**Михаил Врубель**

Жизнь художника — развитие его творческой силы, это настоящая биография художника, которой одни обломки являются в происшествиях ежедневной жизни... Материалы жизни художника суть одни — его произведения», — так писал некогда В.Ф. Одоевский. Следовательно, просто знать, хотя бы и максимально подробно, обстоятельства жизни художника, недостаточно — требуется увидеть и понять их в отношении к «развитию его творческой силы». Будущий художник родился в 1856 году — в год коронации Александра II Освободителя; последние его произведения созданы в 1906 году, то есть во время первой русской революции.

Мать Врубеля умерла, когда мальчику было три года. Когда ему было семь, отец женился вторично, имея во втором браке трех детей, один из которых умер в детстве. Внутрисемейные отношения, насколько можно судить по сохранившимся свидетельствам, были вполне благополучны; охотникам изысканий психоаналитического толка эти сведения о годах, проведенных в отцовском доме, не оставляют никакой поживы. Интонация Врублевских писем, когда дело касается семейственных и родственных отношений, в своей почтительности лишена какого бы то ни было притворства, равно как и неискренних преувеличений. Но теплые дружественные отношения Врубель сохранил впоследствии лишь со старшей сестрой Анютой, или Нютой, как он ее называл. Мачеха, Елизавета Христиановна (урожденная Вессель) — серьезная пианистка с хорошей школой, и маленький Врубель был ее внимательным слушателем. Вообще, по воспоминаниям сестры, «элементы живописи, музыки и театра стали с ранних лет его жизненной стихией». Отец Врубеля — строевой офицер, участвовавший в Крымской кампании, впоследствии избрал стезю военного юриста; долг службы требовал частых перемещений: Врубель родился в Омске, закончил Ришельевскую классическую гимназию в Одессе. Художественные задатки, видимо, были обнаружены рано: во время кратковременного пребывания в Петербурге отец водил восьмилетнего мальчика в рисовальные классы Общества поощрения художников, годом позже в Саратове он занимался у частного педагога, обучавшего его рисованию с натуры, потом он посещает рисовальную школу в Одессе. Уже тогда, в детские годы, проявлялось качество, впоследствии составившее одну из примечательных особенностей Врублевского мастерства, а именно исключительная зрительная память. Так, в Саратове, после двух посещений церкви, где была помещена копия «Страшного суда» Микеланджело, девятилетний Врубель дома «наизусть, — как пишет его сестра, — воспроизвел ее во всех характерных подробностях».

Окончив гимназию с золотой медалью, Врубель в 1874 году поступил на юридический факультет Петербургского университета. В первые годы учебы ему довелось быть гувернером и домашним учителем в семействе, с которым летом 1875 года он совершил первую поездку в Швейцарию, Германию и Францию. Увлечение любительским рисованием продолжается и в этот период. Образцами для подражания служили не произведения «большого искусства», а образы и стилистика журнальной репродукционной гравюры.

**Корни легенды**

Не всякий художественный мир и не всякая творческая биография одинаково предрасполагают к мифотворчеству. В этом отношении Врубель среди русских художников прочно держит первое место. Первоисточник легенды, как было сказано, — удивительное, таинственное, которое чаще всего выступает как непонятное, необычное, а попросту как-то, что отклоняется от общечеловеческой или бытовой нормы. Если бы мы вознамерились понять, из чего же все-таки она, эта Врублевская легенда, складывается, нам потребовалось бы очертить контуры непонятного, уяснить, что во Врублевском творческом облике, в его биографии, в его художественном пути является обескураживающе-таинственным или интригующим.

Разумеется, сами эти непонятности выступают в разном обличье для «широкой публики», которая узнает о художнике отрывочно и понаслышке, и для исследователей-искусствоведов, которые транслируют в публику более или менее непрерывное знание. Задача искусствоведов — соединить разрозненные факты биографии и творчества, но при этом и здесь присутствуют некоторые недоумения, порой неисповедимыми путями переходящие в публику и ею улавливаемые, даже если «человек толпы» и не интересуется специально художником.

Во-первых, Врубель имеет экзотическую в русскоязычном обиходе фамилию: со стороны отца его предки — выходцы из прусской Польши. Хотя по-польски Врубель — это всего-навсего воробей, тут уже есть нечто странное, что позволяло играть с этой фамилией в странные игры.

Например, в романе Набокова «Дар» один из поверхностных знакомых героя упоминает мимоходом о «фресках Врублева». Неважно, собственная ли это острота писателя или «взято из жизни». Важно, что тем самым документируется существовавшая в культурном климате начала XX века сращенность имени Врубеля с именем Рублева — давно и, безусловно олицетворяющего в мировой иерархии имен образ русского искусства вообще. Но, конечно, удивительное и странно-интригующее под номером один — это то, что Врубель заканчивает жизнь в психиатрической клинике. Его сумасшествие странным образом, уже в глазах его современников, бросало отсвет на его искусство. Например, Стасов с некоторым как бы даже облегчением воспринял весть о психической болезни Врубеля, как-то, что вроде бы объясняло Врублевские «странности», в частности его привязанность к демонической теме. Существен при этом не только сам факт трагической жизненной развязки, но и то, что Врубель пробыл в психиатрической лечебнице очень долго — с 1902 по 1910 год, год смерти. Врубель не узнал, что его произвели в академики; не знал о триумфальном успехе в России и Европе того самого «Мира искусства», в первых выставках которого он участвовал; он не был свидетелем событий первой русской революции — все это прошло мимо него. Получилось так, что период его болезни оказался в русской истории, в том числе культурной, чрезвычайно насыщенным событиями. Врубель, продолжая существовать, рано был выключен из культурной среды своего времени и уже при жизни отошел в область легенды. Например, художники «Голубой розы», экспонировавшие на своих выставках произведения Врубеля вместе с картинами Борисова-Мусатова, предъявляли его в качестве своего учителя, того, от кого они исходят в своем творчестве; для литераторов-символистов (Александр Блок, Андрей Белый) Врубель — художественный прецедент, аргумент в их творческой и художественной деятельности, вполне состоявшееся и занявшее место в истории искусства явление, — хотя он еще жив. Такое, конечно, бывает не со всяким художником. Еще один интригующий момент биографии Врубеля: уже в процессе болезни, после того как он попал в лечебницу (а он сменил их несколько), у него были моменты просветления, когда он мог работать. И вот тогда-то были созданы его последние шедевры, в частности графические, к которым относятся зарисовки с натуры сцен в интерьерах лечебницы и за окном: «Обдумывает ход (игра в шахматы)», «Кровать». Из цикла «Бессонница», «Дерево у забора». Одним из последних произведений Врубеля является портрет В. Брюсова. Во Врублевской мемуаристке, может быть оттого, что его жизнь часто прочитывалась в свете трагической развязки, многие эпизоды раннего времени, например киевского периода, заострялись, и странности, которые бывают у любого, особенно у артистических натур, получали особенно резкие, пламенеющие контуры. Например, Врубель в какой-то момент исчезает из Киева якобы на похороны отца, а через некоторое время отец появился живой и здоровый перед теми самыми людьми, которым было сообщено, что он умер. В киевский и ранний московский период Врубель ведет типично богемную жизнь. Он часто посещает цирк, одна из его привязанностей — цирковая наездница, с которой он дружит и в гости к которой водит своих приятелей, например К. Коровина и В. Серова. Считалось, что это недостойно того имиджа выдающегося художника, который Врубель уже имел, правда, не в глазах широкой публики, а его собственного окружения.

