

75
E-15 PA
11939
PA

ИСКУССТВО

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П. П. МУРАТОВА

Выпуск 49

ИВАН ЕВДОКИМОВ
М. А. ВРУБЕЛЬ

Государственное Издательство

ИВАН ЕВДОКИМОВ

М. А. ВРУБЕЛЬ



Москва — МСМХХV

Отпечатано в 16 типографии
„Мосполиграф“ в коли-
честве 2200 экз. Гиз. № 5857

Л-Х № 27 XI 1924

Главлит № 28.904.

Москва — 1925.

Михаил Александрович Врубель родился в городе Омске 5 марта 1856 года в семье офицера русской службы, поляка по происхождению, женатого на А. Г. Басаргиной—полу-русской, полу-датчанке. Смешанное происхождение наложило на внешний и внутренний облик Врубеля значительный отпечаток нерусского, но „по собственному сознанию“ Врубеля, он всецело принадлежал русской культуре. Детские годы художника протекли в Омске, Астрахани, Саратове и Петербурге. Частые переезды вызывались службой отца, переводимого с полком из города в город. Семейная обстановка много способствовала духовному развитию мальчика: отец был хорошо образованный, культурный человек, мачеха *) была пианисткой, в доме было много книг, рисунков, гравюр. Слабоздоровый, хрупкий мальчик рос в уюте, окруженный разумным вниманием; рано научился читать, полюбил книгу; рано начал рисовать,

*) Мать умерла, когда Врубелю было три года.

поощряемый отцом; часто слышал музыку; обладая привлекательной внешностью, мягким характером, был каким-то кумиром детского общества, окружавшего его.

По воспоминаниям В. Д. Александровой, игравшей с ним, сверстницы художника, уже тогда Врубель поражал их неистощимыми выдумками и фантазиями в играх, в которых было много от прочитанного у Майн-Рида, Фенимора Купера, Жюль-Верна и еще больше от собственной изобретательности. Милым, очаровательным мальчиком, с тончайшей психической организацией, воссоздают воспоминания В. Д. Александровой образ ребенка-художника. В гимназические годы, проведенные в Одессе, этот мальчик превращается в юношу, охваченного уже страстной умственной жизнью.

„Вообще я положил себе за правило, — пишет он сестре, учившейся на Педагогических курсах в Петербурге, — отвечать как можно обстоятельнее и логичнее на вопросы, которые задаешь себе по поводу разных явлений в жизни окружающего, настоящей и прошедшей. Этим я занимаюсь, лежа в постели, ожидая, покуда „сладкий сон смежит мои веки“, позволь мне излагать мои мысли и в письмах к тебе... Что ты? Как ты? Переменило ли тебя время, как говорит Тургеневский Михалевич... милый Тургенев, прочла ли ты его всего и что вообще ты теперь читаешь? Что касается твоего возлюбленного брата Мишеньки, то он собирался за лето сделать и то и другое и не сделал ничего, или

почти ничего *). Ну что было, то прошло. Проклятая поговорка: я часто думаю, что русский народ для того так много насоздавал поговорок, чтобы всегда иметь возможность придавать посредством коллективной мудрости санкцию проявлениям своей индивидуальной немощности и умственной недалёковидности“.

За некоторой бравадой и обычной фразеологией, свойственной переломному возрасту, в этом письме чувствуется интенсивная духовная напряженность. В последний гимназический год Врубель много рисует с натуры, делает портреты близких людей, пробует работать красками (опыты оказались неудачными), временами мечтает о поступлении в художественную школу, мечтает одновременно о Петербурге и университете, увлекается латинскими поэтами и прозаиками, совершенно свободно читая их в подлинниках, тяжело и как-то трудно думает о будущем, порою не замечает в своей сосредоточенности окружающего, оцепеневаает (по выражению отца), и в то же время вдруг проявляет усиленную деятельность, общительность, заводит знакомства, увлекается театром, музыкой, балетом. Интересы искусства и науки уже неизгладимо владеют юношей, вступающим в жизнь, формирующим свое мирозерцание и мироотношение. Чрезвычайно любопытно одно письмо Врубеля той поры, ярко передающее молодое возбуждение и радость жизни глубокой натуры:

*) Врубель намеревался прочитать „Историю жирондистов“ Ламартина и сочинения Гёте.

„О себе скажу, что я провожу последние праздники весело, — сверх обыкновения, так как вот уже четыре года как я проводил праздники никуда не выходя, кое-что почитывая и порисовывая. Такое не совсем уместное исключение для нынешних праздников произошло от знакомства с французскими актерами *). Это очень милые люди, и я с ними тем более сошелся, что вижу в них отличных знатоков искусства, и я, как адепт последнего, нахожу с ними нескончаемые темы для разговора, им очень понравились мои *croquis à la plume* действующих лиц в разных позах, так что благодаря этим *croquis* я имел удовольствие познакомиться с главой французской труппы M-lle Keller, пить с ней чай и слышать от нее несколько любезностей моим рисовальным способностям. Все это меня настолько увлекло, что я сделал порядочную глупость, обещав Dilpont нарисовать его вальсирующим с M-lle Keller акварелью, и теперь этот рисунок отнимает у меня очень и очень много времени. Но вообще, согласись, что это знакомство очень оригинально, мило и интересно“.

Весной 1874 года юноша кончил гимназию. Осенью он поехал в Петербург. По каким-то неизвестным причинам невзирая на свои художественные стремления, он поступил вместо художественной школы в университет.

На несколько лет искусство было как бы забыто. Путь отклонился куда-то, казалось, в сторону от есте-

*) Артисты французской труппы, приехавшей в Одессу.

ственного направления. В университете Врубель пробыл 1874—1879 годы. Это самый малоизвестный период в жизни художника. Однако, судя по некоторым отрывочным сведениям товарища художника Г. Х. Весселя, можно представить себе Врубеля - студента. Умственные запросы, зародившиеся в гимназии, теперь расширились: Врубель с большим увлечением занимался в университете философией, особенно Кантом, литературой, отдавая много любви Тургеневу, Л. Толстому. Было бы, конечно, ошибкой считать, что Врубель несколько студенческих лет не брал карандаша или пера в руки. Не было работы систематической, „иссушающей“, которая потом охватит в Академии всего художника, но творческая душа зрела, накапливала незаметно, в тиши, материал, приходила с годами техника, усваивалась технология искусства. Предположить внезапное появление на свет таких уверенных по мастерству рисунков пером студенческих лет, как „Маргарита“ (1877 г). „Свидание Анны Карениной с сыном“ и профильный портрет „Анны Карениной“ в Третьяковской галлерее, совершенно невозможно. Всё это вещи такой силы, такого ритмического выражения, таких теперь знакомых своеобразных технических приемов Врубеля, что они могли создаться только в результате предварительной большой работы. Рисунками „Маргариты“ и „Анны Карениной“ с их „врубелевской“ посадкой глаз и странно - пристальным, всматривающимся, „прокалывающим“ выражением можно начинать исто-

рию творчества Врубеля - мастера. В последний год пребывания в университете Врубель посещал вечерние классы Академии, старательно и много рисовал, но словно ему надо было пройти некий жизненный искуc, освободиться от всяких внешних препятствий, чтобы затем бурно и бесповоротно, навсегда отдатьcя истинному призванию. Окончив университет в 1879 году, Врубель отбыл полагавшуюcя тогда для универсантов годовую воинскую повинность и, наконец, осенью 1880 года поступил в Академию Художеств, пробыв в ней четыре года.

* *
* *
* *

Пребывание Врубеля в Академии полно волнующего смысла и значения для его творчества. И в то же время это — одна из увлекательнейших повестей о служителях искусства с их исключительным пристрастием к высокому и трудному ремеслу. Эта „врубелиана“ поражает, очаровывает, влюбляет. Образованный, обаятельный товарищ, умный и тонкий собеседник, необыкновенный труженик искусства, проявивший редкие размеры таланта, двадцатипятилетний ученик Академии привлекает к себе общее внимание, будит и волнует молодежь, увлекает к работе, невольно побуждает к соревнованию.

„Ты представить себе не можешь, — пишет он сестре, — до чего я погружен всем своим существом в искусство: просто никакая посторонняя искусству мысль или желание не укладываются, не прививаются. Это,

разумеется, безобразно, и я утешаю себя только тем, что всякое настоящее дело требует на известный срок такой беззаветности, фанатизма от человека. Я, по крайней мере, чувствую, что только теперь начинаю делать успехи, расширять и физический и эстетический глаз“.

Через два года усиленных трудов Врубель так овладел рисунком, что многофигурные композиции рисовал без поправок, словно не имея сил оторвать руки, пока она не остановится сама. Стофигурную композицию „Орфей в аду“ Врубель сделал в одну ночь. Сквозь условные требования Академии, на заданные программные темы, Врубель был уже в состоянии создать интересные рисунки из мотивов росписи античных ваз и написал „Введение во храм“, за которое получил „вторую серебряную медаль“. На третьем году пребывания в Академии Врубель точно и ясно сформировал свое художественное мирозерцание, убедился в правильности своего живого отношения к природе, нашел свою художественную дорогу. Повидимому, в этом важном для каждого художника переломе, значительная роль принадлежала академическому профессору П. П. Чистякову, у которого в мастерской начал тогда работать Врубель. „Чистяков,—говорил Врубель впоследствии,—умел зажечь любовь к тайнам искусства самодовлеющего, искусства избранных“. Это признание чрезвычайно важно для характеристики взглядов Врубеля на искусство. Надо перенестись мысленно в 80-е годы XIX столетия, надо вызвать перед собою

господствовавшие в ту эпоху художественные направления, чтобы определить отношение к ним Врубеля. Академия, академизм, передвижники, националисты и одинокие, вне школ мастера—Суриков, Ге,—вот те окружающие влияния, взаимодействие коих отражалось на начинающих художниках. Надо было найти свой лагерь, нельзя было сказать „двух станов не боец, а только гость случайный“, лагерь всегда требует всего человека. Гражданское служение искусству и националистическое бахвальство, мертвящий условный академизм, индивидуализм Ге и Сурикова, кажется были изжиты Врубелем без особенного душевного беспокойства. Художники, менее одаренные, обычно не могут превозмочь того или иного давления на них, умножая собой тот или иной лагерь. Врубель остался независимым, скоро присоединив к именам Ге и Сурикова еще одного одинокого художника. Но технику, дисциплину мастерства, художественную традицию, отбросив условности ее, поняв ее правильно, Врубель получил от Академии. И нигде—ни у передвижников, ни у националистов, ни даже у таких мастеров, как Ге, Суриков, Репин, он не мог научиться технике, мастерству, технологии искусства: Академия была единственной хранительницей технических заветов, единственной подлинной образовательной школой. Врубель как бы приспособил для себя Академию, разумно использовал даваемое ею техническое образование, не потеряв своего самостоятельного лица в академическом штампе.

„Когда я начал занятия у Чистякова,— пишет Врубель сестре, — мне страсть понравилась основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено. Это очень недавний вывод. Раньше же я думал или, лучше, разные детали техники заставляли меня думать, что мой взгляд в основе расходится с требованием серьезной школы. Само собою, что усвоение этих деталей помирят меня со школой,— было выводом отсюда; и вот принялся за них, как за сущность. Тут началась схематизация живой природы, которая так возмущает реальное чувство, так гнетет его, что, не отдавая себе отчета в причине или просто заблуждаясь в ее отыскании, чувствуешь себя страшно не по себе и в вечной необходимости принуждать себя к работе, что, как известно, отнимает наполовину в ее качестве. Разумеется, цель некоторая достигалась— детали в значительной степени усвоились. Но достижение этой цели никогда не выкупало бы огромности потери: наивного индивидуального взгляда, в котором вся сила и источник наслаждения художника. Так, к сожалению, получается иногда; тогда говорят: школа забила талант. Но я нашел заросшую тропинку обратно к себе. Точно мы встретились со старым приятелем, разойдясь на некоторое время по околицам: и точно, научась опытом, умею его лучше ценить“.

Врубель ясно сознавал опасности, заключенные в академическом схематизме, он во-время их заметил.

Невзирая даже на руководство такого замечательного преподавателя, как профессор П. П. Чистяков, необходима была работа вне-академическая, личная по теме.

Внешне эту мысль подсказал Врубелю Репин, враждебный Академии, ее эстетизму, ее равнодушию к „злобам дня“. Из отрицания Академии родились передвижники, родился сам Репин,—отсюда понятен его совет молодому художнику „начинать самостоятельную работу“, но „нутро“ заговорило у Врубеля совсем не так, он обманул ожидания Репина, он воспринял его совет для проявления самостоятельности и в то же время остался чужд тенденциозности, остался верен подлинному эстетизму Академии. В этом сказались два разных подхода к искусству. Потом, скоро, произошел разрыв. В своих попытках „уберечься“ от академизма Врубель был не одинок. Он к этому времени сошелся с учениками Академии В. Серовым и Державиным, работавшими у П. П. Чистякова, и тоже мечтавшими о самостоятельности.

„Узнав, что я нанимаю мастерскую,—рассказывал Врубель сестре,—двое приятелей, Серов и Державин, пристали—присоединиться к ним писать натурщицу в обстановке Renaissance (понатасканной от Державина, племянника знаменитого богача) акварелью. Моя мастерская, а их натура. Я принял предложение. И вот в промежутках составления эскиза картины и массы соображений (не забудь еще аккуратное посещение Академии

и постоянную рисовку с анатомии, и ты получишь цифры: с 8-ми утра до 8-ми вечера, а три раза в неделю до 10, 11 и даже 12 часов, с часовым промежутком только для обеда), занимались мы акварелью. Подталкиваемый действительно удачно, прелестно скомпонованным мотивом модели, не стесненный во времени и не прерываемый замечаниями: „зачем у вас здесь так растрепан рисунок“, когда в другом уголке только что начал с любовью утопать в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии; задетый соревнованием с достойными соперниками,—я прильнул, если так можно выразиться, к работе; переделывал по десяти раз одно и то же место, и вот вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус, и оказывается,—просто полная передача самых подробных впечатлений натуры; а детали, о которых я говорил, облегчают только поиски средств передачи. Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед. Теперь и картина представляется мне рядом интересных, ясно поставленных и разрешенных задач“.

„Натурщица в обстановке ренессанса“ удалась. Это удесятряло силы.

