

# ВРУБЕЛЬ И ЛЕРМОНТОВ

Статья С. Дурьлина

## I

Александр Иванов и Гоголь; Н. Н. Ге и Лев Толстой; Левитан и Чехов; Репин и Гаршин — вот наиболее известные и тесные сочетания писателей и художников из числа известных в России. Эти сочетания возникают, прежде всего, из личной дружбы, связывающей художника с писателем; и как ни сложны были отношения Гоголя к Александру Иванову, как ни много было скрытых и явных драматических моментов в этих отношениях, они не могут быть названы иначе, как дружбой; то же самое надо сказать и о тесной духовной близости, бывшей на закате дней между Л. Толстым и Н. Н. Ге, и то же самое неизбежно повторить об отношениях И. И. Левитана к А. П. Чехову и И. Е. Репина к В. М. Гаршину. Все они были людьми одной эпохи, и дружество жизненное питалось у них общностью творческих устремлений (Гоголь и Иванов), единством мировоззрения (Л. Толстой и Ге), близостью художественных восприятий (Чехов и Левитан), сходством общественных исканий (Репин и Гаршин). Когда Ге являлся иллюстратором произведений Толстого («Чем люди живы»), или когда Репин создавал рисунок к «Художникам» Гаршина, они карандашом и кистью повторяли то, что Толстой и Гаршин написали пером, — до того единомышленно было их творчество. И недаром у нас есть, так сказать, перекрестные отзывы Толстого о картинах Ге, и Ге — о произведениях Толстого, Гаршина — о картинах Репина, и Репина о рассказах Гаршина; это отзывы художников, идущих параллельными путями к общей творческой цели, к одному нравственно-общественному идеалу<sup>1</sup>.

Врубель родился через 15 лет после смерти Лермонтова (1856), а первые его работы, связанные с Лермонтовым (первый «Демон», 1886), начаты незадолго до полувековой годовщины со дня смерти поэта. Врубель не был знаком с оставшимися в 1880—1890 гг. в живых современниками Лермонтова. Собрание сочинений Лермонтова в обычном глазуновском издании 80-х годов — вот весь источник, из которого Врубель черпал свое знакомство с Лермонтовым. Заметим, что издание это было далеко не полным; в нем отсутствовало несколько юношеских поэм и очень много лирических стихотворений, опубликованных позднее. С наибольшей полнотой из всех произведений Лермонтова Врубель мог познакомиться только с «Демоном»: уже в 4-м глазуновском издании «Сочинений Лермонтова» под редакцией П. А. Ефремова «Демон» печатался с вариантами и с четырьмя первоначальными очерками поэмы.

И несмотря на эту скудость источников для знакомства с Лермонтовым, Врубель поражал всех, кто пристально вглядывался в его творчество, необыкновенной близостью к Лермонтову. Эта близость не значит — только особая внимательность художника-иллюстратора к иллюстрируемому писателю — внимательность, переходящая в талант распознавания стиля его произведения. Таким талантом внимания к Гоголю обладал, например, его первый иллюстратор А. А. Агин (1816—1875), создавший 100 рисунков к «Мертвым душам». У него была настоящая художническая влюбленность в поэму Гоголя. Агин художнически любовался героями Гоголя, выискивал в них и в их быте то характерную черту, то острую

деталь, то курьезную подробность. Своими рисунками Агин стремился подать Гоголю руку помощи в сатирической борьбе с Чичиковыми и Собакевичами, и очень характерно, что Гоголь 1846 г., Гоголь накануне «Переписки с друзьями», отверг эту помощь, отказавшись включить рисунки Агина в новое издание «Мертвых душ». Не менее характерно, что Агин чувствовал свою близость не к Гоголю вообще, а любовь к его книге, только к его книге, которую он мечтал украсить, объяснить, подкрепить своими рисунками. Вне этой книги и этих рисунков у Агина нет связи с Гоголем. Это, в точном смысле слова, связь иллюстратора с иллюстрируемой книгой и только через нее и в ее пределах — связь с автором.