**Начало: Становление таланта**

Жизнь художника — развитие его творческой силы, это настоящая биография художника, которой одни обломки являются в происшествиях ежедневной жизни... Материалы жизни художника суть одни — его произведения», — так писал некогда В.Ф. Одоевский. Следовательно, просто знать, хотя бы и максимально подробно, обстоятельства жизни художника, недостаточно — требуется увидеть и понять их в отношении к «развитию его творческой силы». Будущий художник родился в 1856 году — в год коронации Александра II Освободителя; последние его произведения созданы в 1906 году, то есть во время первой русской революции. Следовательно, период творческой активности Врубеля сравнительно невелик — чуть более 20 лет. Мать Врубеля умерла, когда мальчику бьшо три года. Когда ему было семь, отец женился вторично, имея во втором браке трех детей, один из которых умер в детстве. Внутрисемейные отношения, насколько можно судить по сохранившимся свидетельствам, были вполне благополучны; охотникам изысканий психоаналитического толка эти сведения о годах, проведенных в отцовском доме, не оставляют никакой поживы. Интонация врубелевских писем, когда дело касается семейственных и родственных отношений, в своей почтительности лишена какого бы то ни было притворства, равно как и неискренних преувеличений. Но теплые дружественные отношения Врубель сохранил впоследствии лишь со старшей сестрой Анютой, или Нютой, как он ее называл. Мачеха, Елизавета Христиановна (урожденная Вессель) — серьезная пианистка с хорошей школой, и маленький Врубель был ее внимательным слушателем. Вообще, по воспоминаниям сестры, «элементы живописи, музыки и театра стали с ранних лет его жизненной стихией». Отец Врубеля — строевой офицер, участвовавший в Крымской кампании, впоследствии избрал стезю военного юриста; долг службы требовал частых перемещений: Врубель родился в Омске, закончил Ришельевскую классическую гимназию в Одессе. Художественные задатки, видимо, были обнаружены рано: во время кратковременного пребывания в Петербурге отец водил восьмилетнего мальчика в рисовальные классы Общества поощрения художников, годом позже в Саратове он занимался у частного педагога, обучавшего его рисованию с натуры, потом он посещает ри совальную школу в Одессе. Уже тогда, в детские годы, проявлялось качество, впоследствии составившее одну из примечательных особенностей врубелевского мастерства, а именно исключительная зрительная память. Так, в Саратове, после двух посещений церкви, где была помещена копия «Страшного суда» Микеланджело, девятилетний Врубель дома «наизусть, — как пишет его сестра, — воспроизвел ее во всех характерных подробностях».

Окончив гимназию с золотой медалью, Врубель в 1874 году поступил на юридический факультет Петербургского университета. В первые годы учебы ему довелось быть гувернером и домашним учителем в семействе, с которым летом 1875 года он совершил первую поездку в Швейцарию, Германию и Францию. Увлечение любительским рисованием продолжается и в этот период. Образцами для подражания служили не произведения «большого искусства», а образы и стилистика журнальной репродукционной гравюры.

**Корни легенды**

Не всякий художественный мир и не всякая творческая биография одинаково предрасполагают к мифотворчеству. В этом отношении Врубель среди русских художников прочно держит первое место. Первоисточник легенды, как было сказано, — удивительное, таинственное, которое чаще всего выступает как непонятное, необычное, а попросту как то, что отклоняется от общечеловеческой или бытовой нормы. Если бы мы вознамерились понять, из чего же все-таки она, эта врубелевская легенда, складывается, нам потребовалось бы очертить контуры непонятного, уяснить, что во врубелевском творческом облике, в его биографии, в его художественном пути является обескураживающе-таинственным или интригующим.

Разумеется, сами эти непонятности выступают в разном обличье для «широкой публики», которая узнает о художнике отрывочно и понаслышке, и для исследователей-искусствоведов, которые транслируют в публику более или менее непрерывное знание. Задача искусствоведов — соединить разрозненные факты биографии и творчества, но при этом и здесь присутствуют некоторые недоумения, порой неисповедимыми путями переходящие в публику и ею улавливаемые, даже если «человек толпы» и не интересуется специально художником.

Во-первых, Врубель имеет экзотическую в русскоязычном обиходе фамилию: со стороны отца его предки — выходцы из прусской Польши. Хотя по-польски Врубель — это всего-навсего воробей, тут уже есть нечто странное, что позволяло играть с этой фамилией в странные игры.