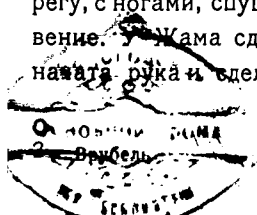
„Я до того был занят работою, что чуть не вошел в Академии в поговорицу. Если не работал, то думал о работе. Интерес и умение в непрерывности работы настолько выросли, что заставили меня окончательно забыть все постороннее: ничего не зарабатывая, жил,

„как птица даром Божьей пищи“; не смущало меня являться в обществе в засаленном пиджачке, не огорчала по целым месяцам тянувшаяся духотка кармана“.

От этого неустанного труда осталось немного рисунков и акварелей, несколько портретов, автопортретов и набросков, акварель старушки Кнорре за вязанием, острая небольшая вещица „Пирующие римляне“: взыскательный художник оставлял меньше, чем уничтожал. Тончайшая природа акварели, как материала, требовала к себе пристального внимания, большой умелости, изощренной чуткости,—понятно, было много промахов, которые раздражали, о которых была неприятна память. Замечательно, что Врубель в ту пору особенно увлекался акварелью, стремясь одолеть труднейшее сопротивление нежных, неуловимых, капризных красок. Было много, конечно, и неосуществленных замыслов. О таких замыслах свидетельствует письмо к родителям из Петергофа, где Врубель проводил лето 1883 года.

„Рисую я задумавшуюся Асю: сидит у стола, одну руку положив на закрытую книгу, а другую подпирая голову; на столе серебряный двусвечник рококо, гипсовая статуэтка Геркулеса, букет цветов и только что сброшенная шляпа, отделанная синим бархатом; сзади белая стена в полутени и спинка дивана с белым крашеным деревом и бледно-голубоватой атласной обивкой с цветами à la Louis XV. Это этюд для тонких нюансов: серебро, гипс, известка, окраска и обивка мебели, платье голубое—нежная и тонкая гамма; затем тело

теплым и глубоким аккордом переводит к пестроте цветов, и все покрывается резкой мощью синего бархата шляпы. М-г James ветхий старичок с бородкой à l'im-
périale, нафабранными усами, bien élégant, avec un
poeud de crovate gros-bleu — комическая фигура. По
вечерам вместо музыки хожу приглядываюсь к весьма
живописному быту здешних рыбаков. Приглянулся мне
между ними один старичок: темное, как медный пятак,
лицо с вылинявшими, грязными, седыми волосами и в
войлок всклоченной бородой; закоптелая засмолен-
ная фуфайка, белая с коричневыми полосами, странно
кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан,
на ногах чудовищные сапоги; лодка его сухая внутри
и сверху напоминает оттенками выветрившуюся кость;
с кия мокрая, темная, бархатисто зеленая, неуклюже
выгнутая — точь в точь спина какой-нибудь морской
рыбы. Прелестная лодка с заплатами из свежего де-
рева, с шелковистым блеском на солнце, напоминаю-
щего поверхность Кучкуровских соломинок. Прибавьте
к ней сизовато-голубые переливы вечерней зыби, пере-
резанной прихотливыми изгибами глубокого, реже зе-
леного силуэта отражения, и вот картинка, которую я
намерен написать Кенигу, которую уже набросал на
память. Старик мне обещал сидеть за двугривенный
в час. Сидеть он будет на полу лодки, привязанной к бе-
регу, с ногами, спущенными за борт, и изобразит отдох-
новение. У Жама сделана голова, шляпа и плечи, у Аси
наката рука и сделана часть серебряного подсвечника“.



Талант Врубеля уже окреп, стал мужественным, идет своим путем наперекор господствующим вкусам. Даже „достойный соперник“ Серов уже органически чужд, так глубоко индивидуальное обособление Врубеля. С Репиным происходит знаменательный разрыв, запечатленный в письмах к сестре. Репин только что выставил на передвижной выставке известную картину „Крестный ход в Курской губернии“. „Чистяковцы“, т.-е. Врубель, Серов и др. пошли на выставку. Посреди общего интереса тогдашнего общества к произведению Репина и к выставке в целом, молодые художники остались холодны, враждебны.

„Пошли мы на выставку целой компанией, — пишет Врубель, — но занятые с утра до вечера изучением натуры, как формы, жадно вглядывающиеся в ее бесконечные изгибы и все-таки зачастую сидящие с тошкливо опущенной рукой перед своим холстом, на котором все-таки видишь еще лоскуток, а там целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей, и дорожащие этими минутами, как отправлением связывающего нас культа глубокой натуры, мы, войдя на выставку, не могли вырвать всего этого из сердец, а между тем перед нами проходили вереницы холстов, которые смеялись над нашей любовью, муками, трудом: форма, главнейшее содержание пластики, — в загоне; несколько смелых талантливых черт, и далее художник не вел любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже запечатлеть свою тенденцию в зрителе“.

Художественные вкусы Врубеля были вполне сложившимися. Чисто „местные“ взгляды Репина на искусство и отражение их в тенденциозно-построенных картинах не могли удовлетворять молодого художника, так занятого изучением природы, так чувствовавшего всю ее бесконечную сложность и красоту. Искусство для Врубеля было глубочайшей духовной стихией, самостоятельной вдохновенной дисциплиной, движимой своими законами, по которым все частное, „местное“ поглощалось общим, горним, всечеловеческим, космическим. Понятно, как Врубель с таким ощущением искусства был близок античности и эпохе Возрождения, смотрел туда и чувствовал внутреннюю свою связь и зависимость от великой художественной традиции. Сохранились прекрасные строки Врубеля об одном из титанических художников Возрождения — Рафаэле, обнаруживающие строй мыслей тогдашнего Врубеля. И с этим строем нельзя было без содрогания глядеть на передвижников и даже на крупнейшего из них — Репина.

„Рафаэль глубоко реален, святость навязана ему позднейшим сентиментализмом,—писал Врубель.—Реализм родит глубину и всесторонность. Оттого столько общности, туманности и шаткости в суждениях о Рафаэле и в то же время всеобщее поклонение его авторитету. Я задыхаюсь от радости перед таким открытием, потому что оно населяет мое прежнее какое-то форменное, деревянное благоговение перед Санцио живой и

осмысленной любовью... Взять, например, его фигуру старика, несомого сыном, на фреске „Пожар в Борго“: сколько простоты и силы, жизненной правды! Точно рядом учился у природы с современным натуралистом Фортунни! Только и превзошел его тем, что умел этой формой пользоваться для чудных, дышащих движением композиций, а последний остался на изучении.

„Реализм родит глубину и всесторонность“, — говорил Врубель,—живое отношение к живой природе, которая так ярко, так одухотворенно уже предчувствовалась художником и которая имела такое высокое выражение в великом стиле Возрождения. При столь законченном художественном мировоззрении кажется странным сравнение Рафаэля с Фортунни. Вообще надо отметить, что у Врубеля было какое-то непонятное пристрастие к весьма неглубокому испанскому художнику Фортунни сохранившееся на всю жизнь. Но, видимо, как нередко бывает с крупными талантами во всех родах искусств, Врубель легковесные произведения Фортунни пересоздавал в своем воображении, видел за ними воображаемо совершенные формы.

В последний год пребывания в Академии Врубель, несомненно, сознал себя мастером, поэтому неудивительно, что в ближайшие годы по выходе из школы он создал лучшие свои вещи—фрески в Кирилловской церкви и эскизы для росписи Владимирского собора в Киеве. Одна из счастливых случайностей прервала его пребывание в Академии, по существу теперь беспо-

лёзное. Профессор Прахов, организовавший реставрационные работы в древней Кирилловской церкви в Киеве, обратился в Академию с просьбой указать ему ученика, способного наблюдать за расчисткой старых фресок и написать несколько новых композиций. При всеобщем интересе в Академии к Врубелью выбор пал на него. Врубель сделал эскиз,—и был приглашен Праховым.

* *
* *

Начался самостоятельный творческий период, длившийся четверть века. Приехав в Киев, Врубель был очарован древнейшим городом, его бесподобной красотой, остатками византийских фресок в Софийском соборе, Михайловском монастыре и Кирилловской церкви. Какое-то врожденное стремление к монументальному декоративному искусству, к большим плоскостным пространствам, исключительный композиционный талант позволили ему угадать, почуять в киевских отголосках Византии великий художественный стиль. В течение одного лета 1884 года Врубель создал ряд монументальных фресок, собственно превосходящих и мастерством и лирическим истолкованием художественных образов фрески XII века Кирилловской церкви. Как будто к скромным византийским мастерам XII века, хранившим заветы великого стиля, пришел мастер и дал шедевры этого стиля, изобразив на коробовом своде на хорах „Сошествие Св. Духа“,—незабываемых анге-

лов с лабарами и „Надгробный плач“ в папертной нише. Вдохновение было таким пламенным по силе, что художник все эти вещи сделал без предварительных эскизов, ограничившись немногочисленными набросками драпировок, ног, голов и—самого трудного для всякого художника—набросками рук. Ангелов с лабарами он писал по частям, так как леса преграждали стену, и до тех пор, пока они не были убраны, Врубель не мог окинуть взглядом всю фигуру*).

Особенно прекрасно по композиции огромное „Сшествие св. Духа“ с какими-то „насосами“ сожигающего огня, нисходящего на апостолов и Марию, образующего огненный шатер над группой в полукруге из тринадцати фигур. Молчаливый восторг затрепетал на лицах, руки сдерживают сердце, прыгающее и бьющееся в груди, двое встали, двое подняли глаза кверху, закинув головы, остальные полны созерцания, задумчивости, слушают напряженно и страстно гул огня и, стройная, как колонна, горделивая от счастья, Мария застыла посредине, деля композицию на две равные половины. Индивидуализированные лица, головы, фигуры, одежды написаны с дивным мастерством, и вся эта композиция освещена тончайшими серебристыми бликами, они светятся, дрожат, вспыхивают, как далекие огни в утреннем легком тумане. „Надгробный плач“ в нише также прекрасен по композиции. Три кры-

*) Сообщение Яремича со слов Врубеля.

лтых ангела с рыдающими глазами устремлены на лежащего Христа, два из них (боковые) приподняли пелену, средний со скрещенными на груди руками поражен, раздавлен, опустил голову в страшной тоске и оцепенении. Любопытно отметить, что стремление Врубеля к изображению живой природы сказалось в позе лежащего Христа: он полуотвернулся от ангелов, и волосы на голове его Врубель написал чисто реалистически, придав этим выразительную естественность фигуре. Пожалуй только с одним не справился Врубель в этой композиции. Труднейший прием—вписание крыльев ангелов в полукруглое пространство ниши, на что были такие мастера древне-русские иконники, ему не удался, крылья ангелов как-то беспомощны, растрепаны, и на заднем плане остается совершенно необоснованный, пустой кусок пространства.

„Ангелы с лабарами“ — воплощение демонических подсознательных сил, которые уже тогда тлели под спудом в душе Врубеля. Они страшны, они несколько необычны для традиционного образа ангела в трактовке иконописи и для всей Кирилловской росписи. В динамичности фигур, в изображении одежд с их головокружительной выдумкой при писании складок чувствуется какое-то противоречие спокойному ритму фресок. Каким-то прообразом будущего „Демона“ выступает голова пророка Моисея на хорах. Огромные глаза скорбно и зловеще смотрят вдаль из-подвластных бровей. Прелестна подпись слова „пророк“, составленная

как бы из „ключа“ и „весов“. Счастливое творческое напряжение владело Врубелем несколько месяцев. Тогда же сделаны были этюды карандашом: „Голова Марии“ и „Мария с младенцем“ — дивные по рисунку, по простоте выражения бесконечно материнского лица. Наряду с огромной работой над собственными фресками Врубель „должен был (по выражению Н. И. Мурашко*) — как главный дирижер росписи храма—постоянно отвлекаться от своего труда, одному заметить, а другому и собственноручно поправить“. Врубель сделал для своих помощников более полутораста прорисей в местах утраченных фресок.

По окончании стенных работ в Кирилловской церкви Врубель получил заказ написать четыре большие образа в иконостас той же церкви. В ноябре 1884 г. он уехал в Венецию, где пробыл до апреля следующего года, выполняя заказ. Венецианское искусство XV века и мозаики в старых базиликах Венеции захватили Врубеля, заговорили с ним родными голосами. Четыре образа: „Богоматерь с младенцем“, „Христос на троне“, „Св. Афанасий“ и „Св. Кирилл“ представляют художественное претворение в себе византийского искусства и великолепной венецианской живописи, и в то же время они отмечены печатью индивидуальной руки Врубеля. Тяжелые, грузные, торжественные фигуры Афанасия и

*) Н. И. Мурашко — заведующий Киевской рисовальной школой.

Кирилла, очерк их лиц, глубокая, пристально-душевная жизнь, мощь их глаз дают право считать огромные образы воображаемыми портретами Врубеля. „Христос“ кажется более слабым, более близким к Христу Симона Ушакова, чем к Христу Дионисия Ферапонтского. И хотя сам Врубель считал, что он употребил все силы на технику, чтобы сделать образ Христа прекрасным, но ему не удалось в трактовке типа уйти от обычных иконографических представлений о Христе. В „Богоматери“, наоборот, Врубель запечатлел силу своего вдохновенного дара, создав неповторенный, до него неизвестный, тип женщины-матери. Именно, на ней, кажется, сосредоточилось максимальное техническое мастерство художника.

Окончив заказ, Врубель спешит в Киев, куда его влечет, по выражению художника, „душевное дело“, сердечная привязанность к женщине, владевшая им в продолжение нескольких лет, до переезда в Москву. Венеция стала нужна „только моей палитре“,—как пишет Врубель сестре.

* *
*

Следующий период, годы 1885—1889 пребывания в Киеве и Одессе, смутные и тревожные в жизни Врубеля, наполненные нередкими разочарованиями, неудачами, бедностью, голодовками и одновременно озаренные гениальными вспышками его таланта. К 1885 году относится первый вариант „Демона“, который видели

В. Серов и Н. Пимоненко. Демон был изображен на фоне какого-то сплошного узора в сидячем положении, охватившим руками колена. Врубель много работал над ним, но в одну из минут усталости, разочарованный, уничтожил его. Альбомы Врубеля того времени говорят об огромной непрерывающейся работе. Акварели цветов, тканей, портреты, пейзажи, рисунки занимают до ста листов. Не имея определенной заказной работы, которая регулировала бы материально жизнь, художник пробивался случайным заработком, мечтал о работе во Владимирском соборе, где намечались большие росписи, терпеливо ожидал заказа, наивно полагая, что выбор должен пасть на него, страшно бедствовал, сохраняя при всем этом упорную трудоспособность.