Более поздний и еще более яркий пример творческого внимания художника к произведению писателя — иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» и к «Пиковой даме» Пушкина. Иллюстрации эти пользуются заслуженной славой. Александр Бенуа — превосходный знаток Петербурга конца XVIII — начала XIX столетий и читатель, глубоко чувствующий стиль пушкинского повествования. В том, что Бенуа привносит своего в иллюстрируемые им произведения поэта, нет вымысла, а есть только домысел, почти всегда высоко-вероятный домысел, графически восполняющий повести Пушкина. Бенуа придает повествованиям Пушкина стилистически безукоризненный культурно-живописный фон, он ставит героев Пушкина на твердую художественно-графическую почву, возделанную с двойной любовью — к старому Петербургу и к вечно новому Пушкину. Однако и Бенуа, подобно Агину, остается с Пушкиным только в книге Пушкина. В произведениях самого Бенуа, среди его «Версалея» и его русского «XVIII века» напрасно было бы искать работ, имеющих хотя бы отдаленное родство с Пушкиным.

Врубель был замечательным иллюстратором Лермонтова — в этом признании сходятся одинаково и исследователи творчества Врубеля и те, кто изучает судьбы Лермонтова в его отражении у художников. Кроме иллюстраций к Лермонтову, Врубелю принадлежат три великолепных рисунка к «Анне Карениной» Л. Толстого и несколько превосходных иллюстраций к «Моцарту и Сальери» Пушкина. В этих рисунках Врубель достигает вершины зрелого мастерства; в художественной «толстовиане» и «пушкиниане» рисункам Врубеля принадлежит одно из первых мест. Но работы Врубеля, посвященные Толстому и Пушкину, несравнимы с его же работами к Лермонтову. Работая над Толстым и Пушкиным, Врубель работал над писателями ему интересными и им ценными и дал прекрасные отклики на их произведения. Пришло время, Толстой стал чужд Врубелю — и он резко отстранился от всяких творческих встреч с ним. С Пушкиным Врубель не порывал связи никогда, но только в конце жизни еще раз отозвался на его поэзию (рисунок «Перстами легкими, как сон»). Наоборот, работая над иллюстрациями к Лермонтову, Врубель откликался на его поэзию как на что-то творчески родственное, он давал отзвук на лермонтовскую поэзию как на нечто изнутри ему близкое, неотторжимое от его собственного бытия. Лермонтов живет во всем творчестве Врубеля. Невозможно говорить об основных темах и приемах

Врубеля, не припоминая путей и перепутий творчества Лермонтова. И обратно: изучая Лермонтова, погружаясь в сложную историю создания «Демона» или «Мцыри», невольно входишь в художественную мастерскую Врубеля, ища там соответствий и аналогий к творческому делу Лермонтова.

Врубель — не только непревзойденный иллюстратор Лермонтова: он художник, во многом родственник Лермонтову.

Так тема «Лермонтов и Врубель» оказывается несравненно шире и темы о дружбе художника и поэта (Гоголь и А. Иванов, Чехов и Левитан) и темы — поэт и его лучший иллюстратор (Гоголь и Агин, Пушкин и А. Бенуа). Все, кто вспоминает и пишет о Врубеле-юноше, молодом, взрослом и, наконец, пожилом человеке, неизменно вспоминают о его читательской любви к Лермонтову, и прежде всего к его «Демону». Врубель читает, перечитывает Лермонтова, много знает наизусть, любит читать вслух, но в ранних рисунках Врубеля еще нет следа этого интереса к Лермонтову.

В эти ранние годы Врубель отразил в своих рисунках целый мир образов мировой литературы от Данте до Тургенева, но среди них не было Демона.

Первое из дошедших до нас упоминаний о «Демоне» Врубель сделал в 1875 г., но в связи не с поэмой Лермонтова, а с оперой А. Г. Рубинштейна, только-что появившейся на подмостках.

2 февраля 1875 г. студент-юрист Врубель в письме к сестре А. А. Врубель, сообщая о поклонниках русской оперы, в особенности «Юдифи» Серова и «Демона» Рубинштейна, передает язвительную реплику по их адресу: «Ну да, — подхватывает Александра Александровна Ленц (невеста), барышня очень острая и насмешливая..., что может быть хорошего в опере „Цирюльник“!.. „Цирюльник“!.. другое дело — „Севильский Демон“ или „Севильская Юдифь“. Эта шутка, однако, до некоторой степени действительно характеризует оперные симпатии Жоржи, Николая Федотовича и вообще большинства Питера, перебесившегося от „Юдифи“, „Демона“. Остерегаюсь произносить какое-то ни было суждение о музыке этих опер, потому что я их даже не слышал, замечу только, что их сюжет, нося глубоко трагический или лирический характер, и их прекрасно написанные либретто, потрясающая обстановка уже сами по себе производят такое сильное впечатление, что вас заставляет снисходительно относиться к музыке, и — с другой стороны учат произносить об операх, далеко не уступающих последним в музыкальном отношении, но ниже стоящих в отношении глубины сюжета, суждения вроде: „Это какая-то жижица, торопня, кабак...“»<sup>2</sup>

В шутилом отклике на оперные увлечения приятелей Врубель уже утверждал, что «сюжет» «Демона» «носит глубоко трагический или лирический характер», что своей «глубиной» опера, написанная на сюжет «Демона», неизбежно будет превосходить всякую другую.