Например, в романе Набокова «Дар» один из поверхностных знакомых героя упоминает мимоходом о «фресках Врублева». Неважно, собственная ли это острота писателя или «взято из жизни». Важно, что тем самым документируется существовавшая в культурном климате начала XX века сращенность имени Врубеля с именем Рублева — давно и безусловно олицетворяющего в мировой иерархии имен образ русского искусства вообще. Но, конечно, удивительное и странно-интригующее под номером один — это то, что Врубель заканчивает жизнь в психиатрической клинике. Его сумасшествие странным образом, уже в глазах его современников, бросало отсвет на его искусство. Например, Стасов с некоторым как бы даже облегчением воспринял весть о психической болезни Врубеля, как то, что вроде бы объясняло врубелевские «странности», в частности его привязанность к демонической теме. Существен при этом не только сам факт трагической жизненной развязки, но и то, что Врубель пробыл в психиатрической лечебнице очень долго — с 1902 по 1910 год, год смерти. Врубель не узнал, что его произвели в академики; не знал о триумфальном успехе в России и Европе того самого «Мира искусства», в первых выставках которого он участвовал; он не был свидетелем событий первой русской революции — все это прошло мимо него. Получилось так, что период его болезни оказался в русской истории, в том числе культурной, чрезвычайно насыщенным событиями. Врубель, продолжая существовать, рано был выключен из культурной среды своего времени и уже при жизни отошел в область легенды. Например, художники «Голубой розы», экспонировавшие на своих выставках произведения Врубеля вместе с картинами Борисова-Мусатова, предъявляли его в качестве своего учителя, того, от кого они исходят в своем творчестве; для литераторов-символистов (Александр Блок, Андрей Белый) Врубель — художественный прецедент, аргумент в их творческой и художественной деятельности, вполне состоявшееся и занявшее место в истории искусства явление, — хотя он еще жив. Такое, конечно, бывает не со всяким художником. Еще один интригующий момент биографии Врубеля: уже в процессе болезни, после того как он попал в лечебницу (а он сменил их несколько), у него были моменты просветления, когда он мог работать. И вот тогда-то были созданы его последние шедевры, в частности графические, к которым относятся зарисовки с натуры сцен в интерьерах лечебницы и за окном: «Обдумывает ход (игра в шахматы)», «Кровать». Из цикла «Бессонница», «Дерево у забора». Одним из последних произведений Врубеля является портрет В. Брюсова. Во врубелевской мемуаристике, может быть оттого, что его жизнь часто прочитывалась в свете трагической развязки, многие эпизоды раннего времени, например киевского периода, заострялись, и странности, которые бывают у любого, особенно у артистических натур, получали особенно резкие, пламенеющие контуры. Например, Врубель в какой-то момент исчезает из Киева якобы на похороны отца, а через некоторое время отец появился живой и здоровый перед теми самыми людьми, которым было сообщено. что он умер. В киевский и ранний московский период Врубель ведет типично богемную жизнь. Он часто посещает цирк, одна из его привязанностей — цирковая наездница, с которой он дружит и в гости к которой водит своих приятелей, например К. Коровина и В. Серова. Считалось, что это недостойно того имиджа выдающегося художника, который Врубель уже имел, правда, не в глазах широко? публики, а его собственного окружения.

**Творчество и болезнь**

"Портрет доктора Ф.А. Усольцева", в клинике которого лечился Врубель. Усольцев оставил любопытные воспоминания:

"Часто приходится слышать, что творчество Врубеля больное творчество. Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить... До тех пор пока Врубель мог держать карандаш и мог видеть, он ' работал, выполняя не рисунки сумасшедшего, но произведения, относящиеся к шедеврам рисовального искусства..." "Портрет П.П. Кончаловского" (б.г., частное собрание).

**Выход в свет**

Для нас «популярный» Врубель начинается с 1890 года, когда в Москве написан «Демон (сидящий)» и созданы иллюстрации к произведениям Лермонтова в юбилейном издании к 50-летию со дня смерти поэта. В 1896 году перед этой «широкой публикой» предстал уже крепкий, сложившийся художник и выдающийся мастер. Произошло это вдруг, неожиданно — здесь тоже один из моментов биографии, прибавляющий яркости легендарному ореолу вокруг имени Врубеля. Обстоятельства врубелевского «дебюта» на нижегородской выставке по-своему замечательны. Летом 1896 года в Нижнем Новгороде открывалась Всероссийская промышленная и сельскохозяйственная выставка, включавшая художественный отдел. На торцах павильона, где должен был расположиться этот отдел, под выгнутой крышей пустовали большие тимпаны. Курировавший художественно-оформительские работы на выставке С.И. Мамонтов заказал Врубелю выполнить для этих тимпанов панно на темы, представленные на усмотрение художника. Врубель сочинил композиции на европейский — «Принцесса Греза» (сказочная рыцарская легенда в сценической обработке популярного тогда французского драматурга Э. Ростана) и национальный («Микула Селянинович») сюжеты. Эти панно были отвергнуты специально присланной из Петербургской Академии художеств комиссией «как нехудожественные». Тогда Мамонтов решил показать, кто настоящий хозяин на выставке. На арендованном им участке вблизи входа был в короткий срок сооружен павильон, или «балаган», как выразился К. Коровин, с громадными буквами на крыше «Панно Врубеля». В этом павильоне они и экспонировались. Событие это наделало много шума в прессе. Кроме того, по настоянию Мамонтова на выставке экспонировалось восемь картин Врубеля и его скульптура, в это же время проходили гастроли Мамонтовской частной оперы в городском театре, где шел спектакль «Гензель и Гретель» в декорациях Врубеля, а в портале сцены красовался исполненный Врубелем ранее для той же Русской частной оперы занавес «Неаполитанская ночь» («Италия. Неаполитанская ночь». Эскиз театрального занавеса). Врубель, таким образом, был представлен в Нижнем всеми гранями своего творчества: дебют Врубеля был превращен Мамонтовым в бенефис.

**Поэзия стихий**

Одним из стимулов в обращении художника к "изобразительному фольклору" была музыка Н.А. Римского- Корсакова. Врубеля в творчестве этого композитора привлекала поэзия водной стихии, запечатленная в самой оркестровой фактуре. "Прощание царя морского с царевной Волховой" (1899, ГТГ). "Садко" (1899-1900, ГРМ). Занавес "Неаполитанская ночь" (1891, ГТГ), созданный Врубелем для Русской частной оперы. "Дуэль Печорина с Грушницким", иллюстрация к произведению М. Лермонтова "Герой нашего времени" (ГТГ).

