



М.А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900.
Холст, масло. 142,5x93,5. Государственная
Третьяковская галерея. Москва

ОТКРЫВАЯ ВЫСТАВКУ М.А. ВРУБЕЛЯ

Ирина Шуманова

По сложившейся за последние годы традиции все крупные монографические проекты Третьяковской галереи начинаются с эпитафии – титульной картины. Основные требования к ней неизменны – узнаваемость, значимость, эффектность, принадлежность музею-устроителю. Порой выбрать открывающее экспозицию произведение очень просто: «Девочка с персиками» для выставки Валентина Серова, «Апофеоз войны» – для Василия Верещагина, «Московский дворик» – для Василия Поленова. И даже пустота на месте главной картины Ильи Репина – поврежденного преступником полотна «Иван Грозный и сын его Иван» – была концептуально выразительной, говорящей, информационно насыщенной.

При подготовке выставки «Михаил Врубель» выбор титульного произведения вызвал ожесточенные споры. Парадный портрет или автопортрет, как, например, в экспозициях работ Александра Головина и Ивана Шишкина, использовать бы не получилось: все автопортреты художника графические, небольшие по размеру и камерные по своему звучанию. Единственный портрет М.А. Врубеля – исполненный В.А. Серовым рисунок – скорбный документ трагической судьбы художника: он запечатлен уже измученным болезнью, потерявшим зрение, на исходе своего жизненного срока. Почти сразу была отвергнута и идея обращения к фотографическому портрету Врубеля. Такое «документальное» начало настраивает на классический хронологический способ демонстрации, что совершенно не соответствует концепции и структуре выставки. В экспозиции доминирует тематический принцип организации, ее цель – показать не биографию,



3D-модель выставки «Михаил Врубель». Авторы проекта: С.Э. Чобан, А.Е. Шейнер

Фрагмент выставки «Михаил Врубель». Входная зона. Фотография В. Буланова

а жизнетворчество. Земной путь Врубеля неотделим от искусства, и произведения вобрали часть жизни своего создателя. Главным творением мастера стала его судьба, которую Александр Бенуа сравнивал с самым сложным и совершенным из музыкальных жанров: «Жизнь Врубеля, какой теперь отойдет в историю, – дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия»¹.

Концепция и структура выставки тесно связаны с архитектурным решением. В экспозиционном пространстве удалось





Занявшая по количеству голосов третье место картина «Гадалка» позволила бы сделать определяющим акцентом выставки тему рока, предопределенности событий в жизни Врубеля. Это очень важно, ведь судьбоносные случайности являются реперными точками структуры экспозиции.

Считается, что это произведение вдохновлено любимой оперой Врубеля «Кармен». Изображая сцену, в которой главная героиня узнает свою судьбу и безуспешно пытается перебросить карты, художник словно предсказывает собственное будущее, и роковой расклад карт предназначен ему самому.

Уникальность, избранность Врубеля обозначились уже в начале творческого пути. Учеба в Академии художеств была прервана: А.В. Прахов пригласил его работать в Софийском соборе и храме Кирилловского монастыря в Киеве. Из художников, привлеченных к реставрации Кирилловской церкви, под разными предложениями отстранились все: им оказалось не под силу такое напряжение. Врубель смог – это был титанический, «микеланжеловский труд»². Поистине удивительным стало и самое первое его задание в Киеве: в куполе Святой Софии, рядом с сохранившейся византийской мозаикой «Архангел в синих одеждах», дописать три утраченные фигуры, передав масляной краской эффект сияющей смальты. В продолжении образования уже не было смысла: Врубель

воплотить основополагающую идею – представить уникальный творческий метод Врубеля, его художественный мир, не подчиняющийся законам времени и пространства, как единую систему, саморазвивающийся организм, пронизанный разветвленной системой лейтмотивов. Тематические зоны выставки не замкнуты и благодаря специальным проемам сопряжены с корреспондирующими работами из других разделов.

