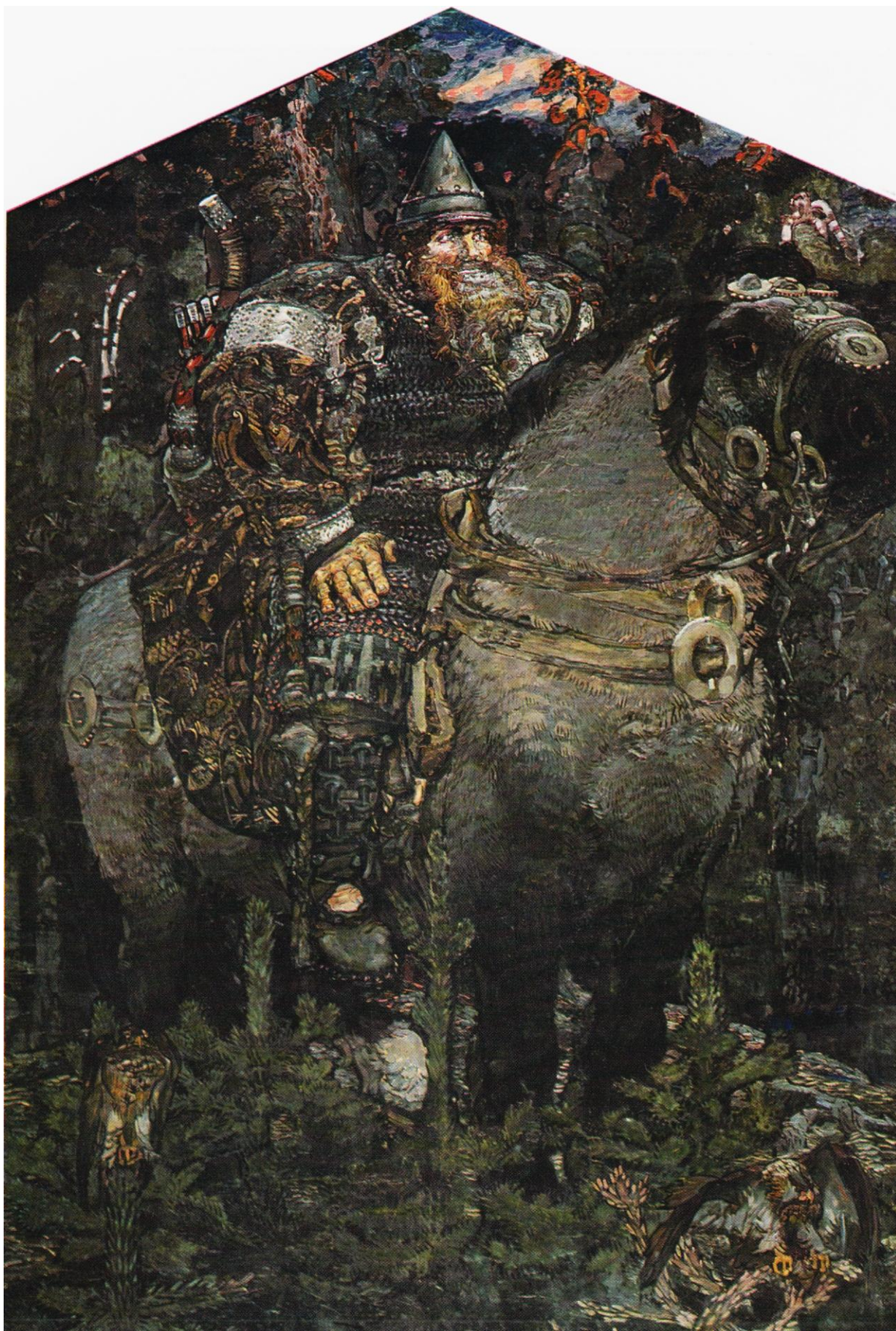
Princess Volkhova. 1899—1900





Мизгирь, 1899—1900  
Mizgir. 1899—1900





Богатырь. Декоративное панно. 1898

The Bogatyr (Hero). Decorative Panel. 1898





Богатырь. Декоративное панно. Фрагмент  
The Bogatyr (Hero). Decorative Panel. Detail





Тридцать три богатыря (не окончено). 1901  
Thirty-three Heroes (unfinished). 1901