Академический педагог П. Чистяков говорил, что Врубель у него «перепекся», то есть усвоил его систему как-то «слишком». Но где бы он ни появился, в нем всегда был ощутим некий «излишек»: в Киеве он петербуржец; в Москве, еще сохранявшей дух и характер «Московского дворика» Поленова, он, прошедший школу киевского орнаментально-декоративного монументализма, слишком смел и одновременно витиеват.

Наконец, для книжного западничества и салон вого эстетизма петербургской молодежи из «Мира искусст было слишком много московской безудержности и того,1 нуа поначалу называл «гениальничанием». Самое, пожалуй, примечательное в этом смущении неофитов петербургского западничества перед Врубелем было то, что они, хотя и чувствовали, но нс узнавали во Врубеле тот тип художника и род искусство-понимания. к которым они сами тяготели. тем врубелевская новизна была не что иное, как хорошо забытое старое. Его понимание творчества воскрешает времена господства ремесленного цехового стандарта, когда искусством называлось качество исполнительского мастерства в любой работе любого вида, жанра и профиля. А это как раз то, что в высшей степени характерно для петровского времени — начала начал российского западничества. Константин Коровин рассказывает, как Врубель однажды выполнял работу- по случайному заказу, где можно не обременять себя большой ответственностью и тщательностью исполнения. Тем не менее: «Но как написал Врубель, какой особенный был ¦ шрифт — свой, и какой! И тут Михаил Александрович проявил свой необыкновенный дар графической черты и формы. Потом мы только и говорили: «Шурочке привет! Боже, Левочку храни». И в этой «халтуре» сказалась хватка мастера. Врубель был всегда «в форме», ни одна работа не могла застать его врасплох. «...Любил смотреть ярлыки бутылок, — передает К. Коровин, — ; особенно шампанского разных марок. И однажды сказал мне, по казав бутылку: — Смотри — ярлык, какая красота. Попробуй-ка сделать — это трудно. Французы умеют, а тебе не сделать». У Врубеля, что называется, чесались руки вступить в соревнование с любой мастерски исполненной работой, в ней он видел вызов своему мастерству.

**Странные пересечения**

Вспоминая, быть может, лермонтовского «Героя нашего времени», Врубель как-то сказал: «Я — фаталист». Печатью фатума отмечены не только персонажи, сюжеты и темы врубелевских произведений. На протяжении всего жизненного пуги Врубеля сопровождают странные, фатальные совпадения. Вот несколько примеров. С 1882 года Врубель занимается в классе П.П. Чистякова. Теп рекомендует его как способного мастера композиции Адриану Прахову, который тогда руководил реставрацией древних церквей и фресок в Киеве, а впоследствии курировал художественную часть исполнения росписей во Владимирском соборе. Врубель оказывается в Киеве, и первая его крупная монументальная работа — фреска «Сошествие Святого Духа на апостолов» на хорах Кирилловской церкви. В 1902 году, уже в начале болезни, приехав в Киев и посетив Кирилловскую церковь, Врубель заметил: «Вот, в сущности, то, к чему я должен был бы вернуться», имея в виду монументальный стиль своих росписей. Но дело в том, что Кирилловская церковь уже тогда, когда Врубель в 1885 году выполнял свою роспись, находилась на территории лечебницы для душевнобольных. Само изображение апостолов в «Сошествии Св. Духа» посвящено мистической ситуации, и Врубель трактует это событие как почти натуралистическую сцену заседания некоей мистической секты, которая проникается иррациональными токами: это люди в ситуации выпадения из обычного жизнеощущения, иначе говоря — сумасшедшие. Продолжением этого совпадения является то, что тогда же в Киеве, то есть там, где начинался Врубель, умирает его маленький сын. Эта взаимопроницаемость странностей врубелевской жизненной судьбы и его искусства, причем в самых значительных и принципиальных его художественных выражениях, конечно, тоже принадлежит к редким, интригующе загадочным явлениям. Врубель, по воспоминаниям нескольких мемуаристов, не любил и даже терпеть не мог живопись Н.Н. Ге. Но, женившись на Н.И. Забеле, он оказался в родстве с семейством Ге (сестра Надежды Ивановны была замужем за сыном Н.Н. Ге). И Врубель, опять-таки волею судьбы, летом несколько раз работал в мастерской Ге, на хуторе близ Чернигова, где написан ряд значительных и знаменитых произведений. Примечательно, что пребывание в мастерской покойного художника заставило Врубеля вспомнить ночной колорит поздних произведений Ге, и это инспирировало обращение Врубеля к ночным сценам, ночному колориту — так возникают в конце 90-х годов его живописные «ноктюрны» — «Сирень», «К ночи», «Пан», «Царевна-Лебедь». Но вместе с тем это непосредственное столкновение с искусством Ге чрезвычайно заостряет соответствия-контрасты, которые существуют между творчеством Врубеля и Ге. Так, Ге в 1890 году картиной «Что есть Истина?» начинает свою «страстную» серию. И ровно в том же году, ничего не ведая про Ге, Врубель пишет своего «Демона (сидящего)». Ге своим «страстным» циклом, в сущности, завершает и исчерпывает ивановскую традицию актуальной трактовки евангельских сюжетов, а Врубель, взамен этого, на этом месте, как будто угадав, что делает Ге, пишет Демона, потому что следующий естественный шаг от христо-логического цикла и христианской темы — это переход к теме демонической.