Вот как описывает отец художника, приехавший в Киев, тогдашнюю обстановку жизни сына в письме к дочери: „Миша здоров, по его словам, но на вид худ и бледен. С вокзала я прямо отправился к нему и был опечален его комнатой и обстановкой—ни одного стола, ни одного стула. Вся мебелировка—два простых табурета и кровать. Ни теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья, кроме того, которое на нем (засаленный сюртук и вытертые панталоны), я не видел, может быть, в закладе. В кармане всего 5 копеек *à la lettre*. Больно, горько до слез мне было все это видеть. Слава еще богу, что Миша верит в свой талант и твердо надеется на будущность. Видя его положение, я, разумеется, предложил ему переселиться к нам безотлагательно

и даже ехать со мной. Но он говорит, что теперь никак не может. Надо прежде всего окончить картины Терещенки*), а потом, может быть, получит (если представит эскизы не хуже и не позже других конкурентов) работы в храме св. Владимира. Так что вопрос о переселении далеко еще не решен. И вообще Миша почему-то не хватывается за наше предложение, несмотря на то, что и Васнецов при мне же советовал ему переселиться к нам, пожить дома, в семье, в другой обстановке. И мне кажется, что это необходимо; мне кажется, что он впадает в мистицизм, что он чересчур углубляется, задумывается над делом, и потому оно у него идет медленно. Вообрази, после почти годичной работы над картиной Терещенки (величиной $\frac{3}{4}$ аршина в квадрате) он при мне решился бросить написанное и начать вновь, рассчитывая, что таким образом он кончит картину скорее. Сюжет этой картины, по-моему, не богат. Шатер персидского принца, весь из персидских крайне пестрых ковров. Софа; на ней в пестрых одеяниях возлежит принц, при чем в пестроте не только контуры его фигуры, но и лицо трудно рассмотреть. Возле софы на ковре женщина, тоже с трудом выделяющаяся из пестрого фона. Другая картина, с которою он надеется выступить в свет — „Демон“. Он трудится уже год, и что же? На холсте ($1\frac{1}{2}$ аршина вышины и 1 аршин

*) Терещенко — богатый сахарозаводчик и известный лекционер.

ширины) голова и торс до пояса будущего „Демона“. Они написаны пока одною серою краскою. На первый взгляд „Демон“ этот показался мне злою, чувственною, отталкивающею, пожилою женщиной. Миша говорит, что „Демон“ — это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик. Дух, не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный величавый. Положим так, но всего этого в его „Демоне“ еще далеко нет. Тем не менее, Миша предан своему „Демону“ всем своим существом, доволен тем, что он видит на полотне, и верит, что „Демон“ составит ему имя. Возвратясь домой, я тотчас послал Мише небольшую субсидию—25 рублей (более послать не мог—сам остаюсь с 20 рублями.) В настоящую минуту она ему необходима, тем более, что он намерен купить холст, краски и начать новую картину Терещенки, а денег — нуль. У него всего одна мельхиоровая чайная ложечка и один сюртук, сшитый бог весть когда и пришедший в крайне грязный и неприличный вид. Тем не менее Миша бодрится и говорит, что материально он не бедствует“.

Родные беспокоились о положении художника, всячески старались увезти его из Киева в Харьков, где в то время жил отец, но все попытки не удалось: он не желал расстаться с Киевом, не замечал своего тяжелого положения, не обращал внимания во время своей работы, что в комнате было страшно холодно, что замерзла вода в умывальнике, что нечего было есть. Несмотря на такие высокие по исполнению вещи,

как „Девочка на фоне персидского ковра“, которую Врубель часто называл „княжна Мэри“ или „Восточная сказка“ (пряная, жгучая, чисто восточная вещь), они не продавались, были никому не нужны, собиратели-коллекционеры, музеи отставали по своим вкусам от художника, требовали произведений „вчерашнего дня“, требовали шаблона, всеми признанных художественных штампов. Взыскательный мастер, который мог бы, как в „Портрете“ Гоголя художник Чартков, стать „кумиром толпы“, подделываясь под ее вкусы, между тем работал по году над одним небольшим полотном, сотни раз переделывал и переписывал, уничтожал свои работы, начинал снова, мучительно искал сокровенные черты природы. И так тянулся год за годом в работе исключительно для себя.

В 1887 году Врубель сблизился с семьей Я. В. Тарновского и получил приглашение провести лето в их имении, под Киевом. Для изголодавшегося, измученного художника это предложение имело большое значение. Он принялся с воодушевлением за эскизы росписи во Владимирском соборе. „Обстановка самая превосходная,—пишет Врубель,—прекрасный дом и чудный сад. Делаю двойные эскизы — карандашом и акварелью, так что картонов не понадобится, и потому вопрос об участии в работах устроится скоро. „Демон“ мой за эту весну тоже двинулся, хотя теперь его не работаю, но думаю, что он от этого не страдает, и по завершении соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому

ближе к цели". И уже удар подстерегал его: эскизы „Не рыдай мене, мати“ и „Воскресение“ были не приняты, они поразили и испугали распределителей работ своей смелостью, оригинальностью, они были выше допустимого уровня самостоятельности. Художественный жар вылился только во многих эскизах, никогда не осуществленных на больших плоскостях. Потрясающая сила драматизма, патетизм страдания, исполинская сила красочного тона и композиционная красота в эскизах „Надгробного плача“ должны были бы превратиться в одно из чудес русского фрескового искусства. Трудно сказать, какой из эскизов более прекрасен, более значителен, все они — высшее проявление творчества художника. Лишь третий вариант с прямо сидящей, безумной от нечеловеческой боли матерью у грубой колоды, заключающей тело сына со следами ран на руках и на ногах, наиболее жуток и силен по выражению. Если сравнить врубелевский „Надгробный плач“ в нише Кирилловской церкви, сделанный три года раньше, с эскизами „Надгробного плача“ для Владимирского собора, надо поражаться, какое расстояние, какой шаг к художественному совершенству: это два века, две эпохи. Эскиз „Воскресения“ — роскошное красочное зрелище, могучее по впечатлению, по богатству изобразительных средств, по виртуозному воображению, по четкой, ярко запечатленной в композиции и красочных сочетаниях идее жизни воскресающей, благоухающей цветами, брошенными под ноги вставшему Христу на фоне креста.

С необузданной щедростью выдумки написаны и нарисованы одежды ангелов, белые облака пелен в подножии Христа, огромная мускулатура сидящего стража, стиснувшего железными руками колена. Поза стража потом будет повторена в „Демоне“. Древне-русская иконопись, влиявшая на Врубеля своими остатками в киевских храмах и мозаиками венецианских базилик в „Воскресении“ дала еще один самобытный вариант любимого сюжета, еще раз подтвердила свое великое существование во времени. Эскиз „Ангела с кадилом и со свечей“ полон демонической силы, это демон, принявший облик ангела, это лучшее из воплощений таинственно-навязчивой думы художника о создании образа титанического могущества. На стенах храма этот ангел был бы неуместен и непонятен в цикле других росписей.

Неудача с работами во Владимирском соборе имела те последствия, что снова потянулись месяцы за месяцами нужды. Врубель принужден был отрываться на „поденную“, чисто „денежную“ работу. Для местного цирка он сделал 400 рисунков костюмов по двугривенному за штуку, пробовал писать иконы у богомаза, но тот остался недоволен его художественными приемами, наконец, Врубель раскрашивал акварелью фотографические виды днепровских порогов. Появлялись кое-какие средства, художник получал некоторую передышку от трудной материальной жизни, чтобы затем с отвращением вспоминать о подневольной работе.

„Я решил ни за что не братьяся, кроме уроков,— сообщает он сестре, — для которых я выработал такую систему: сажусь и пишу или рисую, а ученица смотрит; нахожу, что это наилучший способ показать, что надо видеть и как передавать. Но чтобы не очень отнимать все-таки у себя времени, решил иметь не более трех, много четырех уроков. Теперь у меня два урока, и их даже, при маленьком стеснении, вполне достаточно для моего умеренного обихода. Кроме того, моя система преподавания и мне приносит пользу, заставляя работать с натуры во всю мочь и без всяких целей, что наедине я уже устал до тошноты делать, а это безусловно полезно“.

В конце 1887 года Врубель увлекся скульптурой. Мурашко предоставил ему место для лепки в своей школе. „Я положительно стал замечать,—писал Врубель,—что моя страсть обнять форму как можно полнее мешает моей живописи, дай сделаю отвод—и решил лепить „Демона“; вылепленный он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться, как идеальной натурой“. Лепкой Врубель занимался с чрезвычайным интересом, впервые открыв в себе талант ваятеля. В самом конце 1888 года Врубелю поручают сделать орнаментальные пояса в боковых наосах Владимирского собора. Жажда поработать над росписью так неотвязно привлекательна, что он тотчас же сообщает сестре о приглашении, как о событии в своей жизни.

„Я, наконец, принял участие в соборных работах. Покуда это, разумеется, не *le bout du monde*, а всего композиция и надзор за исполнением орнаментов в боковых наосах—1000 квадратных аршин за 1500 рублей, т.-е. за покрытием расходов мне удастся зарабатывать в месяц 150—200 рублей. Далее будет исполнение картонов и эскизов Сведомского на четырех плафонах, а там самостоятельно кусок с так называемой лицевой, т.-е. сюжетной живописью“. Ожидания Врубеля о самостоятельных кусках „лицевой живописи“ и на этот раз не оправдались: он написал один плафон из „Дней творения“, но Сведомский нашел его технически неудовлетворительным и переписал. Врубелю не позволили написать над окнами ангелов, которые замыкали орнаментальные пояса, имя его даже не сочли нужным упомянуть на мемориальной памятной доске о соборной росписи. Безвкусная, ограниченная толпа всевозможных археологов, распорядившихся работами, не могла увидеть огромного, прирожденного мастера фрески, представившего им такие исключительные композиции, как „Надгробный плач“, не смогла проникнуться всем величием фрески „Сошествие св. духа на апостолов“ в Кирилловской церкви. К Врубелю отнеслись, как к ординарному ремесленнику с неуверенной техникой, как к человеку, „пугающему“ своими ни на кого не похожими, не „утвержденными“ вкусами. Прошли года—и только небольшие пятна орнаментальных поясов Врубеля во Владимирском соборе, среди тысяч ква-

дратных аршин „живописных вирт» привлекают глаза входящего в собор, только они представляют непреходящую, неумирающую художественную ценность.

Врубель с огромным наслаждением работал над орнаментальными поясами, и в них „сказалось не только совершенное понимание и остроумие орнаментальных форм, но также передана красота и аромат живых цветов, которые встречаются в полях, лугах и лесах. В них передано напряженное изучение цветов, которые писал и рисовал Врубель все это время в огромном количестве. Фиолетовые, фосфорически голубые цветы, ландыши, водяные лилии, колокольчики и многие другие породы цветов и трав с удивительной гибкостью ложатся на стенах храма. Есть также бесподобных два мотива—один с ангелами, другой с рыбами. Есть два прекраснейших панно, которые помещаются внизу под иконами“.

Орнаментальные пояса — только частица грандиозного плана росписи, который носился перед глазами художника. До осени 1889 года работал Врубель во Владимирском соборе; работа его радовала и занимала всего, он повеселел, питал и строил самые „радужные мечты“ на будущее.

Этой осенью Врубель, возвращаясь из Казани, куда он ездил навещать заболевшего отца, заехал на несколько дней в Москву, встретил Серова и Коровина, познакомился через них с известным меценатом С. И. Мамонтовым, они стали уговаривать его остаться в Мо-

ске. Мамонтов предложил Врубелю поселиться у него и работать. Врубель поддался увещаниям и переехал в Москву, не легко расставшись с Киевом, оставив там часть себя, запечатленную на стенах Кирилловской церкви и Владимирского собора.

* *
*

Новая среда, в которой очутился Врубель, должна была отразиться на его творчестве. Живя в Киеве, художник был предоставлен самому себе, он таил и лелеял в одиночестве и тиши свои планы, был свободен от всяких влияний, соревнования, конкуренции, в Москве он оказался в центре сталкивающихся и враждующих художественных течений, среди достойных соперников, в вихре сменяющихся мод и новых веяний. Среда подталкивала, накладывала совершенно неприметно свой отпечаток. Идея религиозной живописи, высокое „горнее искусство“, которому был отдан весь киевский период, сменился периодом как бы „светского“ искусства. Порою просыпалось „старое“ чувство,— и тогда являлись такие изумительные шедевры, как „Хождение по водам“, „Пророк“, „Ангел с кинжалом“, „Серафим“, „Емаусские путники“ и „Видение пророка Иезекииля“. Приезжая иногда в Киев, Врубель заходил в Кирилловскую церковь и останавливался перед своими фресками, особенно перед „Надгробным плачем“ в нише, вслух мечтая вернуться когда-нибудь к истокам своего творчества. Врубель был природный фресковый

мастер, которому чисто внешние условия и препятствия помешали развернуться до конца. То равновесие сил, та жизнерадостная восторженность, владевшие Врубелем во время работ над сюжетами религиозного характера, и резкая противоположность настроения, мрачность, угрюмость за работами „светского“ характера не подсказывают ли интимного тяжелого духовного разлада, из'язвлявшего сердце художника?

Переезд в Москву отразился и на материальном положении художника: больше он уже не испытывал нужды, работы его продавались, меценат Мамонтов оказывал ему поддержку, завязались обширные знакомства, за знакомствами шли заказы. Образованный, умный собеседник, не лишенный странностей, нервный, воспитанный, он быстро сделался своим человеком в художественных кругах. Его оригинальные взгляды на искусство, его резкая прямолинейность и всегда свежесть оценок художественных явлений заслуженно создали за ним репутацию одного из тончайших ценителей и знатоков искусства. Сложный характер Врубеля, необычные сюжеты его картин, ни с кем не сравнимая, причудливая, дышащая художественной правдой техника совершенно явственно говорили чутким людям о значительности фигуры Врубеля.

Первым сюжетом его в Москве была картина „Сидящий Демон“. Глубокий колорит, блестящий мужественный рисунок, монументальная железная фигура

демона, фантастичность пейзажа — нагромождения как бы обвалившейся скалы, — все это возносит „Сидящего Демона“ к перворазрядным произведениям художника. Врубель, кажется, впервые был доволен своим „демоном“, который не удавался ему в Киеве.

„Вот уже с месяц я пишу Демона, т.-е. не то, чтобы моего монументального Демона, которого я напишу еще со временем, а „демоническое“: полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло задумчивая фигура сидит, обняв колени, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами“.