В этот особый мир Врубеля и должна ввести зрителя картина-эпиграф, открывающая выставку. Проблема ее выбора усугублялась тем, что в творческом наследии мастера более 600 графических и скульптурных произведений и всего лишь 50 живописных работ. После первичного отбора претендентами на право стать титульным произведением были выбраны три картины из коллекции Третьяковской галереи – «Демон (сидящий)», «Гадалка» и «Царевна-Лебедь». Каждый из шедевров мог обозначить концепцию экспозиции в целом и при этом представить несколько разные ее грани, что учитывалось при выборе.



М.А. Врубель.
Роспись купола собора
Святой Софии в Киеве.
Фотография
М. Коноваленко

На с. 120:
М.А. Врубель.
Гадалка. 1895.
Холст, масло.
135,5x86,5

М.А. Врубель.
Женская голова
(Э.Л. Прахова).
Этюд иконы
«Богородица
с младенцем» для
алтарной преграды
Кирилловской церкви
в Киеве. Бумага,
карандаш, масло.
43x32,2

Государственная
Третьяковская
галерея. Москва



оказался в ситуации сотрудничества и соревнования со средневековыми мастерами и выдержал это почетное испытание.

Тогда в образе Ангела, проводника божественного откровения, художник обрел одну из основополагающих тем своего творчества. И почти одновременно Врубель нашел противоположный полюс этого образа: демон – падший ангел, «влюбившийся в людскую душу, в людскую жизнь и замаранный ею»³. Прототип был представлен случаем: художника крайне впечатлила великолепная и страстная игра, а также внешность исполнявшего партию Демона в одноименной опере А.Г. Рубинштейна на сцене Киевского оперного театра певца Иоакима Тартакова. Его облик узнается во всех последующих врубелевских воплощениях Демона. При сравнении их с фотографиями артиста в этой роли порой заметно и «мизансценическое сходство», как писала Л.Г. Барсова. Однако, подчеркивая, что Врубель всецело находился под властью сценического образа Тартакова, что проявляется в посадке головы персонажей картин, пышной шевелюре, пластике тела, особенно рук,

исследователь вскользь отметила очень важную особенность трансформации его облика: «Правда, в вариантах лиц, изображенных художником, просматривается утрированное уродство черт, выпуклые безумные очи, безобразные губы и носы – он как бы стремится “уничтожить” обаяние артиста»⁴. Виной тому стал очередной поворот в судьбе Врубеля – неразделенная любовь к Э.Л. Праховой, чьи черты, словно наваждение, проступают во многих созданных им образах – от Богородицы до Демона. Особенная, неканоническая красота Эмилии Праховой была созвучна «художественному эталону» мастера и обладала над ним мистической властью. Как вспоминал К.А. Коровин, однажды вечером Врубель «рассказал, что пишет у себя в Киеве “Демона”, и нарисовал рисунок своей картины. Я узнал сейчас же лицо знакомой дамы, совершенно неподходящее к Демону»⁵.

«Неподходящим» оно было на взгляд Коровина, но не Врубеля. При этом именно с Праховой художник написал лик Богородицы для иконостаса Кирилловской церкви. Образ произвел сильнейшее впечатление



М.А. Врубель. Мужской портрет. 1902–1903. Бумага, карандаш. 35,6x22,2. Государственная Третьяковская галерея. Москва



М.А. Врубель. Почтовый чиновник. 1903–1904. Бумага, карандаш. 35,7x22. Государственная Третьяковская галерея. Москва

чатление на современников: «На иконе Богоматери в ее загадочном и глубоком взоре уже чувствуется характерная для Врубеля жуткая пристальность; и особенно – в эскизе углем ее головы с глазами светлыми, круглыми, с отблеском тайного ужаса вперенных вдаль»⁶. «Когда мои глаза встретились с глазами врубелевской Богоматери, я уже не мог думать о живописи, об искусстве, о мастерстве... Я думал о том, что возникает нежданно по ту сторону всякого искусства. А теперь я был участником некоторого события. Я не “созерцал”, а что-то сам творил. Я уже знал, что жизнь моя изменилась, что как-то иначе я буду смотреть теперь на мир...»⁷

Так уже в самом начале пути сформировалась основа творческого метода художника – трансформация пластического мотива, который, варьируя обличья, порой принимает прямо противоположные смысловые значения. Сергей Маковский писал: «...от всех ликов Врубеля-иконописца, из всех этих зрачков, пристальных, немисливо расширенных, огромных, веет потусторонней жутью, что сродни соблазнительному пафосу его вечного спутника – Демона»⁸.