Тем самым Врубель подхватывает и продолжает саму идею цикла: если Ге создает цикл произведений на тему страстей Христа, то Врубель, по контрасту, — цикл на демоническую тему. Возврат в конце 90-х годов к демонической теме сопровождается воспоминанием о ночных сценах Ге («Выход с тайной вечери», «Совесть», где изображен Иуда в ночной кромешной тьме). Но если Ге изображает ночь, о которой говорится «глухая тьма» — ночь однообразно-монотонную, то Врубель показывает волшебство ночи, извлекая из тьмы поразительное красочное богатство. Подобного же рода сходство по противоположности мы можем отметить и в отношении к другому художнику, с которым Врубель традиционно сопоставляется, — Александру Иванову. В то самое время, когда Врубель поступает в мастерскую Чистякова, начинают издаваться альбомы Библейских эскизов — поздней работы Иванова, которая до тех пор была абсолютно неизвестна, и перед русской культурной публикой и критикой, имевшей представление о художнике лишь по картине «Явление Христа народу», возник совершенно незнакомый Иванов. В библиотеке Прахова в Киеве наверняка имелись эти издания Библейских эскизов, и они могли учитываться Врубелем при работе над акварелями, представляющими собой эскизы к росписям Владимирского собора в Киеве. И у Иванова, и у Врубеля — акварели, эскизы к росписям храма. Но Врубель буквально по всем статьям противоположен Иванову: вместо сюжетного и иконографического разнообразия — однообразные, находящиеся под диктатом иератической симметрии композиционные схемы в вариациях всего двух сюжетов — «Надгробный плач» и «Воскресение» (незавершенность этого эскиза воспринимается как недопроявленность — словно бы от ужаса перед тем, что уже показалось); вместо трепетных сияний, символизирующих благодатные озарения, внезапно посещающие людей, — ровное, абстрактное астральное свечение.

Врубель весь состоял из парадоксов. Легкомысленное богемное существование — и чрезвычайно серьезное отношение к ремеслу. При серьезности мастера, ревниво относящегося к выходящему из-под его руки, — беспечное отношение к судьбе готовых произведений: то, что уже было сделано и выпущено из рук, для него не имело цены. Это был человек умный и глубокий, хорошо знавший классическое искусство и литературу, говоривший на нескольких языках, открывший для среды, в которой он обитал например, Г. Ибсена. Он был открыт и легок в общении, но при всем том от него исходила гипнотическая сила, как если бы ог обладал каким-то тайным знанием, которое не считал возможные развивать перед своими коллегами. И это действительно накладывало на его личность печать интригующей загадочности. Загадочное было заложено природой в его натуре, в этом изяществе ума, но он, видимо, еще и любил интриговать и удивлять окружающих, и, может быть. 1с странности, которые отмечают его биографы, были своего рода розыгрышами в духе черного юмора. Врубель отчетливо разделяет одержимость, восторг и хо.-юд мастерства. Невольно вспоминается Пушкин: Восторг есть кратковременная одержимость вдохновения. Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и к геометрии...»

**Художник и природа**

Вообще замечания Врубеля об искусстве, рассыпанные в его письмах и оставленные мемуаристами, складываются в интереснейший и стройный комплекс суждений в чрезвычайно емких, глубоких, отточенных формулировках, что делает его эпистолярное наследие одним из самых замечательных памятников в литературе подобного рода. Например, Врубель дает интереснейший поворот давнему тезису о подражании природе. Он говорит, что в основе всякой красоты — «форма, которая создана природой вовек. Она — носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою (курсив мой. — МЛ.). Это значит, что не я толкую природу, а природа растолковывает, объясняет мне — меня. Тем самым природа персонализируется, превращается в одушевленного собеседника». Врубель, в сущности, возвращается к романтическому пониманию мимезиса (то есть подражательной способности в искусстве). В романтизме преимущество отдавалось не природе сотворенной (natura naturata — в средневековой терминологии), мыслимой как вещь или сумма вещей, а природе творящей (natura naturans), мыслимой как деятельность. С этой точки зрения конфигурация каждой вещи прочитывается как изображение, след, запись действий и противодействий сил, участвовавших в сотворении данной конфигурации. Если то, что люди называют искусством, есть подражание природе, то это подражание искусности природы — не произведенным вещам, а дару, мастерству производительности и изобретательности. Иначе говоря, природа — учитель и наставник в деле мастерства, а искусство — сотворчество наравне с природой. Это очень давнее представление, свойственное романтикам, воскрешавшим, в свою очередь, средневековые представления о творящей природе, которая есть не только сумма вещей, предметов и событий, но и постоянно действующий субъект. И художник подражает не отдельным предметам, а самому продуцированию, образу действий творящей природы. Проще сказать, художник относится к природе как к умудренному возрастом и опытом коллеге и партнеру, у которого учатся творить. «Декоративно все, и только декоративно». Таков, по Врубелю, принцип природного формотворчества в сцепленности всего со всем, — принцип, одновременно выражающий его творческое кредо. Замечателен в этой связи эпизод, относящийся к 1904 году, к моменту нового (после киевских этюдов) «возвращения к натуре», к прямым натурным штудиям, когда создавалась «Жемчужина» и поразительные этюды к ней. Идя через Неву, Врубель, указав на сложенные квадраты добытых с Невы льдин, в которых преломлялось солнце, сказал своему спутнику, молодому художнику ВД. Милиоти:

«Вот смотрите, ВД., все здесь, человек ничего не придумает, чего бы не бьшо в природе. Берите все оттуда». Передающий этот эпизод Милиоти прибавляет, что в этих словах — символ веры Врубеля-художника. Имелось в виду, конечно, вовсе не то, что отсюда можно научиться, как нарисовать квадрат льда; говорилось об игре, сверкании преломленных лучей — не о предмете, а о колористической феерии, эффекте действия на глаз, то есть о мастерстве «иллюзионировать душу», в котором художник, подражая, соревнуется с природой.

«Врубель поразительно рисовал орнамент, ниоткуда никогда не заимствуя, всегда свой, — писал К. Коровин. — Когда он брал бумагу, то, отмерив размер, держа карандаш, или перо, или кисть в руке как-то боком, в разных местах бумаги наносил твердо черты, постоянно соединяя в разных местах, потом вырисовывалась вся картина». В природном мире ближайшую аналогию описанному процессу возникновения изображения из первоначально разрозненных линий и штрихов, образующих причудливую орнаментальную вязь, в которой вдруг проступают облики знакомых предметов, представляют собой кристаллизации инея на морозном стекле».