Идея „Демона“ имела особую власть над всем творческим путем Врубеля, который множество раз рисовал и писал „Демона“, оставив неуничтоженными до двадцати „Демонов“ в сонме уничтоженных. Вполне естественно, что другая мятежная душа русской культуры — поэт Лермонтов с его „Демоном“ был близок Врубелю, как ни один из поэтов. И когда Врубелю предложили, вслед за окончанием „Сидящего Демона“ принять участие в иллюстрированном издании Лермонтова — художник создал одни из самых совершенных иллюстраций русской книги — конгениальные образы думам Лермонтова. В небогатом иллюстрационном материале к нашей классической литературе иллюстрации Врубеля непревзойденные образцы как со стороны техники, графики, так и со стороны внутреннего сродства пластических образов с поэтическими обра-

зами поэта-заказчика. Нельзя забыть листов „Демона“, „Дуэль Печорина с Грушницким“, „Портрет Печорина“, „Княжна Мэри“, „Измаил - Бей“. Тогда же были сделаны: акварель „Падший демон“, набросок „Демона“ углем и „Демон“—раскрашенная скульптура. Вообще надо отметить, что первый год пребывания Врубеля в Москве был „демоническим“ годом, годом исключительной работы над этим сюжетом. Затем следует семилетний перерыв, во время которого Врубель как бы забывает тему „Демона“.

На втором году пребывания в Москве по заказу С. И. Мамонтова для его оперного театра Врубель делает ряд превосходных эскизов театрального занавеса. К этому же году относится проект дома на Спасской-Садовой. Огромное дарование Врубеля неожиданно метнулось в сторону архитектуры. Немногие сохранившиеся архитектурные проекты указывают на превосходное чутье Врубелем архитектурных масс, их гармоничного распределения, богатства форм и орнаментальную разносторонность обработки. Единственный дом его на Спасской-Садовой, несколько модернизированный значительными отступлениями от первоначального проекта, все же по-своему красив. Скульптурная отделка дома—майоликовые головы львов на воротах—положительно очаровательны, может быть, единственны в Москве. И тогда же вдруг этот удивительный человек пишет могучее по силе, по размаху, по выдумке и по тревожно-говорящим человеческим голосом краскам „Хождение по

водам“ с силуэтом Христа над бушующими волнами озера, в облаках, в небе...

В 1892—1893 годах Врубель делает первое большое панно „Суд Париса“, трактуя знаменитый сюжет вне обычных банальных представлений, давая замечательные образы женщин, густые волшебные тона красок, обворожительный итальянский пейзаж, создав в средней части панно полнотелого амура на дельфине. Врубель все эти годы живет окруженный вниманием семьи Мамонтова, друзей и почитателей. Он весел, остроумен, участвует в разнообразнейших проделках и забавах молодежи, пишет в один день декорации для домашних спектаклей, режиссирует, посещает театры, живет в подмосковной Мамонтовых „Абрамцове“ и вдруг на него находит — „он внезапно исчезает, или становится мрачен, по целым дням молчит“, предается попойкам и кутежам в обществе „веселых женщин“. На -ряду со своим творчеством Врубель интенсивно читает, влюблен в чеховскую „Степь“, носит с нею, зачитывается Эдгаром По, увлекается Шопенгауэром, превозносит ибсеновские „Призраки“, находя в своей личной жизни аналогию с героями ибсеновской драмы. С семьей Мамонтовых проводит несколько месяцев за-границей, преимущественно в Риме, и опять возвращается в Москву, чтобы снова уехать в Париж, посетить Средиземное море, Афины. От этих поездок осталось несколько превосходных марин и серия изящных миниатюр, писанных на маленьких дощечках маслом.

По возвращении из-за границы Врубель пишет картины „Испания“ и „Венеция“, вскрывая в них национальные особенности лиц, обстановки, пейзажа Италии и Испании, красочных отношений, обнаруживая универсальные основы своего таланта.

Богатство техники, художественной мысли, каждый штрих, отмеченный оригинальностью, новизной, индивидуализмом, рождающийся изнутри духовной, неисчерпаемой сокровищницы — характеризуют тогдашнего Врубеля. Он творит так же непосредственно, как творит природа, вечная в своем обновлении.

„Для чего растет вот этот дуб?—спрашивает Врубель.—Какая ему польза сто лет тянуть из земли соки? Что ему за интерес каждый год покрываться листьями, потом терять их и, в конце концов, кормить желудями свиней? Вся польза и интерес жизни этого дуба, именно, в том и заключается, что он просто растет, просто зеленеет, так, сам не зная зачем“.

Это настроение художника отражается в последующих произведениях, сделанных другой техникой: от угловатых резких линий художник переходит к кругу, к бесконечным, неуловимым, круглым линиям природы, к неясным очертаниям горизонта, облаков, к разлившейся повсюду такой простой и сокровенной жизни природы. И когда эта природа не поддается передаче, мертва, только жалкий холст, художник страдает, ожесточенно разрезает на части картины, стришет их ножницами, сжигает их. Муки творчества—удел художника.

Дерзкое, смелое творчество Врубеля, опрокидывающее старую заученную технику, сильнейшая умственная самостоятельность от всяких маститых авторитетов, каждое его выступление делались поводом к протесту, к вражде, к раздражению, к злобе, замолкнувшим с его смертью. Имя Врубеля было уже широко известно, вызывая улыбки у тупых и ограниченных ценителей или самую беззастенчивую брань. Во все эпохи общество для гениальных художников признавало только крестный путь.

„Искусство тем и велико,—говорил Врубель,—что оно не подчиняется ни природе, ни логике. Пусть фигура неправильна в ваших глазах, но она красива и мне нравится. Этого довольно“. Так утверждалась техническая, формальная свобода искусства. Но несмотря на всю огромность дарования Врубеля, несмотря на его горделивую, несколько подчеркнутую индивидуальность, художник не устоял против среды, хотя бы и передовой. Стиль модерн, крикливый, фальшивый, родившийся в опустошенной душе западноевропейской интеллигенции, в пресыщенном желудке скучавшего буржуа, требовавшего новых гастрономических ощущений, в русских условиях, с одной стороны, совпал с энергичным развитием капитализма, с появлением лишних миллионов в карманах Охотного ряда, которые надо было употребить не на капустку, а на какие-нибудь с ног сшибательные хоромы, картины, статуи, на экзотические переживания, с другой стороны, он совпал

с реакцией русской интеллигенции против засилия „гражданских мотивов“ в искусстве, против падения технической культуры искусства. Врубеля захватила и закружила эта волна. Художник должен был считаться с эстетствующим миллионером заказчиком. Стилль модерн, как ядовитое жало, незаметно вошел в творчество художника, слишком долго там задержавшись, отравив многие его произведения. Он сказался в композиции, красках и даже в наименованиях многих картин, не говоря уже о сюжетологии. Изломанная, „литературная“, мертвая, надуманная эпоха живет в „Рыцарях“ (эскиз для цветных стекол) „Ромео и Юлия“, „Принцесса Греза“, „Фауст и Маргарита“, „Муза“, „Роберт и Бертрам“ (скульптурная группа), „Морская царевна“, „Гадалка“, „Валькирия“. „Царевна Лебедь“, „Сирени“, „Раковина“, „Пан“, „Демон“ и почти во всех скульптурах для майолики.

Как-то случилось так, что Врубель усвоил из стиля модерн самое претенциозное, дурное, вычурное. Это злокачественное влияние временами исчезало,—и тогда вновь появлялись вещи чистой гармонии и красоты. Два Врубеля, враждующих между собою, отрицающих друг друга, отражаются в творчестве художника последнего периода. Этот период начинается с 1896 года. Сорокалетний Врубель переживает в этом году пламенное чувство любви к артистке оперы С. И. Мамонтова Н. И. Забела, явившееся могучим побудителем для его творческой деятельности. Встретив ее на спектакле,

Врубель ошеломил ее „необузданными признаниями“. Чувство налетело стихийно. Забела была поражена, покорена—и стала его женой. Счастливым и восторженный художник лихорадочно заработал, бездомный холостяк устроил свой угол, забыл пагубную страсть к вину, владевшую им в долгие одинокие годы, духовный мир начал выливаться в образах и формах высокого совершенства. Громадные полотна „Микула Селянинович“, „Фауст и Маргарита в саду“, „Муза“, „Принцесса Греза“ написаны в один год.

Колоссальное панно „Микула Селянинович“ для Нижегородской ярмарки полно торжественного монументального величия. Грандиозный образ былинного героя, поднимающего тягу земную, опершегося на соху, вставшего на родную землю могучими ступнями, тяжело и глубоко глядящего на славного Вольгу, полон какой-то могучей силой убедительности и красноречия. Темная, косная, безграничная, как эта раскинувшаяся на заднем плане степь, крестьянская стихия, вся во власти земли, предстоит в пахаре и его кобыле. Стремительный Вольга с дружиной, с вороном под ногами коня— путь Вольги,— примчавшийся вместе со степным ветром, ужаснулся этой чудовищной, таинственной силе Микулы, смотрит на него, протянул руку и замер... Глухие красочные тона картины, тяжелые фигуры Микулы и Вольги, кобылы и коня, неохватная степь, земля, равнина навевают впечатления о древних мифах, о доисторических эпохах, идут за былину, кажутся прообразом былины.

Это панно, однако, не было принято на выставку, как „нелепое и бессмысленное“.

Другое панно „Принцесса Греза“, сделанное одновременно, резко противоположно великолепному „Микеле Селяниновичу“ — это Врубель усталый, Врубель - модернист. Следующими по времени исполнения являются панно для дома А. В. Морозова „Фауст и Маргарита в саду“, „Фауст в кабинете“, „Маргарита“, „Мефистофель и ученик“, „Полет на воздушных конях“. Несомненно, это панно наименее удачное из всего цикла эпических произведений Врубеля. Только „Полет на воздушных конях“ Мефистофеля и Фауста над средневековым городом прекрасен и по замыслу и по мастерству в передаче движения бешеной, сказочной быстроты полета, в летящих плащах, в судорожно-злом и ядовитом лице искривленного Мефистофеля, в благородной задумчивости лица Фауста, в его дивно написанной голове. В этой вещи видишь удивительное свойство перевоплощения художника в средневековый готический мир со всем его страшным и пряным ароматом.

Зимой этого года была написана маслом небольшая картина „Муза“. Облик молодой огромноглазой женщины с пышной гривой рыжих волос повернут к зрителю; серые с голубоватыми отливами глаза смотрят строго, скорбно и проникновенно, застыла немного манерно поставленная тонкая и узкая рука у лица, тихо и размеренно вздымается упругая, холодная грудь. В облике „Музы“ чувствуется лицо жены Врубеля,

которая, действительно, была для него „музой“, но в то же время это—„муза“ его творчества, это вновь восстающие из забвения черты „демона“. Закрывая глаза на известную надуманность сюжета, на модернизированные формы и присущие им особенности, все же „Муза“—глубоко поэтическое произведение подлинного Врубеля.

Весной следующего года Врубель принялся за исполнение заказа С. Т. Морозова панно на тему „Времена дня“. Он написал „Утро“, „Полдень“, „Вечер“ и „День“ (уничтоженный художником). Аллегорические фигуры женщин, косцы, пахарь, нагой погонщик волон, насупившиеся тучи создают какую-то тревогу, беспокойство в этих панно, какую-то дряблость, расплывчатость форм,—это литературный рассказ в духе того времени, увлечение художника „новым стилем“. Хотя и в них, в таких подчеркнута тенденциозных вещах, Врубель оставил кусок бесподобной живописи, например, в „Полдне“ волны написаны с силою и умением голландских мастеров. К такого же рода слабым и неприятным картинам относятся „Морская царевна“ и „Прощание морского царя с Волховой“.

Зато два портрета этого года—С. И. Мамонтова и К. Д. Арцыбушева—превосходнейшие куски живой природы. Живопись плотная, крепкая, добротная, на много лет... Врубель в этих вещах выступает еще только сильным портретистом, далеко не первоклассным, но уже через несколько месяцев он делает такой шедевр портретного искусства, как „Портрет жены“.

За какой род техники ни брался Врубель, он почти внезапно находил самое блестящее разрешение художественной задачи, „достигал“ как-то сразу, не учась... достигал даже в таком труднейшем из труднейших искусств—в портрете. Помимо технического умения, Врубель умел „загораться“ работой, отдавал себя всего каждой вещи, стремился исчерпаться, вложить в произведение весь свой душевный жар, оттого так были высоки результаты работы. Врубель никогда не был теплым, он был горячим, клокочущим, глубоким энтузиастом искусства.

Первые годы после женитьбы он страстно и самостоверженно работал для театра, волновался за свои декорации, за костюмы, горел театром. Давнишний интерес к театру усилился благодаря тому, что любимая жена была артисткой, вопросы театра на-ряду с живописью царили в доме. Между 1898—1900 годами созданы были декорации и костюмы к „Царю Салтану“, „Тангейзеру“, „Асе“, „Чародейке“ и т. д. В увлечении театром были и внутренние причины: Врубеля тянуло всю жизнь к фреске, к большим плоскостям—декорации давали некое подобие фрески. Неудивительно, что Врубель сам часто „закрывал“ красками большие площади холста, преодолевая чисто физическую работу. Декорации к „Чародейке“ и к „Царю Салтану“ безусловно одни из самых интересных театральных работ русских художников для театра. Летами Врубель отвлекался от декораций.

С 1887 года он обыкновенно лето проводил у родственника жены, художника Н. Н. Ге, на хуторе в Черниговской губернии. На хуторе бывало много народа, было весело, но Врубель несколько чуждался общества, редко говорил. „Иногда после обеда, в сумерки, уходил он с ружьем в ту часть сада, которая примыкала к пруду теперь уже высохшему и обильно заросшему пышными камышами; иногда также выходил вечером в поле посидеть на заброшенном колодце. Но чаще всего сидел под старыми липами на скамейке недалеко от дома. Оттуда видно, как проходящий с полей скот останавливается у колодца и слышен в вечернем воздухе жалобный скрип журава, которым вытаскивают воду“ *). Врубель переживал лучшие свои годы в тихой, счастливой семейной обстановке. Мастерство художника поднялось так высоко, такой он обладал необъятной художественной памятью, что большую часть своих картин он писал без натуры, по впечатлению, как без всяких справок в соответствующей литературе писал зимами ассирийские, персидские, древнерусские костюмы для театра. В 1898 году тут был написан благоуханный цветок его творчества „Портрет жены“. Женщина, которую он так любил поздней и глубокой страстью, чьи черты лица запечатлеваются во всех картинах Врубеля последнего периода, естественно должна была вызвать в его душе наивысшее вдохновение. И она

*) Яремич.