Следующей судьбоносной случайностью стала для Врубеля встреча с С.И. Ма-

монтовым (художника ему в декабре 1889 года представил Константин Коровин). Мастер находился под покровительством всемогущего московского мецената 10 лет. Без его поддержки, как писал Станиславский, «великий Врубель не смог бы пробиться вверх – к славе»⁹. Благодаря Савве Ивановичу произошел еще один поворот в жизни художника – встреча с будущей женой Надеждой Ивановной Забелой в декабре 1895 года во время постановки оперы «Гензель и Гретель» в Панаевском театре в Петербурге. Врубель был послан туда Мамонтовым вместо заболевшего Коровина. Забела стала вдохновительницей художника, проводником в мир фантастических театральных образов, прототипом многих персонажей.

Судьба направляла Врубеля и в самый трагический период, в ситуации, казалось бы, безысходной. Являвшийся постоянным пациентом психиатрических клиник, «выброшенный за борт»¹⁰ привычной жизни, списанный профессиональным сообществом, он привлек внимание врачей-исследователей – В.П. Поморцова, П.И. Карпова, И.Н. Введенского, Ф.А. Усольцева. Именно медики первыми отметили художественную ценность больничных работ Врубеля, способствовали популяризации

и изучению произведений, сохранили целые коллекции рисунков и передали в музеи. И, возможно, благодаря такому отношению мастер неожиданно для многих друзей и коллег по цеху «возродился», испытав краткий, но поразительный период подъема. «С каждым днем возвращались к Врубелю прежняя энергия и жажда творчества; он поистине был человеком, воскресшим из мертвых. Весь мир являлся ему обновленным; все переживалось им как бы заново <...> он стал работать, и с той поры начался его последний, столь изумительный творческий расцвет»¹¹.

Однако судьба неумолимо вела художника к гибели. В конце 1905 года Врубель стал стремительно терять зрение, в начале 1906-го полностью ослеп. Воспринимавший это как наказание за творческую дерзость, он фактически стал современником, но не участником своего признания и даже триумфа. Е.И. Ге вспоминала, что в последние годы речи Врубеля были похожи на сказку о самом себе: художник утверждал «что жил во все века; видел, как закладывали в древнем Киеве Десятинную церковь; что помнит, как он строил готический храм вместе с Рафаэлем и Микеланджело, расписывал стены Ватикана»¹².

Так в сознании Врубеля замкнулся круг его жизни. Художник не обманывал, просто извлекал из памяти те эпизоды начала своего пути, когда действительно оказался соавтором киевских мастеров XI–XII веков или творил в «обстановке Ренессанса», украшая особняки «московских Медичи». Александр Блок отмечал, что первый биограф Врубеля, художник А.П. Иванов, рассказывал о нем «именно так, как писалось о старых великих мастерах, – да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже “житие”»¹³.

Рисунок жизни Врубеля, в которой порой невозможно разделить действие земных и небесных, трагических и счастливых сил, причудливее и многозначнее, чем предсказание карт его «Гадальки». Отказ от выбора этого полотна в качестве эпиграфа выставки был связан с опасениями, что такое начало, скорее всего, зададо бы прямолинейный, слишком биографический вектор восприятия экспозиции.

Второй номинант на роль титульной картины – «Демон (сидящий)», несомнен-

но, самое подходящее произведение для драматургического зачина выставки. Эта работа ярче других выражает ее концепцию и сразу же приковывает внимание зрителя к главной – и на сюжетном, и на пластическом уровне – теме творчества художника. «...В своих поисках Демона Врубель провел чуть ли не всю жизнь. Его так увлек этот странный лик, стихийное проявление сверхъестественной силы и человеческой слабости одновременно, что он бесконечно формировал его в бесчисленных набросках, в глине, акварелях, и, наконец, пройдя через всю жизнь своего творца, через всю цепь творческих исканий, он воплощает в лике упавшего странного существа, распластанного на своих фантастических крыльях, павлиньих радужных цветов, на высотах неведомых гор»¹⁴.