**Метод и тема**

В тот момент, когда Врубель в Москве работал над самым популярным своим произведением «Демон (сидящий)», он написал в письме к сестре: «Одно lkz меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники. В этой области специалисту надо потрудиться; остальное сделано уже до меня, только выбирай». Итак, изобретение сюжетов не есть собственно творческая задача, здесь все уже готово, «только выбирай». Здесь Лермонтов, Гете, Шекспир и вообще все, кто сохранял и пересказывал «дней минувших анекдоты от Ромула до наших дней», потрудились за него. Творчество, стало быть, всецело сосредоточено для Врубеля в той области, которую можно назвать искусством интерпретации, то есть на исполнительском мастерстве. Таким образом, сам художник указывает путь к постижению его «тайны» — она скрыта в «содержании формы». А потому, следуя его автопризнаниям, мы должны остановить внимание на свойствах врубелевской техники.

Мы часто произносим: «точка зрения», «угол зрения», «траектория взгляда». Подобно тому, как, рассматривая нечто в действительности, мы не видим своего лица, эти точки, углы, траектории тоже невидимы, но они есть, они составляют незримую предпосылку для того, чтобы нечто вообще могло материализоваться и быть увидено. При этом мы понимаем, что обозначающие эту предпосылку слова «точка», «угол», «траектория» суть переносные выражения, метафоры. Врубель же переносит на изобразительную поверхность и оставляет видимый след невидимого присутствия этих углов и траекторий зрения; выстроенная таким способом форма предстает какяв-ленность неявного, знаменование невидимого. Это и есть кристаллизованная в «технике» основная, «фундаментальная» художественная метафора, скрытая в предпосылке врубелевского творчества. Но таким прикосновением к запредельному является искусство в целом: касаясь взглядом раскрашенных холстов, мы творим из них образы — мадонны, ангела, цветка, весны, наступающей с прилетом грачей... вместе с которыми мы оказываемся буквально в другом измерении. А потому фундаментальная врубелевская метафора есть неустанное освидетельствование «открытой тайны, которую все мы видим и не видим» — чуда сотворения художественной иллюзии. Эта тайна, которую отваживается постигнуть художник, в абсолютной несоизмеримости того, из чего сотворено, с тем, что сотворено, подобна чуду творения из ничего. Не дерзает ли в таком случае художник соревноваться с Творцом? И если так, то в природе творческого акта заключено нечто демоническое. Таким образом, проблема творчества неотвратимо поворачивается в плоскость этической и даже религиозной антиномии: смирение или гордыня. Врубель в этом «или... или» выбрал середину: «ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет». Таков именно врубелевский Демон, каким он явлен в картине 1890 года.

Но впервые с полной отчетливостью все формосодержательные аспекты врубелевского метода были осознаны и «рассказаны» художником в завершающей академический период картине «Гамлет и Офелия» 1884 года. Метод здесь был преобразован в тему. На уровне ключицы фигуру Гамлета пересекает темная полоса: не имея внятного предметного обоснования, она выглядит как бы помаркой, следом черновой разметки пространственного построения. Но этот-то «излишек» словно призван наглядно продемонстрировать содержательность врубелевской формы. Эта полоса представляет собой и символически знаменует невидимую (как поверхность зеркального изображения) преграду, за которую невозможно проникнуть. Она есть образ и подобие метафизической преграды, разделяющей посюстороннее и потустороннее, жизнь и смерть, конечное и бесконечное — той самой преграды, о которую бьется мысль Гамлета, запечатленная в монологе «Быть или не быть?»

**Жемчужина**

Жемчужина» — это своего рода галактика, увлекающая взгляд по спирали вглубь, как в жерло колодца. Здесь изобразительная тема тождественна самому методу наблюдения природы и способу организации творческого процесса у Врубеля: «утопать в созерцании тонкостей». видеть мир как «мир бесконечно гар-монирующих чудных деталей». Тонкость, подробность, деталь — ключевые слова и понятия во врубелевских характеристиках собственного способа «вести беседу с натурой». Подобно тому, как, согласно известной метафоре, в капле воды отражается весь мир, так во врубелевской «Жемчужине» воплощено представление о том, что в раковине, если приставить ее к уху, слышатся шум, гул и звуки океанической бездны. Здесь кстати заметить, что изображение морской раковины в картине 1904 года, если поставить ее вертикально, совершенно точно воспроизводит конфигурацию человеческой ушной раковины — метафора столь же гениально-простая, сколь и восхитительно-смелая, как знаменитое «ухо мира» в стихотворении Баратынского «Осень». «Декоративно все, и только декоративно». В кружевной пене на поверхности волн, игре преломленных лучей в прозрачных льдинах, переплете ветвей, бесконечных конфигурациях в мире цветов и в узорах морозного стекла природа кристаллизует орнаментальные фигуры, в одной из которых предзнаменуется облик человеческого существа, подобно тому, как в неорганических кристаллизация\ инея на зимнем окне возникают образы органической природы, пышные леса и оранжереи растительного царства — такова философия врубелевской «Жемчужины» 1904 года, но еще раньше — киевских цветочных этюдов (1886—1887), и, например, таких работ, как панно «Богатырь» 1898 года и «Раковины».