его вызвала. В легком платье, в кисейной легкой шляпе, с лорнетом в руках, в лиловато-зеленых тонах представил он „свою богиню“, закидал ее голубыми, синими, сиреневыми самоцветными камнями, заставил играть на лице солнечные блики, вызвал к жизни пленительное выражение бесконечно доброго, ласкового, влюбленного лица. В это же лето Врубель написал фантастического „Садко“, быть может, не увеличивающего славы художника, но волнующего отдельными деталями—рогатым месяцем за силуэтом тростников и зловещей, обманчивой глубиной воды, всем своим замыслом, хотя бы и облеченным в формы стиля модерн.

С наступлением осени Врубель перебрались в Москву на свою квартиру, где они жили замкнутой артистической жизнью, принимая немногих друзей. В этой замкнутой квартире художник надрывался над работой, кончая одну, начиная другую, разнообразя свое время скульптурой, живописью, графикой, иллюстрациями, прикладным искусством. В зиму 1898 года он написал нашумевшую картину „Богатырь“, которую начал писать на хуторе Ге. Картина была выставлена на выставке „товарищества художников“. Врубель возлагал на нее большие надежды. Как бы он неоднократно ни говорил в жизни, что художник свободен, что художника может понять только художник, Врубель мучительно переживал общественное невнимание к себе. В одну из таких горьких минут у него вырвалась

знаменательная фраза: „надо, чтобы перестали пере-
листывать искусство прошлого, тогда нас признают“. Врубель не мог не сознавать, как он был одинок, какая общественная пустота была вокруг него, как творчество его было чуждо обществу. Почти в десятилетний промежуток он работал исключительно для коллекционеров и собирателей, для московской купеческой среды, которая укрывала его произведения в модернистских стенах своих особняков. Мамонтов, трое Морозовых, кн. Тенишева, фон-Мекк, Арцыбушев, Гиршман—немногие заказчики и покупатели „его творчества“. Без них судьба Врубеля была бы иной. Врубель, безусловно, тяготился этой зависимостью от „хозяина“ при самых лучших внешних отношениях. „Презируемая толпа“, конечно, только теоретически презируемая, нужна художнику, как воздух, как кисть, как палитра. И понятно, как волновался художник, заканчивая „Богатыря“.

„Никуда не выхожу,—сообщает он сестре.—Администрация нашей выставки в лице Дягилева упрямится и почти отказывает мне выставить эту вещь, хотя она гораздо законченнее и сильнее прошлогодней, которую они у меня чуть не с руками оторвали. Вещь почти кончена и радует меня настолько, что я хочу рискнуть с ней на академическую выставку, если примут. Ведь я аттестован декадентом. Но это недоразумение, и теперешняя моя вещь, мне кажется, достаточно его опровергает. Как видишь, я себя утешаю, потому что мне по крайней мере не мешают в моей мастер-

ской“. Появление „Богатыря“ на выставке вызвало такой „газетный скандал“, что правление „товарищества художников“ принуждено было обратиться с письмом в редакцию газеты „Русский Листок“ (1899, 7 апреля, № 94), где зарвавшийся не в меру рецензент предположил, что жюри приняло картину „под давлением известного покровителя декаденщины“, протестуя против клеветы.

Пресса была дружна и едина в оценке: насмешки, издевательства, грубый, беспримерный тон. „Богатырю“ посвящались целые статьи, он задевал всех, раздражал, пугал, как вторжение чего-то мешающего благодушно жить. „Богатыря“ приняли, как небывалое, открытое издевательство над искусством. „Московский Вестник“, „Курьер“, „Русский Листок“, „Русские Ведомости“, „Московский Листок“, „Новости“, „Русское Слово“ по нескольку раз возвращались к „Богатырю“. „Это нечто до такой степени исполинско-неуклюже-сиволапо-безобразное, что оно может возбудить даже не негодование, а просто громкий хохот“; „нелепая фигура с провалившейся в плечи головой, сгорбившаяся, с безобразными плечами и руками, неповоротливая и грузная до полной утраты человеческого образа, одетая в какой-то разноцветный халат,—восседает на нелепом деревянном першероне, топорно сделанном и выкрашенном в однотонный цвет шкуры обыкновенного лося“; „какой-то кошмар“, „декадентская мазня Врубеля“, „грубый шарж и пренебрежение рисунком“; „человек сидит на лошади, величиною с Верхние Торговые ряды“, „сам,

он надулся изо всех сил“; „на картину совсем как будто непохоже, а так не то ковер, не то еще что-то“; „картина написана необычайными красками, и сразу трудно разобраться в деталях ее“; „это нечто совершенно ни с чем несообразное, какой-то феноменальный подбор красок, нечто до такой степени странное, грубое, аляповатое и в то же самое время крикливое и полное претензии, что зритель невольно, стоя перед этим панно, разводит руками и долго не может отвести от него недоумевающего, почти испуганного взгляда“, — вот оценки одного из эпических произведений художника. Только одна из газет более сдержанно высказала свое неудовольствие: „эта картина талантливого художника представляет громадных размеров богатырского коня, занимающего собою почти весь холст, и на этом коне исполинскую фигуру с весьма маленькою головою, узкими киргизскими глазками и плутовским выражением в лице. Фон составляет дикий, заросший елями и кустарником холм. Вдали на горизонте видны причудливые сосны. Рисунок, точно так же, как и живопись, выдержаны в известном стиле и потому, конечно, условны. Если художник в богатырях земли русской видит исключительно только грубую, всесокрушающую физическую силу, то изображенный им богатырь соответствует вполне взгляду автора, взгляду, правда, не совсем симпатичному“.

Дружное об'единение общества сказалось, отразилось в прессе, общество привыкло к благообразию, к „су-

сальным богатырям“, к „сладкому мужичку“, к этакому герою с „орлиным взором“, а тут художник дал фантастический образ, как бы осмелился „подправить“ самую природу, сделал к ней добавление, представил чудовищного человека, веще и напряженно вслушивающегося в шумящий лес, в степь, в природу... Тусклые и глухие краски картины, узловатые пальцы рук, маленькие, невыразительные, белые гипнотизирующие глаза, загадочность пейзажа,---все это ясным языком говорит, как Врубель видел, как понимал древние эпические стихи, когда-то действовавшие в воображении наших предков. Космическая, дикая, властная сила природы, земли, мифология отдаленных эр была вызвана к жизни безграничным воображением художника. И этой художественной правды не могли почувствовать современники, подходившие к образу Врубеля с анатомическим циркулем в руках.

Следующие два года жизни Врубеля отданы были страстному увлечению скульптурой и прикладным делом. Все эти работы делались для Абрамцовского майоликового завода. Хочется закрыть глаза на это временное падение таланта Врубеля. Дурной „новый стиль“, декадентщина действительно овладели художником. Все эти скульптуры для майолики, — „Садко“, „Морской царь“, „Волхова“, „Снегурочка“, „Купава“, „Лель“, расписанные балалайки и головные уборы для кн. Тенишевой, рисунки печей, каминов, посуды, проект павильона для всемирной выставки в Париже, — образцы фальшивой

безвкусицы, какого-то рокового заблуждения мастера. Только „Голова египтянки“ властно свидетельствует о таившихся скульптурных возможностях в душе художника и может быть поставлена рядом с чисто античной маской льва на воротах дома Мамонтова по Спасской-Садовой. Раскраска скульптур была отвратительна в полном смысле слова. Нельзя без содрогания видеть этих гляцевитых и матовых скульптурных уродов.

Притупленное художественное настроение Врубеля отразилось и на живописи. Такая известная вещь художника, как „Царевна-лебедь“—вещь поэтическая, вещь с незабываемым по мастерству жутким закатным морем, горящими, пламенными соснами на берегу, с чудесными лебедиными крыльями—все же манерна по самому сюжету, по подчеркнутому повороту головы царевны на зрителя, в ней нет души художника, он эстетствует, рассказывает, а не показывает, оставляя холодным сердце зрителя. Но в то же время удивителен и совершенно не оценен вариант картины „Лебедь“ в Третьяковской галлерее. Притаившаяся в камышах царственная птица в белой пене оперения, с вытянутой разумной головой, прозрачная, светящаяся—она сродни белым скульптурным лебедям античного мира. Есть в ней вещая сила, таких лебедей видят поэты, такие лебеди „кричат за Непрядвой“. Мне кажется, что когда-нибудь в том зале Третьяковской галлерей, где она висит, раздастся лебединый клекот. Во всяком случае, русская живопись не знает более совершенного образа

лебеди. Сходственные элементы модернизма нельзя мучительно не увидеть и в других картинах этих лет: в „Валькирии“, „Игре наяд“, „Тритоне и Нереиде“, в „Демоне“ и в „Сирени“.

Двойственный облик Врубеля наиболее ясно сказывается в эти 1899—1900 годы. Переменяясь между произведениями вычурного, бездушного, пустого модернизма, появляются такие картины „настоящего“ Врубеля, как „Пан“, „К ночи“. Обе эти вещи навеяны природой хутора Ге, быть может, повестью Чехова „Степь“. Трудно найти подобие врубелевскому „К ночи“ в русском искусстве. Ни один из русских художников не был в состоянии передать с такой зловещей, поразительной правдой таинственные сумерки природы, всю внутреннюю сложность и игру уходящего света солнца, горящего на сочных шапках чертополохов, на тревожно вслушивающихся в каждый шорох надвигающейся ночи бронзовых конях, на этом смутном свинцеющем небе вдали. Жуткую поэзию, многозначительность какой-то живой думы в природе, тайны ее, проникновение в нее художник подчеркнул, усилил с редкой естественностью и необходимостью, поместив в зарослях чертополохов как бы первенца природы—кованную, крепкую, как металл, фигуру фавна, сторожащего коней. И небо, и чертополохи, и вечеряющая степь, и громадные кони, и фавн слились в торжественном и важном молчании древней, огромной, засыпающей земли, рожавшей их. Таким же монументальным эпосом

полон „Пан“--- античный бог природы, которому Врубель придал облик русского старика-крестьянина, поместив его на фоне березок, речки. То удивительное сродство, которое чувствуется между огромной крестьянской стихией и природой, наблюдаемое в деревне, навевающее чувство отдаленного, тысячелетнего прошлого природы и людей, передано в „Пане“ с несказанным мастерством. И хотя плечо „Пана“ казалось Репину „измятым“, и, может быть, слишком приковывают бело-синие глаза козлоногого бога, несколько разрушая общую красочную гамму, едва ли можно сомневаться в исключительности этой волнующей, глубочайшей вещи. Это новый „античный“ образ, оспаривающий право на первородство у сотен „панов“, созданных европейскими художниками. Третьей вещью, занимавшей Врубеля два года, так и неоконченной, была картина „Сирени“. Около дома хутора Ге росло множество сирени. Врубель часто, подолгу смотрел на них, любясь и ища разрешения „фиолетовых и лиловых гамм“. Собирался он написать сирени и зеленой краской. Огромные кусты сирени, причудливо переплетающиеся между собою, закрывшие собою все полотно, скрывающие в своем буйном росте сумерки благовонной летней ночи, трепещущие фиолетовыми и лиловыми всплесками цветения, писались долго, и мучительно не удавались. Фигура женщины на фоне сиреней, которую С. П. Яремич почему-то считает фигурой пушкинской Татьяны, ее меланхолическое выражение, огромные гривы волос, спадающие

с плеч, глубоко дисгармонична — снова невольная дань стилю модерн, (полуиспорченный замысел. „Сирени“ и в своем незавершенном виде все-таки прекрасны.

Перлом иллюстрации к пушкинским сказкам должна быть отмечена тогда же созданная акварель „33 богатыря“. Морской прибор с разлетающимися тончайшими паутинками воды, с играющими в волнах рыбами, встающие из морской пучины богатыри, идущие на берег неумолимым, настойчивым, стремительным шагом, в звоне оружия, морской прохладный воздух, как бы идущий от акварели, как бы обдающая вас серебряная пыль прибора, — способны вызвать восторг своим неподражаемым правдоподобием.

С 1900 года, все разгораясь и разгораясь, душой Врубеля овладевает старый и знакомый сюжет „Демона“. Существует мнение, не лишенное убедительности, что гениальные художники никогда не кончают главного своего произведения, словно нехватает им жизни на его завершение, словно кто-то непонятно враждебный стережет этот последний мазок, штрих и во-время останавливает или сердце художника или затемняет сознание его. Врубель — один из примеров. Всю жизнь он стремился создать произведение, которое бы полностью отразило его сложную духовную организацию, в котором бы проявилось всё его техническое мастерство, запечатлелась бы обнаженная „новая“ природа, „его личная природа, новая анатомия живых существ“; он рано нашел название этому замыслу — „Демон“,

бессчетное множество раз писал и рисовал „Демона“ и потерпел неудачу, не смог, не одолел рокового сюжета. Все „Демоны“ Врубеля только фрагменты к ненаписанному „Демону“, только куски жизни художника. От молодой исполинской сидящей фигуры „Демона“ — олицетворения неистребимой, царственной силы и могущества, пригрезившейся в молодые годы, переход к „Летящему демону“ — надломленному временем гиганту, задевающему поседевшими крыльями за горные кручи, и, наконец, к „Поверженному демону“ — упавшему и разбившемуся, плачущему человеческими слезами титану, совершился на протяжении семнадцати лет. словно личная, интимная рассказывает повесть художником о самом себе, словно жизнеописание в красках и линиях разворачивается перед нами. Как знать, не признавал ли Врубель в своей молчаливой для других душе тот мрак и ужас, который подстерегал его, подкрадывался к нему, не ужаснулся ли он перед темными стихийными бедствиями, стерегущими человека, независимыми от него, готовыми обрушиться каждое мгновение?