«Демон (сидящий)» не просто первое произведение в трилогии, но и первая из сохранившихся работ, посвященных данной теме. Это итог почти пятилетних размышлений над образом, вобравший в себя опыт нескольких не удовлетворивших мастера попыток его воплощения. В Москве Врубель словно «увидел» будущую картину и написал ее практически сразу. Единственный эскиз к «Демону (сидящему)» – маленькая акварель, хранящаяся в собрании ГТГ. Привычные этапы разработки замысла художнику не требовались: титанический труд, предшествовавший созданию образа



М.А. Врубель. Раковина. Конец 1904 – начало 1905 года. Бумага, карандаш, пастель. 38x43,7. © Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



М.А. Врубель. Демон (сидящий). 1890. Холст, масло. 116,5x213,8.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Демона, был проделан прежде, на протяжении целого ряда лет, прошедших с тех пор, как он впервые «явился» Врубелю в 1885 году. Показательно, что уже тогда предполагалось создание не одного произведения, а многочастной циклической формы – тетралогии, как писал сам художник, включавшей в себя сюжеты «Демон», «Тамара», «Смерть Тамары» и «Христос у гроба Тамары»¹⁵. Из всего этого был исполнен лишь Демон на фоне гор, которые, по словам Серова, срисованы с перевернутого фотоснимка и превращены в «удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне»¹⁶.

Все последующие годы Врубель пытался воплотить свое видение разными способами, вплоть до создания трехмерной «модели»: «...вылепленный он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться как идеальной натурой»¹⁷. Демон ускользал, менял обличья. «Домосковский» образ, достаточно ярко и подробно отраженный в переписке и воспоминаниях современников, может рассматриваться наряду с осуществленными вариантами. Этот эпистолярный «протодемон» – очень важная часть наследия Врубеля, заложившая основу для воплощений темы в дальнейшем, объясняющая, быть может, внезапность и

спонтанность их возникновения. Столь же важны и размышления художника о судьбе поверженного Демона. Врубель, конечно же, не воспринимал эту картину 1902 года как финал развития темы. Сохранились рисунки, демонстрирующие, что мастер планировал продолжение жизни Демона, например, «Демон стоящий» (1904, местонахождение неизвестно). Врубель даже создал для своего героя прекрасную и зловещую спутницу – в карандашном рисунке «Демон волшебный» (1902–1903, ГТГ) и акварели «Лежащая обнаженная женская фигура (со спины)» (1902, ГТГ). И будто бы для нее придумал волшебное платье из павлиньих перьев – эскиз этого не имеющего иных объяснений костюма хранится в частном собрании.

Художественный потенциал образа, долгие годы властвовавшего над Врубелем, обладал такой мощью, что мог быть активирован мгновенно. Второе его пришествие – «Летающий демон» – оказалось еще более стремительным. Нет ни одного эскиза или даже наброска, никаких упоминаний о том, что Врубель обдумывал произведение, работал над ним. Словно замысел материализовался на огромном холсте сразу, так и оставшись загадочным, не до конца проявившимся видением. Идею для нового полотна Врубель будто бы нашел

среди ранних киевских воплощений образа Демона. В статье 1896 года В.Л. Дедлов (Кигн) вспоминал ранний вариант картины, позднее уничтоженный: «...лицо, без возраста. Выпуклые тусклые глаза с безумным выражением тупой, холодной, но невыразимо тяжелой тоски. На безобразном неподвижном лице – та же печать каменного отчаяния... Тамару погубил такой демон, а не неосторожная интрижка с черноусым восточным человеком... На картине было выяснено только лицо. Остальное было только начато, верите, даже и не начато. Стоит, или сидит, или лежит это чудовище? Тело, поза, платье должны говорить о демоне с не меньшей силой, как и лицо... Фон картины – ночной пейзаж, он должен быть тоже демоном. Как сделать... Еще не сделал»¹⁸.