Любовь к Лермонтову и «Демону» крепла у Врубеля в те годы (1880—1884), когда он был в Академии художеств, но и в это время еще отсутствовал его художественный отзвук на поэму.

Подобно Лермонтову, долгие годы ничего не выносившему на суд читателя из

своей замкнутой мастерской поэта, все усилия Врубеля в эти годы были сосредоточены на обретении такого мастерства, которое было бы послушно велениям вдохновения. 11 июня 1883 г. он делал сестре знаменательное признание: «Вдохновение — порыв страстный неопределенных желаний, есть душевное состояние, доступное всем, особенно в молодые годы; у артиста оно, правда, несколько специализируется, направляясь на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника. (Пар двигает локомотив, но не будь строго рассчитанного, сложного механизма, не доставай даже в нем какого-нибудь дрянного винтика, и пар разлетелся, растаял в воздухе и нет огромной силы, как не бывало). Так вот работа и думы берут у меня почти весь день».

Эти слова молодого Врубеля важны для понимания всего его творчества, и особенно его работ, связанных с Лермонтовым. Врубеля не раз упрекали в хаотичности его творчества, в причудливости его вдохновения, а рецензенты его рисунков к Лермонтову высказывали прямые обвинения в технической неумелости и даже в графической неграмотности. В действительности Врубелю никогда не исповедывал примат вдохновения над мастерством и, наоборот, всегда утверждал, что художник должен встречать порыв вдохновения «не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника». Этими все более и более уверенными руками мастера Врубелю встречал все «порывы», влекшие его к темам, роднящим его с Лермонтовым.

Невозможно постичь графическую сложность и вместе величественную простоту рисунков Врубеля к Лермонтову, нельзя по-настоящему оценить колористическое великолепие и сдержанную суровость его «Демонов», если не помнить об этой упорной предварительной работе, проделанной Врубелем в его академические годы. Врубелю писал сестре: «Я прильнул, если можно так выразиться, к работе; переделывал по десяти раз одно и то же место... Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед»<sup>3</sup>. Когда Врубелю отдался в киевский период своим творческим «порывам» (его собственное слово), для него не существовало уже художественно-производственных препятствий к творческому воплощению его высоких и могучих замыслов.

Блестящее мастерство Врубеля не многим было видно в те далекие годы, но те, кому оно было видно, сохранили о нем яркую память.

М. В. Нестеров, учившийся в Академии художеств одновременно с Врубелем, рассказывал: «Я помню его в Академии. Огромный зал амфитеатром. Натурщик стоит на возвышении, а мы все его пишем, расположившись с мольбертами по амфитеатру. Выше всех скульпторы — лепят. Как-то писали группу, третью этюд. Все пишут всю группу. Врубелю сидел ниже всех, у самого натурщика, никакой группы не писал, писал один „следок“ — ступню и ногу до колена. Я прошел мимо него — и ахнул. Все наши рисунки, — а многие рисовали отлично, — ничего не стоили перед ним: у него один „следок“, — да в нем такая красота! А он никогда не искал никакой красоты. Только смотрел. Только вникал — и писал. А выходила не красота, а красота»<sup>4</sup>.

Весной 1884 г. Врубелю переехал в Киев для работы в Кирилловской церкви.

Врубелью пришлось в 1884 г. написать «пробную» композицию «Благовещение» (акварель и масло), где византийские контуры ангела овеяны утренней дымкой раннего Возрождения.

С ноября 1884 по апрель 1885 г. Врубель жил в Италии, напитываясь впечатлениями византийского искусства и ранних возрожденцев, у которых ангел был одной из излюбленных тем и образов. Как сообщает Н. А. Прахов в своих неизданных воспоминаниях о Врубеле, «Михаил Александрович в Венеции задумал написать картину на тему: „По небу полуночи ангел летел...“. В „венецианском альбоме“ сохранился схематический набросок, интересный по расположению крыльев не как у ангела на иконах, а как у летящей птицы, т. е. горизонтально, с изгибом»<sup>5</sup>. Иными словами, у врубелевского ангела был тот самый полет, что много лет спустя изображен в «Летящем Демоне».