„Летящий демон“ — начало предчувствия. Темные тона красок так уместны для передачи тревоги. Белые призрачные вершины гор, мрачные расселины, ночная наплывающая пелена — естественный фон картины. Развернутые, как паруса, крылья несут огромное тело, извивающееся от внутренней муки, безысходное горе горит в огромных глазах, и полет страшен, последний

полет перед падением... Осенние месяцы 1901 года художник провел в невероятном возбуждении, пугая близких некоторыми необычными странностями своего характера, легко раздражался, не выносил возражений, грубо бранился, говорил о своей гениальности и нечеловечески много работал над „Поверженным демоном“. Еще в темноте до рассвета вскакивал с постели и становился у полотна, писал весь день, писал вечером при огне, возбуждая себя вином и крепкими папиросами. С. П. Яремич рассказывает, как раз в день Врубель надевал пальто, открывал форточку, дышал несколько минут воздухом, называя это своей прогулкой, и снова возвращался к „Демону“. Художник лихорадочно торопился, спешил... Два громадных полотна „Демона“ были окончены и отброшены художником, многочисленные эскизы акварелью сменялись рисунками, Врубель никак не мог добиться нужной ему выразительности. И когда, неизвестно который раз начатый, „Поверженный демон“ был окончен, оказался оконченным художнику, он повез его на выставку „Мир искусства“ в Петербург. Но тут снова проснулось чувство недовольства. Ежедневно, ранним утром, он являлся на выставку и переделывал и переписывал картину, привлекая к себе внимание ранних посетителей выставки.

„При частых моих посещениях я каждый раз видел в „Демоне“ перемену,—записал С. П. Яремич.— По счастливой случайности, сохранился фотографический снимок

мок одного из тех демонов, которые были записаны. На лице его печать усталости, есть что-то удивительно мягкое, болезненное, женственное во всем облике и, в особенности, в больших, детски обиженных глазах; нежные и хрупкие руки—левая с бессильно сжатым кулаком закинута за голову, правая—беспомощно протянута с пукон вырванных перьев из собственного же крыла. Были моменты, когда по лицу его лились слезы. Затем он снова ожесточался“. Картина осталась недоконченной, Врубель метался, искал и не находил, уже в безумном мозгу подымался хаос, художник оставил картину...

Как-то повелось считать „Поверженного демона“ чуть ли не лучшей картиной Врубеля. „Демон“ в настоящее время знаменит. Но, безусловно, в творчестве Врубеля „Демону“ принадлежит не первое место и по мастерству, и по колориту, и по силе выражения идеи, в нем даже чувствуется присутствие „нового стиля“, загубившего ряд произведений художника. „Поверженный демон“ писался с натугой, с надрывом, в нем не выражен „мир в себе“ художника, точнее, недостаточно выражен, изобразительные средства больного Врубеля оказались ослабленными. „Падший демон“—только громадный, невыявленный замысел гениального воображения. Мутные краски, чуждое солнечному спектру золото короны, аффектированный жест скрученных на голове рук, подчеркнутость грохнувшегося о скалы и неестественно вытянутого тела — как-то не позволяют воспринять картину непосредственно, без всяких усилий, без вну-

треннего подсказа себе наслоившихся на ней „литературных комментариев“. И это уже худо. Подлинное создание красоты волнует сердце внезапно и раскрывает глаза восторгом помимо нашей воли.

К „Поверженному демону“ будут возвращаться, потому что оригинальность темы допускает самые широкие истолкования картины, обобщения, но едва ли оценка совершенства картины выиграет во времени.

В промежутках работы над „Поверженным демоном“ Врубель нашел еще в себе силы создать дивный акварельный „Портрет сына“ в колясочке, сделанный с двух сеансов. Хрупкое, ломкое личико ребенка с ужасными голубыми провидящими глазами на фоне холодн-белого тона подушки, розовые азалии за колясочкой, темная окантовка краев коляски,—все это залито такой безмерной печалью, таким трепетом страдания, что невольно чувствуешь, как будто бы острый, терпкий запах тления распространяется и от странного ребенка, и от колясочки, и от розовых грустных азалий. Весной 1902 года расстройство психической жизни художника стало очевидно, проявлялось бурно. Врубеля поместили в лечебницу для душевно-больных, где он пробыл девять месяцев. Врачи определили страшную, неизлечимую болезнь—прогрессивный паралич.

Многолетняя напряженная работа, нервная жизнь, упорное общественное равнодушие к его творчеству, слабый от природы организм, злоупотребление вином и, кажется, страстью сломили ясный ум и отняли со-

знание. К концу года приступы болезни улеглись, наступило временное облегчение. Врубель вернулся в жизнь, но он был разбит болезнью, не мог работать, постоянно расстраивался, тосковал и жаловался на судьбу. Врубеля отвлекали от мрачного настроения, отправили весной в Крым с братом; там он пробовал писать, сделал акварельную маленькую марину и портрет брата, но настроение не улучшалось. Лето 1903 года решено было провести на Украине. В мае месяце неожиданно скончался двухлетний сын Врубеля, зловещий портрет которого в колясочке так удался отцу. Потрясенный художник почувствовал второй приступ болезни и сам просил, чтобы его поместили в лечебницу. До лета 1904 года Врубель провел в лечебнице доктора Ф. А. Усольцева в Москве, в Петровском парке. На этот раз болезнь была тише, и время от времени Врубель работал, рисуя врачей и больных. В январе 1904 г. он написал „Херувима с горящей камильницей и мечом“—произведение крупное и по технике и по идее и богатое по краскам. „Херувим“ напоминает молодые годы Врубеля и работы его в Кирилловской церкви, только какая-то мягкость, успокоенность пронесшейся недавно мимо бури легли на него. В августе Врубель вышел из больницы настолько оправившимся, что называл себя воскресшим. Он переехал в Петербург с женой, получившей приглашение петь в Мариинском театре, и тотчас же принялся за обычную художественную работу. В остаток 1904 года он написал

несколько „Автопортретов“, „Портрет жены на фоне березовой рощи“, „Раковину“ и ряд эскизов на любимые темы молодости — „Пророк“, „Серафим“, „Голова пророка“. Все перечисленные вещи написаны или пастелью или акварелью, художник совсем отказался от масляных красок. Творчество Врубеля, казалось, иссякнув на несколько лет, вновь потекло обычным руслом завоеваний и достижений. Такие произведения, как „Раковина“, с виртуозной передачей тончайшей конструкции раковины и волшебности переливов перламутра были не так часты на всем творческом пути художника. Не забыл Врубель и своего упорного пристрастия к модерну, поместив длинноносых женщин в раковину. „Портрет жены на фоне березок“ — колористически радостное и прекрасное зрелище: лилово-синее платье, бело-пунцовые розы у пояса сочетаются в звонкую гамму, ясную и чуть холодную. В трактовке лица тончайшей штриховкой проявляется новый прием техники, доселе не употреблявшийся Врубелем. Такой же штриховкой сделано лицо „Автопортрета“ (в Третьяковской галлерее), замечательного по страдальческому выражению и тайному огню безумия в смело поставленных глазах. В „Голове пророка“, „Серафиме“, в „Пророке“ еще раз даны монументальные эскизы для фресок — свидетели никогда не покидавшей мечты Врубеля о росписи больших плоскостей.

Весной 1905 года Врубель заболел третий раз и был снова помещен в лечебницу доктора Усольцева. На

несколько месяцев художник перестал существовать. Только к концу года сознание понемногу вернулось. Врубель стал работать с таким жаром, как никогда прежде. За несколько месяцев сделано множество рисунков: больных, дверей, косяков, кроватей, цветов, одеял и т. д. Все, что видел художник в лечебнице, зарисовывалось. Тогда же сделано несколько автопортретов, несколько портретов жены, доктора Усольцева, знаменитый портрет В. Я. Брюсова, композиции „Путь в Еммаус“ и „Видение пророка Иезекииля“. Без разрешения врачей Врубель вскакивал ночью с кровати и при тусклом свете маленькой керосиновой лампочки рисовал и рисовал, напрягая свое зрение. Одна из таких последних очаровательных композиций—„Путь в Еммаус“. По дороге идут два ученика и между ними, вплотную, поднимаясь на голову выше—Христос. Пытливо обращены взоры учеников на спутника, в волнении лица их, они внутри себя смутно и безотчетно чувствуют, кто с ними. Пустынный пейзаж, ветки деревьев, идущий отовсюду таинственный вечер—способствуют угадыванию сосредоточенного в тишине природы влюбленного сердца. Эта внутренняя вибрация души высказана с изумительным совершенством. И как знаменательны последние вспышки творчества, они направлены к воспоминаниям молодости, к самому заветному и дорогому для него—к религиозной живописи. Будто выплывают в смутном сознании полубезумного художника коробовые своды Кирилловской церкви, его „Сошествие“ и „Над-

гробный плач“. В „Видении Иезекииля“ с необыкновенной мощностью воспоминаний встает огромнокрылый ангел с мечом, связанный через десятки лет с ангелами эскизов для Владимирского собора; разверстые, всевидящие зеницы ангела неотступно следят за вами с какой-то гипнотизирующей силой, стройная фигура готова встать в монументальном величии на свое место, на столпах древне-русской росписи.

В январе 1906 года Врубель начал портрет поэта В. Я. Брюсова, навещавшего его в лечебнице. Даже в нынешнем неоконченном состоянии портрет производит необыкновенное впечатление. За внешним сходством, острым и страшным, встает образ огромной демонической силы, мрачной, inferнальной, жестоко всматривающейся, налетающей на жертву, на всё готовой, холодно-расчетливой и неумолимой. Черный сюртук, скрещенные на груди руки, грубая, тяжелая голова на раздавленных плечах, „беглый каторжника взор“ (слова А. Белого)—поистине сделаны с величайшей меткостью, за которой чувствуется новый период творчества художника, откровение, проникновение в тайны человеческого лица, природы, мира. Вне всякого сомнения, это — гениальное, страшное, пугающее произведение. Останься Врубель жить—он не нашел бы природы для портрета. И с этим портретом связана самая мрачная страница жизни художника: Врубель начал слепнуть. Пришлось оставить работу. В ужасной тоске провел Врубель еще один-два месяца и—потерял зрение. Опять помутился

рассудок. С тех пор Врубеля-художника не существовало. Долгих четыре года жило безумное, незрячее существо и медленно умирало. В редкие минуты прояснения сознания художник невыносимо страдал, страстно желал вернуть зрение, отказывался от пищи, часами стоял на ногах, полубезумно веря, что он может от таких самобичеваний прозреть, и „новые“ глаза его будут из изумруда. Близкие, насколько возможно, скрашивали его темное бытие: жена пела ему любимые арии из Чайковского и Римского-Корсакова, играла на рояли, сестра подолгу читала и разговаривала с ним, отвлекая слепого безумца от сознания своей участи. Порою он с умиленной улыбкой бредил о себе, говорил, что жил во все века, помнит, как закладывали Десятинную церковь в Киеве, как вместе с Рафаэлем и Микель-Анджело расписывали стены Ватикана. В эти минуты он был счастлив. И вслед за ними наступало самое тяжелое для него и близких,—он приходил ненадолго в нормальное состояние, плакал, рыдал о своей слепоте. Ночами его преследовали галлюцинации. Поэтические невоплощенные художественные планы приходили в сновидениях. По рассказам родных—„ему призиделось однажды, что он глядит в окно на улицу большого города, мрачную и унылую под серым дождливым небом; средневековые монахи в глухих остроконечных капюшонах, закрывающих лицо, лишь с узкими прорезами для глаз, несут гроб; улица полна людей,двигающихся в полном безмолвии. Другой раз он видел, будто

стоит на морском берегу; вокруг темная ночь; тускло белеется колоннада какого-то храма, а у ног его черные воды слабо колышут отражения звезд". Так тянулся год за годом. Весной 1910 года он заболел воспалением легких, метался в жару, но был в полном сознании. Силы явственно таяли. Художник умирал. Он понимал это. За два дня до смерти по его просьбе сестра читала ему стихи А. Майкова:

„Он спит, он спит—Великий Пан“.

В тот же день вдруг Врубель сказал сидевшему рядом служителю: „Собирайся, Николай, едем в Академию“, и—началась агония. 1 апреля 1910 года великий художник умер.

* *
* *

Архитектор, ваятель, декоратор, график, иллюстратор, портретист, пейзажист, миниатюрист, живописец, мастер-прикладник, мастер фрески,— вот отдельные грани великолепной призмы, в образе которой представляется творчество Михаила Александровича Врубеля.

Какое редкое соединение дарований в одной человеческой личности!

Невольно напрашивается сравнение с величайшими мастерами эпохи Возрождения, обладавшими необыкновенно разносторонними талантами. Сравнение это может быть явственно прослежено во всем духовном строе личности Врубеля. Глубочайшие духовные запросы, трепет какой-то космической мысли, волшебная

фантазия, бездонные замыслы, чисто подвижническое служение искусству, настойчивая, напряженная, мучительная работа над своей техникой, вечная неудовлетворенность от достигнутого предела, создание „своего“, „нового“ „художественного мира“, совершенного стиля,—все это переносит нас к поэтическим жизнеописаниям художников Ренессанса. Так живут, так творчески горят только избранники из избранников. Если, по слову поэта, „все в жизни лишь средство для ярко певучих стихов“, то для подобных художников вся их жизнь—сумма влияющих и организующих творчество фактов, невзирая часто на самое противоположное свойство их. В этом смысле жизнь и творчество Врубеля взаимно проникали друг друга, об'единялись, гармонически преображались в образы какой-то идеальной красоты. В долгом творческом усилии многогранность Врубеля не ослабевала ни на одну минуту, не притуплялась, не изнашивалась. Ранняя психическая смерть, когда талант художника мог еще совершить многое, должна быть учтена как самое горестное событие русского искусства. Мы видели, что в редкие проблески сознания в лечебнице Врубель начинал такие вещи, как „Портрет Брюсова“. Будущий, предполагаемый, неосуществленный путь. обещал удивительные результаты.

Талант Врубеля, кроме его всеоб'емлемости, отличался от художественных дарований многих русских художников европейским знанием техники своего ре-

месла, в нем ничего не было „доморощенного“, что так резко выступает во всем русском искусстве XIX столетия, за редкими исключениями. „Милейший“, „задушевный“ провинциализм русского искусства суживал художественные возможности многих русских художников, обводил их какой-то отгораживающей чертой от общеевропейского потока искусства, мешал им влиться в него равноправным притоком, резко свидетельствовал об отсутствии преемственной художественной культуры в России. Русское искусство было искусством для „собственного употребления“. Только отдельные художники, перерастая высокий тын русской самодельщины, поднимались до уровня художественной культуры Запада. Таким из немногих других был Врубель.