Показ «Демона (сидящего)» в самом начале выставки подобен ходу с козырного туза в начале партии – дальнейшая игра теряет смысл. Без этой работы не удалось бы выстроить кульминацию экспозиции – встречу в пространстве одного зала трех главных врубелевских полотен, трех живописных воплощений темы Демона – «Сидящего», «Летающего» и «Поверженного». Удивительно, но сегодня нельзя с уверенностью сказать, можно ли было прежде увидеть эти картины вместе. Судьба все время разводила их в пространстве и времени. На публике произведения появлялись поочередно, по одному разу в Москве и Петербурге, и совсем не в порядке своего рождения. Первым был показан «Демон поверженный» – 2–3 февраля 1902 года на выставке «36-ти художников» в залах Строгановского училища в Москве, а в марте – на выставке «Мир искусства» в Петербурге. В том же году, в ноябре, на выставке «Мир искусства» «Демон (сидящий)» был впервые представлен в Москве, в феврале 1903-го демонстрировался на выставке «Мир искусства» в Петербурге. В обозрении этой экспозиции Василий Розанов в качестве третьего «Демона» представил публике... «Сирень» (1901, ГТГ): «Г-н Врубель для многих стал «местом пререкаемым» в живописи. Тема «Демона», очевидно, его сильно занимает. И на прошлогодней выставке, и на нынешней он дал по «Демону», трактованному и здесь и там оригинально, по совершенно



М.А. Врубель. Эскиз концертного платья для Н.И. Забелы-Врубел. Начало 1900-х годов.
Бумага, карандаш, акварель, белила, бронзовая краска. 18x11,4. Собрание Л.В. Лисиной. Москва

М.А. Врубель. Лежащая обнаженная женская фигура (со спины). 1902. Бумага, акварель, белила, бронзовая краска, карандаш. 22,2x36.
Государственная Третьяковская галерея. Москва



новому. <...> Г. Врубель дает “демона” и “демоническое” как проступающую в природе человечность, человекообразность. “Демон” у него не “пролетает над миром”, а “выходит из мира”. <...> На выставке этого года он выглядывает из сирени, почти хочется сказать – “вытекает из сирени”, и завершает лицом человеческим минеральную громаду, являясь и сам каким-то одушевленным минералом»¹⁹. «Летающий демон» до 1956 года лишь один раз экспонировался на выставке – в феврале 1908-го в Петербурге, на выставке Нового общества художников.

Встретиться все три произведения теоретически могли только дважды. Впервые – ровно сто лет назад, в 1921 году, на выставке произведений М.А. Врубеля, прошедшей в Третьяковской галерее в память десятилетия со дня его смерти. На тот момент все работы находились здесь на хранении. С этого времени «Демон поверженный» не покидал стен ГТГ: надставленный художником холст подвижен, и опасность осыпей по шву делает картину



М.А. Врубель. Летающий демон. 1899. Холст, масло. 138,5x430,5. © Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

«невьездной». А «Летающий демон», прежде недооцененный в силу своей незаконченности, несколько раз менял дислокацию: в 1925 году его выдали в первое хранилище Государственного музейного фонда, находившееся в бывшем доме Зубаловых на Садово-Черногрязской. При расформировании Государственного музейного фонда, начавшемся в 1927-м, произведение вернули в Третьяковскую галерею, но включили в состав обменного фонда. В итоге работа вошла в «список картин русской школы, намеченных для пополнения пробелов собрания Русского музея из московских музеев» и в 1930-м обрела новый дом.

В хранящемся в Третьяковской галерее списке произведений, представленных на выставке 1921 года, «Летающий демон» числится под номером 131. Однако рядом под ним же значится другая картина – «Сирень»²⁰. На фотографиях экспозиции из отдела фотодокументов ГТГ «Летающий демон» не зафиксирован; в истории этого произведения участие в выставке 1921 года не отражено²¹. Вполне вероятно, что встреча картин все же состоялась на юбилейной выставке Врубеля в Третьяковской галерее в 1956 году. «Летающий демон» числится в картотеке произведений, принятых на временное хранение из Русского музея. Однако на фотографиях экспозиции этой работы вновь нет. При

анализе записей в сохранившейся книге отзывов, проведенном В.Т. Зульфикаровой, упоминаний о «Летающем демоне» не выявлено. Можно предположить, что возникли сложности с ее монтажом в залах: картина транспортировалась в рулоне.