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“  
„НА ТРУПЫ ВСАДНИКОВ ПОРОЙ  
ВЕРБЛЮДЫ С УЖАСОМ ГЛЯДЕЛИ“  
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.  
Русский музей, Ленинград

Вернувшись из Венеции в Киев, Врубель не оставил мысли о картине на сюжет «Ангела» Лермонтова. В октябре 1886 г. он писал сестре: «Васнецов уступает мне свою мастерскую во Владимирском соборе, где решил быстро катнуть „По небу полуночи“»<sup>6</sup>.

Дальнейшие известия о картине отсутствуют: повидимому, она не пошла далее венецианского наброска. Но примечательно, что первый творческий отклик со стороны Врубеля вызвало то стихотворение, которое является в творчестве Лермонтова антиподом «Демона». И как Лермонтов никогда в течение своей поэтической деятельности не разлучался с темой «Ангела», так не разлучался с нею и Врубель: тема «Ангел», как и тема «Демон», у них проходит через всю жизнь.

В киевский период (1884—1889) Лермонтов — «властитель дум» Врубеля. По воспоминаниям Б. Яновского, Врубель «обожал Пушкина и Лермонтова и любовь к этим поэтам проявил в чудных иллюстрациях. Толстого Врубель не любил, к Тургеневу и Достоевскому был равнодушен»<sup>7</sup>. Как

546

вспоминает Н. А. Прахов, Врубель «любил говорить о литературе, цитировать стихи Лермонтова, особенно „По небу полуночи ангел летел“ и „Три пальмы“»<sup>8</sup>. Другим любимым стихотворением Врубеля был «Пророк»: «„Пророка“ цитировал и читал по памяти целиком и Лермонтовского и Пушкинского, — вспоминает тот же Прахов, — трудно сказать, какому из двух отдавал предпочтение»<sup>9</sup>. Тема «Пророк» стала также излюбленной в искусстве Врубеля.

В 1884 г. Врубель впервые написал своего «Пророка». Это была голова пророка Моисея, под фреской «Сошествие святого духа» в Кирилловской церкви. Вопреки обычной традиции, Моисей изображен не седокудрым старцем с грозным взором, а молодым, безбородым, с прекрасным лицом, исполненным внутренней тревоги, с широко раскрытыми глазами, в которых горит неугасимая мысль. Ранний и внимательный свидетель творческой жизни Врубеля в Киеве, а впоследствии незаменимый его биограф, художник С. П. Яремич, еще при жизни Врубеля писал:

«Лицо <пророка Моисея>, обрамленное пышной массой волос, приобретает особый интерес чрезвычайной близостью по типу ко много раз трактованному „демону“»<sup>10</sup>. В своей книге о Врубеле Яремич пришел к окончательному выводу: «Демон Врубеля — властный, величавый, вечно мятущийся тревожный пророческий дух, и как знаменательно его проявление в самом начале своего возникновения в образе пророка»<sup>11</sup>.

Вывод Яремича неоспорим. Стоит взглянуть в ту «голову Демона» на фоне снеговой вершины и диких скал, которую Врубель иллюстрировал финал поэмы «Демон», чтобы тотчас же вспомнить о кирилловском «Пророке». Как у Демона, так и у Пророка запечатлены в неотрывно устремленном взоре глубокая скорбь и вместе величие существа, не знающего, что такое покорность и рабство. «Моисея» должно считать первым очерком врубелевского Демона, черты которого явственно проступают сквозь византийский абрис «святого пророка».

Первый «Демон» был начат Врубелем в 1885 г. в Одессе, где художник провел полгода (июнь — декабрь). В условиях житейского унижения и материальных бедствий пред Врубелем впервые творчески возник издавна любимый образ — властный и могучий. А. П. Иванов, пользовавшийся для своей биографии Врубеля рассказами его сестры и жены, пишет с их слов: «Образ Демона мерещился ему с самого отрочества. Неоспоримо духовное сродство Врубеля с Лермонтовым; справедливость этой мысли не исчерпывается лишь тем, что заветная творческая мечта художника, неизменно владевшая им всю жизнь, носит название одинаковое со столь же заветною мечтою поэта... Когда в раннем отрочестве он <Врубель> впервые встретился с великою поэмою, он узнал в ней нечто уже знакомое, уже ранее возникавшее из недр его собственного сердца в облике младенчески смутных и еще неназванных предчувствий. С той поры дотоле безыменное получило для Врубеля имя „Демона“. Когда же окрепло его пластическое мастерство, заветною думою стало для Врубеля: воплотить своего Демона в зрительных символах собственного искусства»<sup>12</sup>.