Широкий диапазон чисто технического мастерства Врубеля и, конечно, высокая образованность, хорошее знакомство с художественной литературой, искусством, интерес к философским вопросам, рано выработавшееся эстетическое мировоззрение, яркая, ни на кого непохожая индивидуальность, не позволили ему примкнуть ни к одному художественному лагерю. На его глазах проходили—академисты, передвижники, националисты, ретроспективисты, модернисты, импрессионисты, горели одинокие звезды—Ге и Сурикова,—Врубель остался в стороне, остался самостоятельным до конца. Оттого он и не создал школы, плеяды, исчерпав все таившиеся в себе возможности с такой полнотой, что приходив-

шим за ним не оставалось работы, по крайней мере на некоторое время.

Трудно представить себе, чтобы это художественное оцепенение перед мастерством Врубеля было продолжительным и чтобы оно никогда не послужило материалом для последующей художественной культуры; не было бы смысла в человеческих достижениях, если бы каждый из художников начинал свою деятельность с примитивных рисунков гещерного человека и проделывал давно сделанную работу. Технические завоевания Врубеля незаметно лягут в пласт художественной культуры России черноземом. Будущий художник будет учеником Врубеля, он доведет до завершения неоконченные им линии, напишет ненаписанные картины, он пойдет вперед с последней остановки Врубеля. Многие века начинающие художники учились, не отрывая глаз и бесчисленно копируя картины у Рафаэля, Леонардо, Микель-Анджело, Тициана, Рембрандта, Рубенса и др., учились у них тайнам мастерства, от них и через них находя собственные сплавы красок и ритмический строй линий. Сам Врубель восторгался своей „осмысленной любовью“ к Рафаэлю в ученические годы. Картины Врубеля послужат будущим великим и малым мастерам искусства.

Мастерство Врубеля трудно, часто непередаваемо, пугает остротой выражения, на нем еще лежит отпечаток дыхания художника, оно еще не ассимилировалось, оно еще не вошло в художественную традицию,

не влилось в нее --- Врубель опередил эпоху. Следующие эпохи его усвоят. Засмеянный, непризнанный современниками, охаянный ими, раздражавший их скрытой в нем силой, бессознательно чувствуемой --- непонятной и волнующей, он уже дождался всеобщего признания спокойного и уверенного. От него будут временами отходить и неизбежно к нему будут возвращаться. Такова история всякого классика.

Индивидуализм Врубеля, его, казалось бы, полное равнодушие к среде, к своей эпохе, враждебные чувства к общественно-художественным группировкам, возмнившим себя единственными „делателями истории“, почти аскетическое подчинение девизу „искусство для искусства“, оцениваемые когда-то одиозно, квалифицируемые когда-то „оторванностью от жизни“, теперь подлежат полному пересмотру и новому утверждению. Наша эпоха догоняет Врубеля. Все творчество его было удивительно динамичным, тревожным, беспокойным, взволнованным каким-то исподним волнением, заряженным грозovým напряжением; громадные образы Микулы Селяниновича, Богатыря, Пророка, Демона, Пана, Христа, Мефистофеля, Мамонтова, Брюсова, 33 богатырей, автопортреты восстают по иному перед внутренним миром современного человека. Это же — буря, это же предчувствие будущей России, предреволюционные раскаты, припадание ухом к земле, предвидение гениального слуха и глаза. Этого гула не понимали, как его не осознавал и сам художник в ясных, „кон-

кретных формах, но он чувствовал его в воздухе, в своем трепещущем, пламенном сердце и был ему подчинен, служил ему, только и слушал его. Не все ли равно, как бы лично он ни воспринимал эту будущую эпоху, он знал о ней, он говорил о ней гигантскими образами, своей зловещей палитрой, своей „индустриальной“ техникой, выражавшейся в хаотическом нагромождении пятен, как бы в обломках разрушившихся зданий, городов, сел, в тончайшем, изощренном клубке штриховых линий, этой колючей проволоке его автопортретов. „Всем сердцем слушайте революцию“ — возглашал пришедший вслед за Врубелем гениальный поэт Блок, которому дано было также это редчайшее чутье „слышания“ за своими современниками, за теми днями, в которых он жил.

Врубель слышал, и потому он не знал покоя, мирного прозябания, он был молчалив в общезитии, но он весь был насыщен невидимыми лучами радия. Врубель никогда не испытывал самодовольства—признака ограниченных душ, — он рвался к мучительному подвигу своего искусства, искал, добивался, умножал свой опыт, строил, разрушал, стремился к наивысшему выявлению своей внутренней возбужденности. Врубель был безусловно революционером в искусстве. И никто из русских художников не отразил в своем творчестве ураганного огня будущей эпохи, накопления в предшествующей эпохе динамически творящих сил, кроме Врубеля. Все „передвижнические“ картины, например,

кажутся какими-то „либеральными фельетонами“ в сравнении с революционным творчеством Врубеля, мыслившего отвлеченными образами.

И не только в своем творчестве Врубель ушел за эпоху—во многих рассеянных по письмам замечаниях, в беседах с друзьями и малочисленными почитателями его таланта прорывается несомненный революционный пыл, жар, огонь. Сохранилось одно письмо Врубеля к С. И. Мамонтову, написанное по поводу самоубийства художника А. А. Рицони в 1902 году, в благородно-страстном тоне которого вскрывается вся нервно-действующая душа художника, так непохожая в своем пафосе на души окружающих современников.

„Я был глубоко потрясен и тронут концом А. А. Рицони,—писал Врубель,—я прослезился. Такой твердый хозяин своей жизни, такой честный труженик! И что же могло повергнуть его в такую бездну отчаяния? Честный труженик! Вы скажете, это пристрастие друга? Недавно еще на страницах „Мира искусства“ так презрительно и пристрастно трактовали эту честность. Господа, да мы забываем, в каких руках суд над нами, художниками. Кто только не дерзал на нас? Чьи только неуклюжие руки не касались самых тонких струй чистого творчества? О неумытых руках я уже и не говорю. Не удалось ли этой вакханалии роковым образом спутать представления и в нашей среде? Да, нам нужно оглянуться, надо переоценить многое. Нужно твердо помнить, что деятельность скромного мастера

несравненно почтеннее и полезнее, чем претензии добровольных и недобровольных невропатов, лизоблюдничающих на пиру искусства. Особенно отвратительны добровольцы. В моей памяти мелькают имена, которые я оставляю при себе. И потом эта недостойная юркость, это смешное обезьянничание так претят истинному созерцателю, что мне случалось не бывать по целым годам на выставках. Пора убедиться, что только труд и уместность дают человеку цену, вопреки даже его прямым намерениям; вопреки же его намерениям он и заявит себя в труде, лишенном искательных внушений. И когда мы ополчились против этой истины? Когда все отрасли родной жизни вопиют, когда все зовет вернуться к повседневной арифметике, к простому подсчету сил. Эта истина впервые засверкала, когда об руку с ней человек вышел из пещеры в историю. Дорогой каменный человек, как твоя рыжекудрая фигура напоминала мне эти тени наивных старателей. Сколько в твоей скромности укора самозванцам!

В самой дерзости творчества Врубеля было заключено революционное начало. Он отрицал подчинение живописи оригиналу, оспаривал незыблемость форм самой природы, пересоздавая их по-своему, населяя иными анатомически существами. Врубель создавал природу в природе. И с такой внутренней убежденностью он это делал, что „непохожее“ приобретало многозначительность „похожего“, начинало жить, дышало правдой художественной жизни, казалось естественно

виденным где-то и когда-то, как в сновидении. „Самая техника рисования Михаила Адександровича не имела ничего общего с тем, что внушают юношеству патентованные учителя рисования,— писал личный друг художника Сергей Мамонтов,— он не признавал общего контура изображаемого предмета, считая, что эта линия выдумана людьми и не нужна художнику. Рисую, он набрасывал на бумагу или на холст отдельные, мозаичные клочки тени, при чем 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 картинкою“.

Врубель уже в академические годы тяготился традиционными приемами техники, выработанной веками. Революционный дух новатора не примирялся с этим консерватизмом. В таких ранних рисунках-иллюстрациях к Л. Толстому, как „Свидание Анны Карениной с сыном“, налицо приемы характерной врубелевской манеры-пятна в сочетании со штрихами. Те же навыки в рисунке он переносил в живопись, почему многие картины Врубеля кажутся сложенными из разноцветных драгоценных камней, кристаллов, сталактитов („Демон“, „Портреты жены“, „Иезекииль“, „Сирени“, „К ночи“, „Богатырь“, „Гадалка“, эскизы для театральных декораций, „Хождение по водам“, „Воскресение“,

Девочка на фоне персидского ковра“ и др.). Высшее внимание технике, „направление всех сил“ на технику множество раз встречается в письмах художника. И техника Врубеля настолько своеобразна, что прообразов ей не найдем во всемирной истории искусства: такой техники не существовало до Врубеля, она является исключительно его созданием.

Влияние формального языка на зрительное впечатление огромно, конечно: одни и те же образы, сделанные разными техниками, будут казаться совершенно несхожими. И образы Врубеля — как новые породы людей, благодаря его техническим особенностям. Но все же очарование картин Врубеля в значительной мере не в формальных средствах, которые могли бы быть и блестящими, но холодными, не достигающими дальше глаз, — очарование его в удивительном даре каждому произведению отдавать частицу себя, дышать в них, закреплять на полотне свои глаза, трепет рук, свой голос, свои душевные переживания. Картины Врубеля не картины в обычном смысле, это громадные теплые от тела ладанки. Конкретно неуловимая жизнь теплится на его полотнах через наши ощущения, невидимая где-то в слоях красок пульсирует кровь. Во взаимном проникновении душевного языка в формальный могло родиться такое сочетание. Все творчество Врубеля, наполненное неустанными усовершенствованиями техники, имело единственной целью добиться наивысшего умения выражать волны чувств, клокотав-

ших в сердце, рвавшихся к запечатлению. Борьба была трудной, ожесточенной. Многие из художников, начав ее, скоро сознают бесполезность борьбы и, взгрустнув, потом „пишут холсты“ с ледяным спокойствием. Врубель всю жизнь болел муками красок, муками творчества, муками передачи своей духовной жизни на полотно.

Внешне его художественная жизнь может быть разделена на две части: ученические годы, когда еще не сформировалась своя техника, только предчувствовалась, теоретически осознавалась, и годы самостоятельного творчества, дробящиеся на множество технических завоеваний. Ученические работы отражают попытки Врубеля вырваться из тисков всевозможных и технических и внутренних влияний, они мало еще самостоятельны („Введение во храм“, „Портрет девушки“, „Автопортреты“, „Старушка Кнорре“ и др.), но они уже говорят о молодом художнике многозначительным языком, прежде всего об его умении в совершенстве овладевать чужой манерой. Кто так может—за тем будущее обеспечено.

И всем творчеством художник подтвердил эту старую, немеркнущую истину. Разве не поразительно наблюдать „труды и дни“ Врубеля, представляющиеся многоводным половодьем? За что только не брался этот удивительный мастер, хозяин в своем великом ремесле — и везде почти с равным успехом. Какой огромный, неисчерпаемый, „мир в себе“ носил художник,

черпая из него вдохновение на сотни произведений, никогда не повторяющих друг друга, произведений, разнообразных по темам, родам искусства и по технике. С упоением и страстью кидался он от одной работы к другой, горел ею, чуждый и странный всему окружающему, непонятный расчетливым и все взвесившим соседям, энтузиаст искусства, подвижник, аскет, занятый „одним видением“ — красотой. Результаты его работы чрезвычайно обширны, имя Врубеля мы встретим почти в каждой клеточке классификации искусств. Врубель был так насыщен творческой интуицией, что во многих родах искусства он, не учась, сразу же начинал, как давно работавший и совершенный мастер. Так было с архитектурой, скульптурой, прикладным делом.

Архитектурных чертежей Врубель сделал несколько, но они так интересны, так богаты по своим формам, что подстать крупному, прирожденному архитектору. Осуществись они, Москва имела бы ряд совершенно необычных сооружений даже при ее многообразных причудливых архитектурных массах. Единственный полуосуществленный проект дома на Спасской-Садовой даже в искаженном виде замечателен. Архитектурные планы одно время настолько увлекали его, что он в воображении строил целые кварталы, мечтал слить свои архитектурные массы с массами Кремля и кремлевских башен. Вне сомнения, он мог при благоприятных условиях развернуться в блестящего архитектора.

Как скульптор и прикладник Врубель работал больше, несколько лет заведывал майоликовыми мастерскими в Абрамцеве, но начал заниматься ваянием и прикладным делом тоже внезапно, без всякой подготовки. Такие скульптурные шедевры — маски львов и голова египтянки — рождаются нечасто среди немногочисленного семейства русских скульпторов. Голова „Демона“ полна своеобразной терпкости. Монументален проект русской печи 1900 года. За эти несколько скульптур и вещей прикладного дела не только можно забыть изрядное количество неудачных и безвкусных скульптурных произведений Врубеля и всевозможных „унылых“ балалаек, гребешков, чудовищных блюд, „модернистских“ каминов, но и считать Врубеля незаурядным скульптором. А как хороши эскизы из рыцарской эпохи для цветных стекол, где так занимательно почувствованы оконные решетки и перемычки!

Но все эти увлечения богатейшей художественной природы были только эпизодами, случайностями, талантливыми капризами могучих творческих сил. Всё неисчерпаемое богатство их проявляется во Врубеле-иллюстраторе, во Врубеле-живописце.