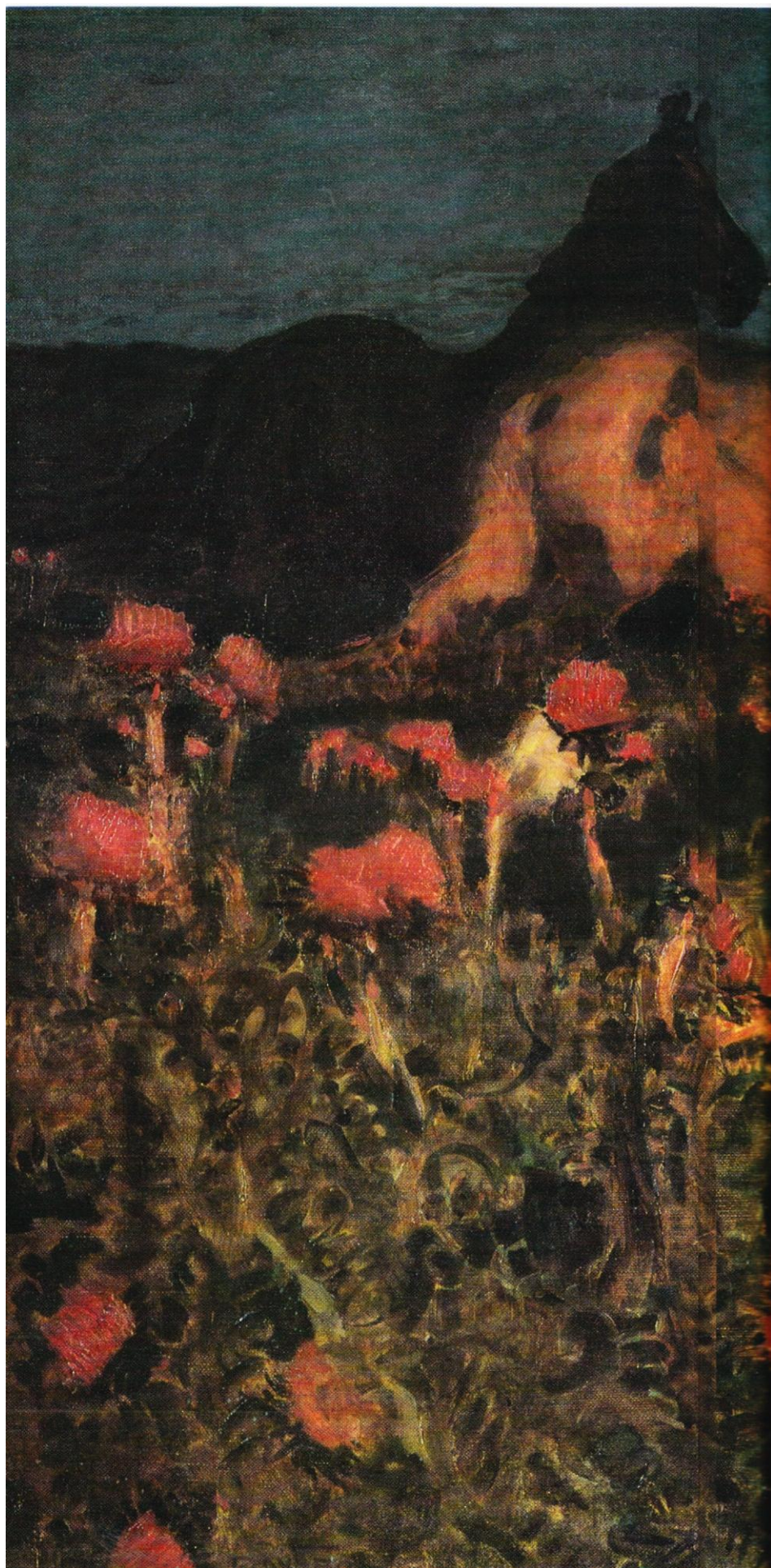


Пан. 1899

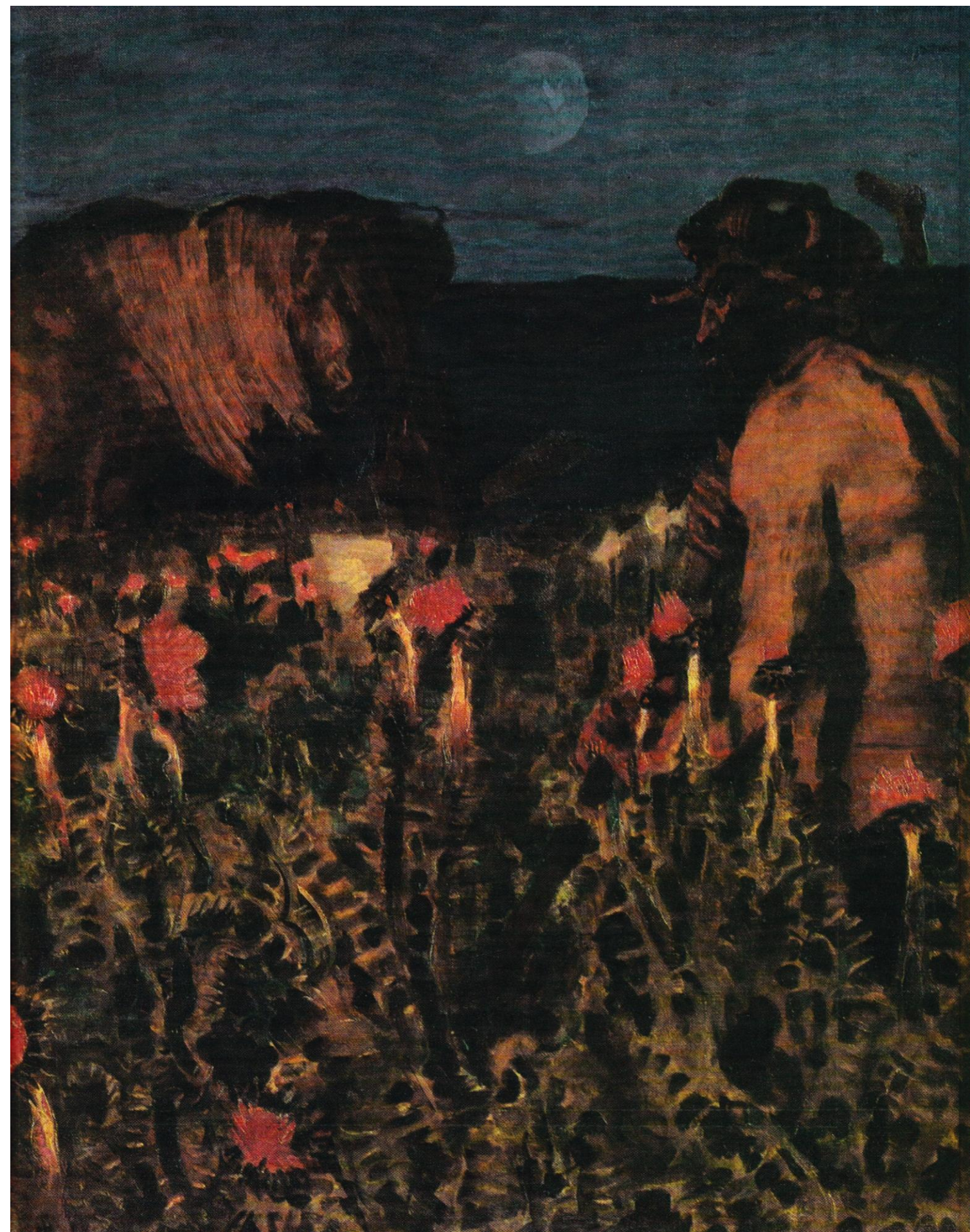
Ран. 1899



К ночи, 1900  
At Nightfall, 1900











Царевна Лебедь. 1900  
Swan Princess. 1900





Царевна Лебедь. Фрагмент  
Swan Princess. Detail





Жемчужина. 1904  
Pearl Oyster. 1904





Царевна Волхова (Н. И. Забела). 1898  
Nadezhda Zabela-Vrubel as Princess Volkhova.  
1898