В любом случае нынешняя встреча трех произведений – главное событие выставки. Феномен врубелевской трилогии «Демон» в том, что на сюжетном, идейном уровне картины демонстрируют стройную эволюцию образа, но на уровне пластическом, скорее, конфликтуют друг с другом: решение каждой из них настолько индивидуально, что прямое сопоставление создает почти физическое ощущение очень напряженного и драматичного диалога. Но, пожалуй, самый большой сюрприз заключается во взаимоотношениях «Летающего демона» и «Демона поверженного». Акварельный эскиз из собрания ГТГ помог понять тайну происхождения «Демона поверженного»: фигура на холсте почти точно воспроизводит Демона летающего, но в инверсии на 180 градусов. Следовательно, огромная неоконченная картина есть первая версия «Демона поверженного» (как с вариантами «Сирень» 1900 и 1901). Об этом писал А.П. Иванов, но не был правильно понят: «...кроме многочисленных акварельных эскизов сохранилось два громадных полотна, почти



В.И. Денисов. Памяти Врубеля. 1910. Бумага, акварель, гуашь, карандаш, цветные карандаши. 55,8x77,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва



М.А. Врубель. Царевна-Лебедь.
Эскиз. 1900. Дерево, масло.
25,2x18,7. Государственная
Третьяковская галерея. Москва

готовых, но брошенных художником; экспрессия изображенной на них фигуры не удовлетворяла его. На одном из них черты Демона, видимые в профиль, – строго мужественны; обнаженные бедра опоясаны цепью с золотыми пластинами; такие же пластины украшают и грудь; распростертые крылья похожи на орлиные или даже лебяжьи. На другом в облике его чудится что-то женственное; на теле нет украшений, зато в крыльях многоцветными переливами горят перья павлина»²².

Экспресс-исследование картины «Летающий демон» в UV-лучах, проведенное в начале 2021 года сотрудниками ГРМ, показало наличие на холсте авторских правок: художник менял положение головы персонажа. Видимое сейчас лицо написано не теми красками, что все полотно, и достаточно вольно, вопреки анатомии, сопряжено с фигурой. Место, где лицо было изображено изначально, перекрыто густым слоем иной по составу краски и выделяется чужеродным пятном. В его очертаниях чудится абрис головы, и в этом первоначальном варианте фигура Демона летящего еще ближе к Демону поверженному. Неожиданное подтверждение этого

предположения нашлось в посвященных мастеру акварелях В.И. Денисова. В композиции «Памяти Врубеля» он зафиксировал «Летающего демона» в изначальном виде – с крупной головой, изображенной в профиль и горделиво расположенной в соответствии с законами анатомии, что довольно сильно меняет траекторию и характер полета, его восприятие – это выглядит как целеустремленное и уверенное движение вдоль линии горизонта.

Очень важно на выставке было найти допустимую степень сближения трех полотен в экспозиции, чтобы все они были оценены и как самостоятельные произведения, и как части трилогии, в которой у каждой – своя задача и своя роль. Перенос одной из работ к началу мог нарушить это взаимодействие, поэтому «Демон (сидящий)» и не стал титульной картиной.

«Царевна-Лебедь» в качестве эпиграфа имеет примерно тот же набор показаний и противопоказаний. Это самая знаменитая и загадочная картина Врубеля. В ней сходятся все смысловые и пластические импульсы художественной системы мастера, все линии жизни, все темы творчества. Произведение могло бы стать частью любо-



М.А. Врубель. Лебедь. 1901.
Холст, масло. 155x132,2.
Государственная Третьяковская
галерея. Москва

го из разделов нынешней выставки, рассказывающей о большой любви, преданности искусству и увлечении театром, о сказочных героях и фантастических перевоплощениях, о миссии художника, тайне формы и одушевлении живописи, о полете и падении, отчаянии и стойкости, непонимании и триумфе и о «возвращении» в будущее.