Любовь к иллюстрированию книги пришла с первыми сознательно прочитанными книгами. Увлечение тем или иным писателем отражалось в линиях. Врубель иллюстрировал сравнительно немного, но он никогда не работал иллюстраций на заказ, на темы, внутренне ему чуждые, чем занимаются присяжные иллюстраторы. Тол-

стой, Тургенев, Гёте, Маркевич, Лермонтов, Пушкин разно-временно воздействовали на его душу с большей или меньшей силой. Иллюстрации к произведениям временных и постоянных кумиров наглядно показывают степень их влияния. Конечно, самым любимым поэтом Врубеля был Лермонтов. Ему и посвящены гениальные иллюстрации. Но нужно сказать, что вообще все иллюстрации Врубеля изумляющи. Художник невидимыми нитями сливался с иллюстрируемым художником, создавал типы, внешнее обличье которых с тех пор неразрывно связывалось с произведением, читатель видел героя поэта таким, каким ему показал Врубель. Иллюстрационное мастерство также далось Врубелю как-то сразу, наподобие скульптурных работ. Сохранившиеся рисунки: „Маргарита“, „Свидание Анны Карениной с сыном“, профиль „Анны Карениной“, сделанные еще в студенческие годы, обнаруживают почти предельное мастерство будущего мастера-иллюстратора, его могущественное господство над белым и черным тонами времени создания иллюстраций к Лермонтову. Такие результаты понятны, раз Врубель обладал способностью прикипать к своему сердцу, подслушивать его и передавать одушевленными техническими приемами подслушанное. Научиться этому было нельзя, это тайна, которую природа дарит своим избранныкам. Сродственная огненная душа Лермонтова совпала по гениальным переживаниям с бунтарской душой революционера от искусства—Врубеля и от такого взаимопроникновения не могли не родиться пленитель-

ные образы Лермонтовско-Врубелевской музыки. Иллюстрации к Лермонтову: „Тамара в гробу“, „Демон летящий“, „Демон и ангел с Тамарой“, „Лицо Демона“, „Демон около монастыря“, „Демон в келье Тамары“, „Ангел“, „Демон, смотрящий в долину“, „Караван“, „Дуэль“, „Казбич“, „Конь с мертвым женихом в седле“, „Печорин“, „Грушницкий и Мэри“, „Душа моя мрачна“ и др., высочайшие достижения русского иллюстрационного искусства. Все особенности гения Врубеля отобразились в них,—самодовлеющая техника, властный безупречный рисунок, власть линии, неизъяснимая игра белого и черного тонов, власть композиционного строительства и тепло сердечного, выявленного отношения гения к благоуханным образам Лермонтова. В бедной истории русской иллюстрации значение Врубеля настолько явно подавляюще, настолько единственно, что он должен быть назван создателем этой истории. Знаменитые рисунки Агина, Тимма, Ф. Соколова меркнут в гениальном спектре мастера.

Современный повышенный интерес к иллюстрации русской классической литературы, захвативший художников — Б. Кустодиева, М. Добужинского, А. Бенуа, Ю. Анненкова и др., отмечая, с одной стороны, законченный период дворянской истории России (классическая наша литература была дворянской по преимуществу), когда художников потянуло „к старым орифламмам“, захотелось внутренне гармонически закончить здание для „музейного пользования“, с другой стороны,

он является естественным продолжением и талантливym продолжением начатой Врубелем работы.

Равномерное распределение дарований, видимо, было бы невымыслимо в одной человеческой особи, ей не снести бы всех тяжестей творчества, всех „мук творчества“—так и в натуре Врубеля. Кроме живописи и графики, где Врубель неоспоримо гениален, во всех остальных родах искусства, как мы видели, только проблески гениальности.

Но что за волшебное зрелище, едва мы встречаемся с Врубелем-живописцем, с Врубелем-колористом, какой гармонический строй линий и красок, какая виртуозная компановка, какая сила бесконечного тона, какая власть уметь заставить мертвые кисти говорить растроганным, прекрасным, мелодичным человеческим голосом, дышать грудью, глядеть блистающими глазами, созерцать, думать, задумываться, плакать... И в живописи он оставил поразительное наследство. Декоратор, портретист, пейзажист, миниатюрист и великий иконописец,—вот отдельные доблести мастера.

Палитра его так неисчерпаемо богата, что невозможно сказать, определить, ограничить ее наименованием „гаммы Врубеля“, — такой гаммы нет, есть бессчетные нюансы основных двух-трех тонов, бесконечные пропорции их сочетаний. Палитре Врубеля были чужды сопоставления резких контрастов цвета для внешнего придания силы ему. Такие приемы по существу всегда изобличают художника, определяют его место где-то

рядом с великими колористами. С малыми данными, комбинируя их, извлекая из них безграничные возможности тональностей, великие колористы достигают непонятных красочных иллюзий. Пестрота цвета только разноцветный ковер, на котором посажены коллекции пятен, демонстрация, выставка красок, не преобразованная в гамму, всегда таящую гармонию. И было бы заблуждением считать, что драгоценные россыпи красок на полотнах Врубеля были такой выставкой. В том и сила творческого размаха Врубеля — он умел иллюзионировать с семью полосками спектра.

Богатство красочных соединений соответствовало композиционной выдумке, всегда неожиданной, свободной и разнообразной. Тематическая сторона обнаруживает редкое воображение. Вымыслы рождались свободно и легко, роились вокруг, досаждали своим обилием, душа накапливала переживания от каждого жизненного момента. Кисть Врубеля обладала уверенным ударом, преодолевала все затруднения техники, все сложнейшие извилины задуманных концепций. И дальше начиналось необъяснимое, неучитываемое никакими схемами — заполнение полотна правдой жизни, передачей взволнованной, потрясенной, звучащей души, оживотворение картины.

Врубель сознавал эту редкую, может быть, самого его удивлявшую способность, он пытался объяснить ее. Во время передышки между двумя припадками болезни Врубель писал своей жене: „Я мог свободно отдаться

обозрению своих прежних вдохновений и вышел очень ободренным. Портрет С. И. Мамонтова действительно как экспрессия, посадка, сила языка и вкусность аксессуаров прямо очаровал меня. В высшей степени сильная и красивая техника—не мазня, а все, что сделано, более чем правдиво, красиво и звучно... А у Серова нет твердости техники: он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том, ни в другом нет натиска (*Aufschwung*) восторга. А что до коровинских панно, то это точно срисованные фотографические снимки (не композиции самостоятельные с фотографии, как подспорья). Помнишь, в Риме я часто при писании панно прибегал к фотографии, но пусть мне кто-нибудь укажет места, которые я делал с фотографии, и отличит их от тех, что делал от себя; стало быть, я не копировщик был, а оставлял фотографию позади. Вот разгадка, отчего тебя серовские портреты оставляют равнодушной. И почему малявинская дама у рояля остановила твое внимание. Малявин тоже имеет дар *Aufschwung*'а и восторга, но к этой стихии надо прибавить культурное чутье и изобразительность фантазии, и Малявин тоже остается позади". Вдохновенное происхождение картин Врубеля, его „натиск восторга“ придали им магическую силу впечатления. Это общее, что роднит великих мастеров искусства. Увлеченные, они увлекают.

Прошли десятилетия, как Врубель увлекался театром, как забывал для него семью, писал декорации для множества опер и пьес, рисовал костюмы, большая

часть постановочного материала погибла, но сохранившиеся куски декораций к „Царю Салтану“, к „Чародейке“ и др. полны неумирающей красоты. Декорации Врубеля всего многозначительнее указывают на разносторонние свойства его личности. Если при иллюстративной работе художником руководило чувство выбора, то в театральных работах исключительно чувство Aufschwung'а, он загорался без разбора. Декорации Врубель делал для самых разнообразных вещей по сюжетам. И одинаково успешно. Его фантазия находила самое благодарное поле. Театром он интересовался и как актер-истолкователь Шекспира, считая, что никто не передает правильно психологии датского принца. По рассказу Сергея Мамонтова, однажды Врубель в дружеском кругу сказал: „Вот будут деньги, сниму театр, подыщу актеров и сыграю Гамлета по „настоящему“.“

Его подняли на-смех. „Посмотрись в зеркало, какой ты Гамлет. Ты лилипут, у тебя зуб со свистом и голос чревоушательский. Ни один человек не пойдет смотреть, как ты будешь искажать Шекспира...“

„Что же? — хладнокровно возразил Врубель. — Это меня не трогает, буду играть один перед пустым залом, с меня довольно...“

В результате чисто „личного“, „внутреннего“ отношения к театру Врубель иллюминировал его блистательными, красочными огнями. Сохранившиеся акварельные эскизы не являются ли до сих пор неоцененными перлами

искусства, по которым были бы восстановимы действительно праздничные, феерические постановки в современном театре? Пристрастие Врубеля к театру вполне понятно и объяснимо,—театр для него являлся живой фреской, монументальным искусством, громадным пространственно полотном, декоративной стеной храма.

И рядом с задумчивым обликом древне-русского стенописца вдруг встает изысканнейший миниатюрист. Такое сочетание было и тогда. Маленькие дощечки Врубеля с этюдами „Nervi“, „Porto fino“, „Elbo“, „Дорога среди кактусов“, „Акрополь“, „Восхождение на Везувий“, блестящие по технике, являются типичными миниатюрами. Так в душе „демонического мастера“ укладываются пышные театральные зрелища, грозные фрески и живописное рукоделье миниатюр. В *péndant* к миниатюрному искусству самое сложное, самое редкое портретное искусство. Врубель был доволен своим портретом С. Мамонтова, своей „силой языка“, экспрессией, своей „более чем правдивой“ техникой. Те же качества в „Автопортретах“, „Портретах жены“, „Портрете Арцыбушева“, „Портрете сына в колясочке“, „Девочке на фоне персидского ковра“, „Портрете Брюсова“ и др. Художник скромно оценил драгоценное сверкание красок в портретах, как бы скрещивание лучей от самоцветных камней („Портрет Забела“, „Портрет жены у камина“), словами — „не мазня“.

Обаятельные образы его портретов незабываемы, особенно жена, сын, он сам. Это изумительная семей-

ная портретная галерея - врубелиана, интимнейший мир, в котором отец и сын со смертельным испугом в глазах, а она, как резцом высеченная, в одном обрывке письма Врубеля: „помнишь полуфигуры Весны с руками, отмахивающимися от птиц и пичужек, с ласковой истомой в глазах, улыбкой и движением: это очень похоже на тебя, т.-е. формы, а впрочем, и в экспрессии“.

Все эпохи исторической жизни народов выделили, собственно, меньше всего художников-портретистов, ибо нет ничего в природе столь загадочно-трудного, чем человеческое лицо, его невыразимая жизнь — тем значительнее кажутся завоевания Врубеля и в этой области. В истории же русского портретного мастерства Врубель рядом с Левицким, Боровиковским и безусловно выше Серова, а по темпераменту, „горячке сердца“ не единственный ли он?

К пейзажной живописи великий художник не мог остаться равнодушным, ибо кто же из русских художников больше и любил и понимал природу, угадывал ее внутренний, сокровенный лик, ее космическое древнее геологическое начало? Только поэт Тютчев оспаривает у Врубеля это понимание мироздания. Если у Врубеля почти нет „чистой“ пейзажной живописи, кроме нескольких этюдов, то задний план его картин почти всегда пейзаж: все панно, все „Демоны“, иллюстрации, сказки, „Пан“, „К ночи“, фрески. И в этом старинном понимании пейзажа Врубель проницательный пейзажист, которому удавалось проникать в самую сущность живой

природы, подмечать в ней неподмеченное до него грозное и косное и тревожное, оставив другим ее ландшафтную нарядность. Природу Врубель воспринимал синтетически, чрез претворение в себе, но такие вещи, как „Микула Селянинович“, „К ночи“, „Пан“, „Демоны“, „Садко“, изображают в их общей сущности чисто „местную“ русскую степь, горы, болота и гати, кровавый рогатый месяц, навевают терпкие чувства о нашей неумно огромной странной и грустной родине. Такое глубокое, пронизывающее до самого сердца изображение не часто в истории нашего пейзажа.

Особо стоят эпические произведения художника: „Богатырь“, „Микула Селянинович“, „Пан“, „Муза“, „Мефистофель и Фауст“ (ряд панно), все акварели к сказкам и „К ночи“, грандиозные своими планами, вещими проявлениями таланта художника, работавшего над ними с особенной страстью.

Картина „К ночи“ хранит в себе такое ядовитое, зловещее чутье природы, в ней так вобрано могущественное таинство наступающей ночи, надвигающегося хаоса, опасности для человека неуловимой и пленительной, такими яркими знаками горят чертополохи что просыпается жуткое подсознательное чувство необыкновенного душевного одиночества. Такую картину нельзя видеть ночью одному—страшно. Это высшее достижение гения Врубеля, предчувствие, быть может, далеких тогда зарниц новой эпохи. И, быть может, ни одно произведение не было таким пророческим,

революционным, указующим, как „К ночи“, в котором только ночь, степь, закат, кони, фавн и чертополохи. Вся сюита панно, былинных героев, сказок, античных перевоплощений—увлекательнейшая былина о много-сложной, исключительной по захвату и глубине переживаний души художника, видевшей так ярко, так много и так умевшей выражаться.

Наконец композиции Врубеля на темы древне-русской иконописи, высокое монументальное фресковое искусство, увлекавшее всю жизнь художника, входят неразрывной, неотъемлемой частью и в духовный строй его личности и в его столь разностороннее творчество. „Надгробный плач“, „Мария с младенцем“, эскизы для Владимирского собора, „Хождение по водам“, „Путь в Еммаус“, „Видение Иезекииля“ умножают его значение. После великих народных художников—Андрея Рублева, Дионисия — в других условиях, за сотни лет от них, вдруг забилось такое „общее сердце“. Среди всех произведений Врубеля фресковые композиции выделяются в особый обвораживающий строй и по мастерству исполнения их и по лирическому биению неутомимо влюбленного сердца художника. Они были для него самым дорогим в жизни воспоминанием, самой жизнью, недреманными спутниками на трудной и горькой дороге его бытия. Гению Врубеля не удалось развернуться и поработать над ними на громадных плоскостях стен, он мысленно раздвигал их, продолжал за своими полотнами. Великий монументалист заключен

был в узкие рамки станковой живописи. Вечная неудовлетворенность, иссушавшая его душу, шла отсюда. Последнее произведение Врубеля „Видение Иезекииля“ все какое-то опаленное, сожженное пылающим внутри огнем, есть сам недостигший пристани и сгоревший художник.

Тягостный по окружающим условиям „подвиг искусства“ Врубель совершил в одну из самых мрачных эпох русской самодержавной истории, расцветив ее своей вдохновенной прозорливостью *).

Москва, 1923 г.

*) В настоящей монографии использованы материалы, находящиеся в книгах о М. А. Врубеле — С. Яремич и А. Иванова; кроме того—журнальные статьи в „Искусство и печатное дело“, „Золотое Руно“, „Мир Искусства“, „Весы“ и др.

ИЛЛЮСТРАЦИИ.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

М. А. Вруб ель. Свидание Анны Карениной
с сыном.

Ночной принц.

Демон и Тамара.

Пляшущая Тамара.

Проект занавеса.

Хождение по водам.

Гадалка.

Портрет жены художника.

Царевна - лебедь.

Лебедь.

Пан.

Демон.

Автопортрет.

Пророк.



СВИДАНИЕ АННЫ КАРЕИНОЙ С СЫНОМ



НОЧНОЙ ПРИНЦ



ПРОЕКТ ЗАНАВЕСА



ХОЖДЕНИЕ ПО ВОДАМ



ГАДАЛКА



ПОРТРЕТ ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА



ЛЕБЕДЬ



П А Н



ДЕМОН



АВТОПОРТРЕТ



ΠΡΟΡΟΚ