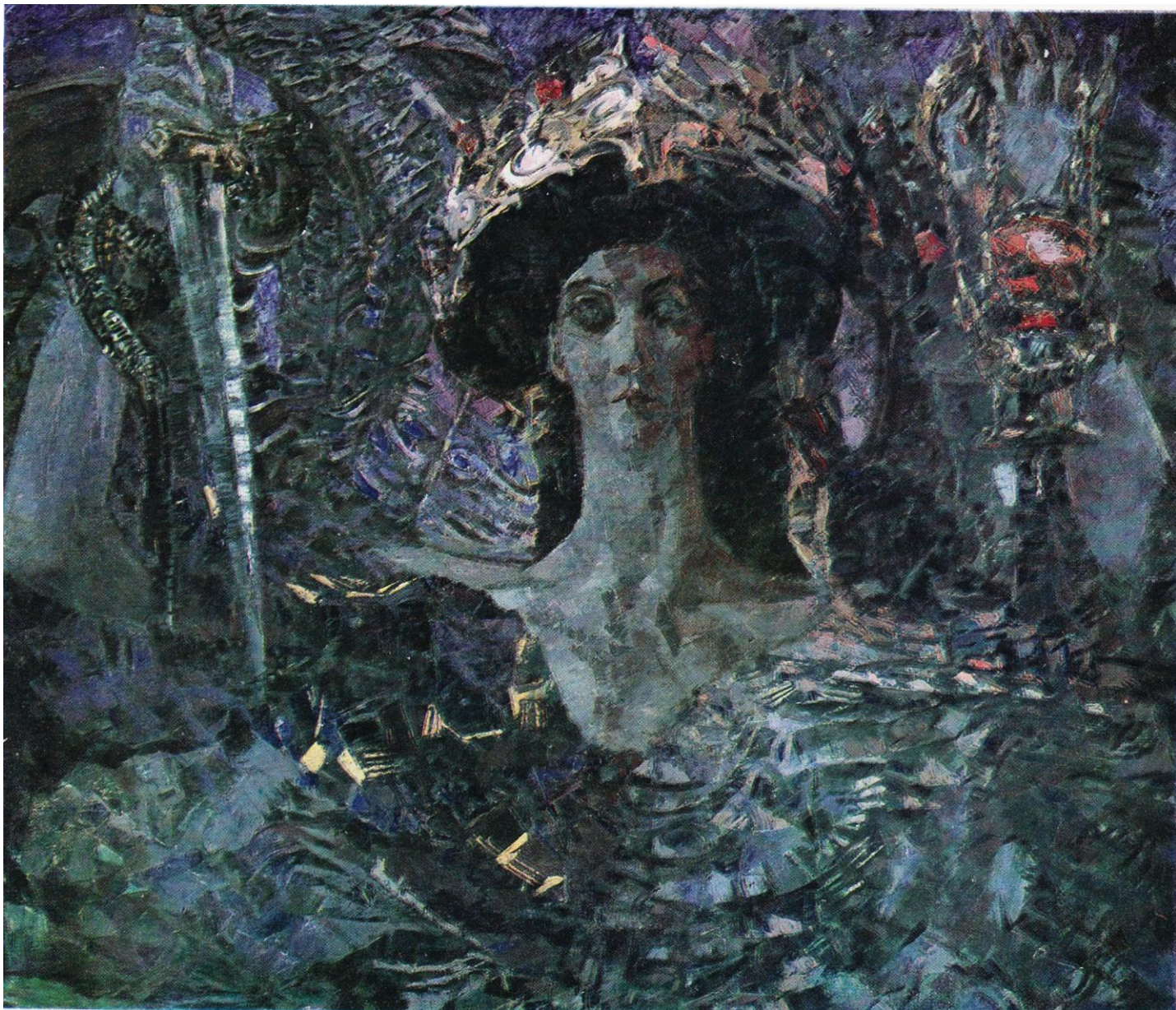




Сирень. 1900

Lilac. 1900





Шестикрылый серафим (Азраил). 1904  
Six-winged Seraph (Azrael). 1904





Сирень. Фрагмент  
Lilac. Detail





Шестикрылый серафим (Азраил). Фрагмент  
Six-winged Seraph (Azrael). Detail



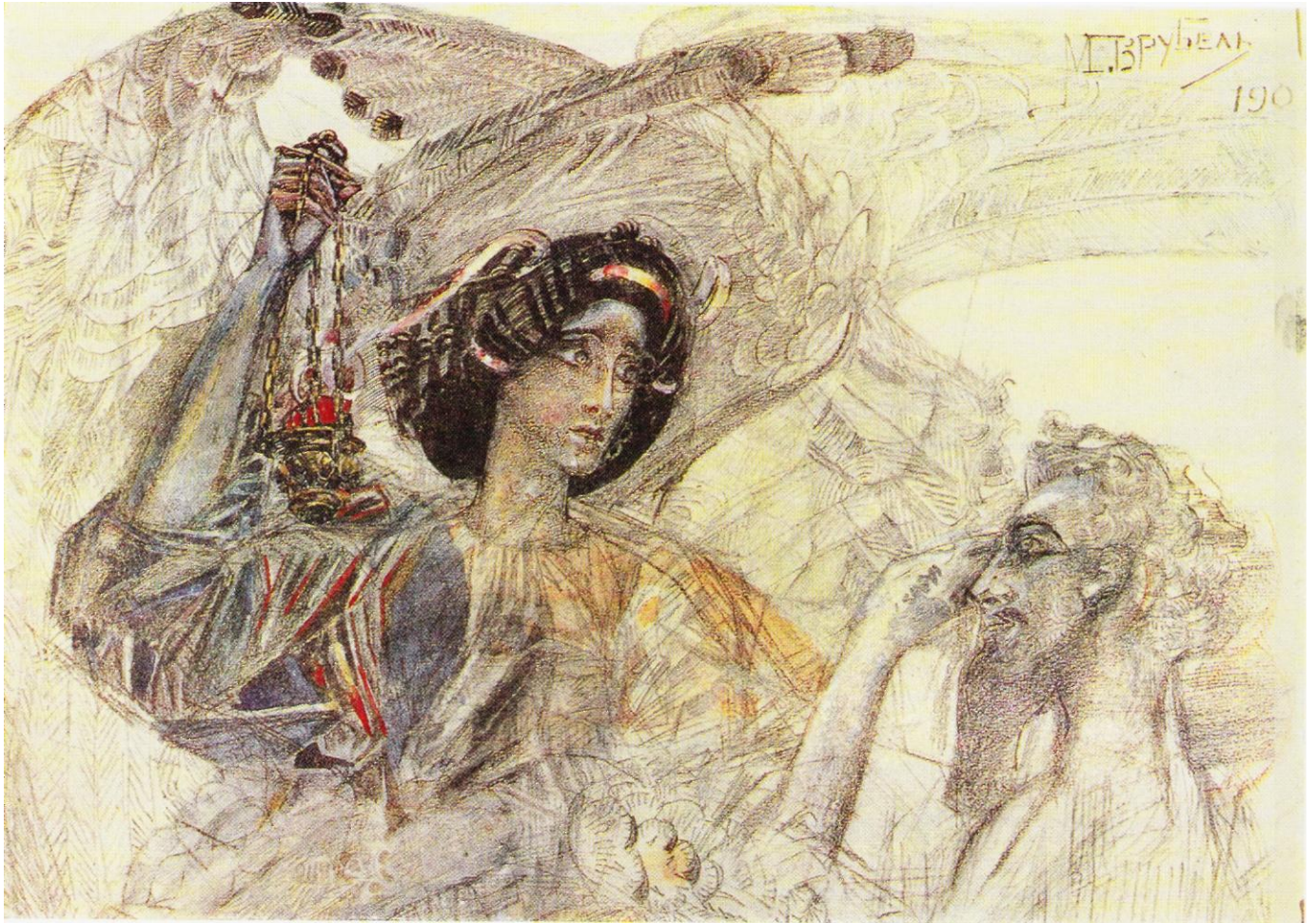


Демон поверженный. 1902  
Demon Downcast. 1902









Шестикрылый серафим (на тему стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»). 1905  
Six-winged Seraph (After Alexander Pushkin's Prophet). 1905





Пророк. 1898  
Prophet. 1898





Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1904  
Portrait of Nadezhda Zabela-Vrubel, 1904





После концерта. Портрет Н. И. Забелы. 1905

After the Concert. Portrait of Nadezhda Zabela-Vrubel, 1905





Портрет сына художника. 1902  
Portrait of the Artist's Son. 1902





Автопортрет. 1905  
Self-portrait. 1905





Кровать. Из цикла этюдов «Бессонница». 1905  
Bed. Sketch of the Insomnia cycle. 1905





Дворик зимой, 1903—1904  
Courtyard in Winter. 1903—1904





Портрет Ф. А. Усольцава, 1904  
Portrait of Fiodor Usoltsev, 1904





Портрет В. Я. Брюсова. 1906

Portrait of the Poet Valery Briusov. 1906





Портрет Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок. 1904  
Portrait of Nadezhda-Vrubel on the Edge of a Birch Grove. 1904