Преимущество «Царевны-Лебеди» перед «Демоном (сидящим)» определилось тем, что хоть отсутствие этой картины в разделе экспозиции, посвященном сказочному миру Врубеля, и очень ощутимо, но все же отчасти компенсируется работами, составляющими ее ближний круг. Это целая серия эскизных произведений: исполненные на дощечках живописные миниатюры – настоящие шедевры, сохраняющие следы вдохновенного поиска пластического решения, а также полотно «Лебедь», в котором фантастический образ словно претерпел обратную метаморфозу – прекрасная царевна, как часто бывает в сказках, снова превратилась в птицу. Два произведения составляют миницикл, развивающий общую тему и общий пластический мотив. Уже современники воспринимали картины «Царевна-Лебедь»

и «Лебедь» как этапы одного процесса. На рентгенограмме последней, позволившей увидеть поиски мастером живописной формы, в центре полотна угадываются очертания стоящей женской фигуры в длинном платье. Она едва читается: художник частично убрал этот красочный слой и продолжил работу в ином ключе, начав писать лебедя. А.П. Иванов, считавший картину «Лебедь» недооцененным шедевром, писал: «...тело прекрасной большой птицы, притаившейся в камышах, кажется такою же хрустальной друзой, как оперение «Царевны», но наступающая ночь уже погасила розовые отблески в этих белых полупрозрачных кристаллах»²³.

Но, пожалуй, более всего о пластическом единстве этих произведений свидетельствуют эскизы – варианты композиции, которые могут восприниматься как подготовительные материалы и к той, и к другой картине. Кроме того, картину «Царевна-Лебедь», часто трактуемую как театрализованный портрет жены художника, трудно отнести к портретному жанру. В облике изображенной соединились черты Надежды Забелы-Врубель и Эмилии Праховой, в которую художник был безна-



М.А. Врубель. Демон поверженный. 1902. Холст, масло. 139х387. Государственная Третьяковская галерея. Москва

дежно влюблен в киевские годы. Особенно отчетливо лицо последней проступает в представленном в экспозиции эскизе из частного собрания.

Столь же прозрачна и связь произведения с постановкой «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова. Ее премьера состоялась на сцене Русской частной оперы С.И. Мамонтова в Москве 21 октября 1900 года. Созданные Врубелем декорации и костюмы современники признавали самой блистательной и новаторской театральной работой художника, а партия Царевны Лебеди стала вершиной в сценической карьере Н.И. Забелы. Однако образ, представленный на картине, мастер «увидел» и запечатлел задолго до того, как получил целостное впечатление об опере. Врубель знал лишь присылаемые жене для разучивания фрагменты ее вокальной партии. Композитор завершил партитуру в конце января 1900 года, напечатанный экземпляр клавира Забела получила в начале августа²⁴, а картина «Царевна-Лебедь» была написана четырьмя месяцами раньше и уже к 19 апреля продана М.И. Морозову²⁵. Римский-Корсаков, заинтригованный сообщениями о работе Врубеля, выпрашивал у Надежды Ивановны в письме от 8 апреля: «Инте-

ресно, что-то за Лебедь будет у Михаила Александровича, которому кланяюсь...»²⁶ Свое видение костюма композитор изложил лишь в самом конце сентября: «...надо, чтоб на птицу похоже, а, главное, непременно, красиво. <...> ...Желаю, чтоб на голове Вашей в момент превращения загорелась бы электрическая звезда, а в косе месяц, и непременно серьгообразный. Уж не откажите на этот случай иметь при себе батарею или аккумулятор... Конечно, звездой и месяцем нельзя затмить белый свет, но следует, чтобы на Вас... лился бы яркий электрический свет сверху из-за кулис. Для удобства превращения из птицы в царевну у меня предназначены два с лишком такта музыки... Во время этих двух с лишком тактов легко переменить костюм птицы на костюм царевны, крылья могут отпасть, коса с месяцем распуститься и т. д.»²⁷. Изготовленный согласно этим требованиям сценический костюм Царевны Лебеди был всего лишь бутафорией и даже близко не соответствовал пленительному образу фантастического существа «сказочного рода» с полотна Врубеля – полуженщины-полуптицы. Его восприятие современниками значительно отличалось от преобладающего ныне взгляда на это произведение как на эталон