**Портрет С.И. Мамонтова**

Как Гамлет в той, прежней картине, Мамонтов кажется прикованным взглядом к зеркалу, где видит нечто такое, что заставляет его в ужасе отшатнуться. Но видение, изобразившееся в зеркале, — не что иное. как сам этот портрет: надгробная стела превращает изображенное пространство в пространство склепа: густая тень на стене слита с чернотой фрачного костюма 'гак. что несь черный массив слагается в призрачную темную фигуру, развалившуюся в кресле по диагонали, точно повторяющей укутанную в тень фигуру плакальщицы: за вычетом этого сгустка темноты остается голова на белом фрачном пластроне. Этот пластрон представляет собой незакрашенную поверхность грунта. отсеченную от окружающей черноты так. что возникает поразительная иллюзия скульптурного бюста, повернутого в три четверти к плоскости изображения. Наконец, пожалуй, главная «незаметность», выдающая мысль художника: тень, положенная на правую (от зрителя) часть головы, разворачивает ее абсолютно фронтально и в сочетании с резко оконтуренной глазной впадиной дает полную иллюзию мертвою черепа. Скульптурные меморип и инфернальной игре теней в сумрачном пространстве с «подвальным освещением»... Нстьогчего прийти в ужас. При всем том простейшими средствами достигнуто впечатление надменной величественности. Так оно и подобает парадному портрету, назначение которого — не просто сохранить облик, но воздвигнуть памятник. Но та же нагне-тенность пафоса возвышает значение всех настойчивых напоминаний о загробных потемках, превращая портрет в вариацию на тему «sic transit gloria mundi». Пространство портрета словно оглашено звуками библейских причитаний: «ибо Ты вознес меня и низверг меня...» (Псалтирь, 101:12).

**Девочка на фоне персидского ковра**

На картине изображена дочь владельца ссудной кассы в Киеве. Однако — никакой склонности к индивидуализирующей характерности и портретному психологизму. Если по поводу композиции с такой глубоко серьезной темой, как «Христос в Геф-симанском саду», Врубель мог гоно-рить о «легкой слащаватости» сюжета, то в этом смысле «Девочка на фоне персидского ковра» прямо-таки «рахат-лукум и розовая вода», как выражался Т. Манн, имея в виду цветистость и душистость восточной поэзии. Но этот признак салонной эстетики с ее императивом «сделайте мне красиво» определяет постановку, мотив: под красиво ниспадающими в виде балдахина складкам и узорного ковра красивая девочка в красивом восточном наряде, обвитая платками с кистями и расписным узором, «жемчуга огрузи-ли шею», пальцы унизаны перстнями... Но — слишком много красоты, угнетающе много: вся мизансцена исподволь поворачивается в сторону траурных ассоциаций. Девочка похожа на одну из тех жен, которых отправляли вослед умершему владыке, перед тем обряжая со всевозможной роскошью, так что сама эта роскошь становится знаком готовности к жертвоприношению.

Бессильно упавшие руки многозначительно, крест-накрест положены ладонями на розу и кинжал — традиционные эмблемы любви и смерти. Это не взгрустнувшая «младая дева», а сама Печаль — персонификация того духа, которым сотворена и которым проникнута сама живописная материя картины. В сущности, такими персонификациями будут потом и женская фигурка в картине «Сирень», и гадалка в одноименной картине, да и оба Демона в картинах 1890 и 1902 года.

**Демон (сидящий)**

Картина написана в первый год пребывания Врубеля в Москве, в доме С.И. Мамонтова, где была студия, которую хозяин уступил Врубелю для работы. Но мысль изобразить демона или, как выражался Врубель, нечто демоническое», возникла еще в Киеве. Показывая осенью 1886 года первые наброски отцу, Врубель говорил, что Демон — дух «не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый».

**Роковой образ**

Хотя сам художник утверждал, что его Демон не воплощенное зло, а "олицетворяет вечную борьбу мятущегося человеческого духа", он стал для Врубеля роковым. Образ поработил своего создателя.

«Он утверждал, — свидетельствует другой мемуарист, — что вообще «Демона» не понимают — путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто «рогатый», дьявол — «клеветник», а «Демон» значит «душа»...» Для А. Блока в этом образе воплотилась «громада лермонтовской мысли» о божественной скуке. Божественна она, как можно догадаться, потому, что в ней тонет, забывается, теряется само зло — «и зло на скучило ему». Скука властительнее и первичнее зла. В представлении поэта вру-белевский Демон — «Юноша в забытьи «Скуки», словно обессилевший от каких-то мировых объятий». В этой фразе Блока слово «Скука» — с прописной буквы: оно выведено как имя собственное и к тому же взято в кавычки, отсылая таким образом к наименованию произведения, которое предполагается известным читателю. Этим произведением, без сомнения, является Вступление, открывающее «Цветы зла» Бодлера. За Бодлером к тому времени уже давно была закреплена репутация «отца декадентов», тогда как во Врубеле некоторая часть критики видела олицетворение декадентства на русской почве, и на этом основании его сравнивали с Бодлером. В упомянутом стихотворении рисуется образ всепоглощающей Скуки, которая превосходит прежде созданных воображением человечества чудищ и химер, олицетворяющих зло и порок: «Она весь мир отдаст на разрушеньем/Она поглотит мир одним своим зевком». В колористических соцветиях Врубеля, «в борьбе золота и синевы» Блок усматривал, и совершенно справедливо, аналогию лермонтовскому: «Он был похож на вечер ясный — Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет». И стало быть, как образ-знак колористической тональности, врубелевский Демон — тот, кто призван и послан «заклинать ночь», и «синий сумрак ночи, — пишет Блок, — медлит затоплять золото и перламутр». Он — «ангел ясного вечера», то есть опять персонификация, аллегория — но не преходяще-земного, а бесконечно длящегося вселенского Вечера.

**В театре**

Врубель выступал оформителем почти всех спектаклей, в которых выступала Забела, он был ее, как сейчас принято говорить, стилистом: сам придумывал ей костюмы, грим, одевал ее перед спектаклем и смотрел все ее выступления от начала до конца. Он старался с ней не расставаться, насколько это позволяло их рабочее расписание. Если к этому прибавить, что Врубель сочинял костюмы также и себе, сам, по своему вкусу и своим проектам обставлял свои апартаменты, -то мы увидим, что еще до возникновения "Мира искусства" он уже осуществил идею, которая декларирована в самом наименовании знаменитого художественного объединения.