сказочной красоты, один из главных шедевров эпохи модерна. Созданный Врубелем образ произвел сильнейшее впечатление на Н.А. Римского-Корсакова, который в письме к Забеле от 14 февраля 1901 года назвал его «апокалипсической птицей»²⁸. Отголоски древних сказаний в «Царевне-Лебеди» чудились и А.П. Иванову: «Изпод кики, украшенной дорогими камнями и жемчугом, очи, две прозрачные темные геммы, глядят взором широко раскрытым, полным вещей тревоги и некоего загадочного испуга. Не сама ли то Дева-Обида, что по слову древней поэмы “плещет лебедьными крыльями на синем море” перед днями великих бедствий?»²⁹

Решающим же аргументом в пользу выбора именно картины «Царевна-Лебедь» в качестве эпитафии было то, что это произведение отчетливее остальных воплощает главную идею выставки: метаморфоза как основной принцип врубелевского мышления. Ведь сказочная царевна изображена здесь в процессе превращения, пластической трансформации. Она и лебедь, и красавица-девица – «чудо-чудное, диво-дивное». И именно это загадочное создание встретит зрителя на выставке, вводя в фантастический мир Михаила Врубеля.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бенуа А.Н. Врубель [некролог] // Речь. 3 (16) апреля 1910. Цит. по: Бенуа А.Н. Художественные письма. 1908–1917. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 410.
- ² Маковский С.К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 84.
- ³ Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 411.
- ⁴ Барсова Л.Г. Врубель. No comments. СПб., 2012. С. 10.
- ⁵ Константин Коровин вспоминает... М., 1990. С. 116.
- ⁶ Иванов А.П. Врубель. Пг., 1916. С. 12.
- ⁷ Георгий Чулков. Цит. по: Ирина Марголина, Василий Ульяновский. Київська обитель Святого Кирила. Киев, 2005. С. 32.
- ⁸ Маковский С.К. Указ. соч. С. 84.
- ⁹ Станиславский К.С. Воспоминания о С.И. Мамонтове // Собрание сочинений. Т. 6. М., 1959. С. 83–84.
- ¹⁰ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 281.
- ¹¹ Иванов А.П. Указ. соч. С. 52.
- ¹² Цит. по: Барсова Л.Г. Указ. соч. С. 362.
- ¹³ Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 422.
- ¹⁴ Бурданов Г.Г. М.А. Врубель // Врубель. Переписка... С. 169.
- ¹⁵ М.А. Врубель – А.А. Врубель. 22 октября 1885. // Там же. С. 116.
- ¹⁶ Цит. по: Яремич С.[П.] Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество. М., 1911. С. 69–70.
- ¹⁷ Врубель. Переписка... С. 51.
- ¹⁸ В.Л. Дедлов. С выставки // Неделя. 1896. № 35. Цит. по: Врубель. Переписка... С. 313.
- ¹⁹ Розанов В.В. На выставке журнала «Мир искусства» // Мир искусства. 1903. № 6. Хроника. С. 54–55.
- ²⁰ Выставка произведений М.А. Врубеля в память десятилетия его смерти. 1856–1910. Живопись и графика. 1921, Москва. Рукопись каталога см.: ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 15894. Л. 3.
- ²¹ Михаил Врубель из собрания Русского музея. СПб., 2006. С. 115.
- ²² Иванов А.П. Указ. соч. С. 47–48.
- ²³ Там же. С. 38.
- ²⁴ Барсова Л.Г. Указ. соч. С. 164.
- ²⁵ Там же. С. 162.
- ²⁶ Там же. С. 161.
- ²⁷ Там же. С. 167–168.
- ²⁸ Там же. С. 190.
- ²⁹ Иванов А.П. Указ. соч. С. 38.