**Полет Фауста и Мефистофеля**

Это изображение входит в цикл панно, исполненных для готического кабинета А.В. Морозова в Москве. Античный мир, средневековые рыцарские легенды составляют круг предпочтительных тем в декоративных фантазиях Врубеля. В оформлении двух особняков морозовской фамилии (С.Т. Морозова на Спиридоновке и А.В. Морозова в Подсосенском переулке) Врубель выступает в содружестве с самым значительным архитектором московского модерна Ф.И. Шехтелем. В творчестве обоих мастеров искусство перевоплощения, игра образами разных стилей достигает изощренной виртуозности. В «Полете Фауста и Мефистофеля» барочная турбулентная складчатость соединена с готической заостренной угловатостью и колючестью. Все зрелище кажется вырисованным языками дыма и пламени, взвившегося вверх из правого нижнего угла картины. Сюда притянут плащ Фауста, словно только что оторвавшийся от цепких колючек репейника, с которыми почти соприкасаются оконечность меча и носок сапога. Эти соприкосновения приходятся точно на линию горизонта, то есть на уровень зрения наблюдающего эту сцену зрителя. Присутствие зрителя в этой точке изображения обнаруживается взглядом Мефистофеля, который скосил глаза именно сюда, в этот угол композиции, как будто бы здесь шевельнулся не только куст репейника, но и спрятавшийся незримый очевидец. Пунктир вместо непрерывной линии сообщает контуру характер стремительной скорописи, как если бы это был ре-портажный набросок с места событий. А вместе с тем это похоже на нитяной стежок на вышивке, тогда как блеклая цветовая гамма в необычайно изысканном сочетании оттенков пепельно-серого и розового напоминает одновременно выцветший гобелен и фак туру старых фресок.

**Реальность фантастического**

При плоскостно-орнаментальной стилизации формы сцена полета поразительна точностью психологического рисунка: самоуглубленный, словно в своей ученой келье, Фауст и неустанно-бдительный, с пронзающим взглядом Мефистофель.

**Лебедь**

Завершая и увенчивая ряд живописных ноктюрнов, картина «Лебедь» написана вослед и очевидно в пару к «Царевне-Лебеди». Благодаря проработке мастихином, чернота фона отсвечивает как уголь-антрацит, являя собой почти буквально сгусток первобытного хаоса, в котором снежно-белое с холодно-сизыми тенями существо, оставляя внизу отягчающий наряд, превращается вверху в странное и страшноватое подобие хвостатой рептилии с пронзительно смотрящим и видящим глазом. Событие, которое здесь разыгрывается, — того же рода, что и в «Похищении Европы»: вполне можно поверить, что перед нами лебедь-Зевс, приготовляющийся завоевывать Леду. Художник, по видимости, не озабочен ничем иным, кроме как с наивозможной точностью изобразить пернатое существо в момент, когда оно «выходит из себя», готовясь что-то предпринять: выбраться из воды на берег, завоевать сердце избранницы, отразить опасность. Короче, это те мгновения, когда знакомый облик и образ, оказывается, чреват непредсказуемыми превращениями, метаморфозами. В «Сказке о царе Салтане» лебедь превращается в царевну, тогда как в обличье коршуна спрятан чародей. Так вот, в виду «Царевны-Лебеди» лебедь на картине 1901 года наделен повадкой, которая скорее подобает чародею, собирающемуся превратиться... хотя бы в коршуна, дабы заполучить царевну. Но в противоположность тому, что иллюстрируется картиной «Царевна-Лебедь», здесь не какое-либо определенное сюжетом однократное превращение этого в другое, а сам Царь — чародей, дух, гений перевоплощений.

**Мифические и сказочные персонажи**

В инспирированной рассказом А. Франса"Святой Сатир" картине "Пан" ( 1899, ГТГ) греческий бог показывается в облике русского лешего: он словно мифологический двойник, соратник художника в искусстве превращений. Тем же искусством вдохновлены и образы волшебных сказок - "Волхова" и "Царевна-Лебедь" ( 1900, ГТГ). Живопись полотна приводит на память тютчевское "Тени сизые смесились, Цвет поблекнул, звук уснул... Час тоски невыразимой! Все во мне, и я во всем..."

ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ

В том же смысле, в каком Демон 1890 года — персонификация Вечера, Демон поверженный — его парадоксальная фаза, то есть живописная аллегория Заката со свойственной ему' грандиозностью, пышностью и конвульсивностью в противоборстве «золота и синевы». Лицо Демона отчетливо ассоциировано с театральной маской, тогда как живопись — фактура и колорит картины — воссоздает впечатление потухающей сценической подсветки. Розовые и голубые краски первоначально обладали люминесцентным эффектом (он уцелел лишь в некоторых фрагментах пейзажного окружения и на диадеме): в росписи павлиньих перьев применен бронзовый порошок. В момент написания живопись полотна в целом походила на сверкающее и переливающееся павлинье оперение. Но вся эта «красота» словно была рассчитана на то, чтобы начать блекнуть на глазах первых зрителей. Врубель продолжал работу над картиной, когда она уже экспонировалась на выставке. Черты и выражение лица, свето- и цвето-" режиссура менялись на глазах публики: исчезнувшие версии изображения тут же превращались в то, о чем «говорят», о чем глаголет молва, ходят слухи и легенды. Известно, что Врубель хотел дать картине название «Ikone». Легендарно-житийный ореол сопровождал картину с самого начала, как если бы этот ореол входил в художественное задание произведения. Собственно, это род художественного деяния, поступка, в современном художественном обиходе именуемый «акция». Смысл или сюжет этой постановочной акции как раз в том, чтобы картину в ее итоговом застывшем облике, где лишь местами, как на тлеющих углях, угадывается зарево отбушевавшего «творческого пожара», превратить в зщые ыскшзегь к легендарному, волшебно-феерическому, грандиозному спектаклю: гаснут огни, блекнут декорации, проступает грим, пышность оборачивается бутафорской мишурой... Но этим спектаклем было собственное творчество Врубеля предшествующего десятилетия, прологом которого явился Демон 1890 года. В такой ретроспекции картина 1902 года — один из самых поразительных памятников врубе-левского «магического театра»: ведь то, о чем свидетельствует, что знаменует, документирует облик картины как живописного изделия — конец, развязка грандиозной «живописной драмы», — это и есть то, что изображено на картине, показывающей символический мистериальный прообраз всех финалов, коими увенчиваются подобного рода аттракционы с назначением «ил-люзионировать душу... величавыми образами».