Писавшие о Врубеле не отмечали, что «Демон» 1885 г. был первой картиной Врубеля, первым его произведением, в котором он как художник решал большую, самодовлеющую художественную задачу. До «Демона» Врубель «пробовал» себя лишь в небольших акварелях, рисунках, набросках да в монументальных церковных работах, где был связан темой, стилем, назначением, даже местоположением своих произведений. Теперь, чувствуя высокий прилив творческих сил и верно почувствовав столь же высокую меру своих художественных возможностей, он принимается за свое первое ответственное произведение — и посвящено оно «Демону».

Единственным человеком, видевшим врубелевского первого «Демона» в Одессе, был В. А. Серов. «Врубель начал писать „Демона“ на фоне горного пейзажа. В. А. Серов, очень часто выдавший тогда своего академического товарища, так как жили они в одном и том же доме, рассказывает, что для пейзажа Врубель пользовался фотографией, он не помнит ясно, что именно было изображено на ней, но в опрокинутом виде снимок представлял удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне, который был использован для фона в картине»<sup>13</sup>. Со слов В. А. Серова, А. П. Иванов сообщает, что картина Врубеля «в Одессе

представляла собою поясное изображение „Демона“ двумя масляными красками, белой и черной»<sup>14</sup>.

В январе 1886 г. Врубель вернулся в Киев и продолжал работу над «Демоном». По словам художника Н. К. Пимоненко, «Демон был в сидячем положении, со сложенными на коленях руками и по типу очень близко походил на скульптурного Демона в собрании А. П. Боткиной»<sup>15</sup>.

Как можно заключить из этих скудных сведений, первый «Демон» по композиции был близок к тому сидящему, юному, полному сил, «Демону» с могучими руками, охватывающими колени, которого Врубель написал в Москве в 1890 г.

Одновременно с «Демоном» Врубель работал в Киеве в 1886 г. над «Восточной сказкой» (для собрания И. Н. Терещенко). Тема Востока, с его экзотической яркостью, с его переливчатыми красками, с его звучащим колоритом, была для Врубеля столь же излюбленной, как и для Лермонтова.

В «Восточной сказке», с ее коврами, тканями и женщинами из сказок Шехерезады, Врубель как бы создавал нужный фон для своего «Демона»; то же повторилось и в «Девочке на фоне персидского ковра», написанной в том же 1886 г.; через несколько лет вся роскошь этих тканей, вся самоцветная пестрядь этих ковров понадобятся Врубелю для грузинских ковров и плахт его Тамары в иллюстрациях к «Демону», — и более того: вся эта сказочная радуга цветов и узоров отразится, еще позже, на радужном оперении Демона.

Н. А. Прахов сообщает в неизданных воспоминаниях: «В Киеве в то время <1886—1888 гг.> была хорошая опера. Антрепренер Прянишников был человек культурный, старался хорошо ставить спектакли и давать новые оперы. В их числе был „Демон“ Рубинштейна. Пел его прекрасный артист И. Тартаков. На первый спектакль моя мать взяла ложу и пригласила в нее Врубеля, а после спектакля мы все поехали к нам пить чай. Все были под впечатлением новой музыки, прекрасного пения и хорошей постановки спектакля, Врубель много говорил о музыке, об образе Демона, декламировал отдельные цитаты из Лермонтова и, пока моя мать готовила чай и закуску, — взял акварель, кусочек бумаги и стал „на память“ изображать одну из хористок с кувшином на плече. Эта акварель сейчас в Киевском музее русского искусства. Врубель называл ее: „Ходим мы к Арагве светлой“». Этот рассказ показывает, как сильно отзывался Врубель на все, что было связано с «Демоном». Работая в тяжелых условиях, отрываясь поневоле от «Демона» для других работ, Врубель предъявлял к себе исключительные требования, считая картину своим заветным созданием, и сурово отвергал то, что видел на холсте, ища новых воплощений излюбленного образа.

Из письма его отца А. А. Врубеля (11 сентября 1886 г. из Харькова) можно узнать, к чему Врубель пришел в результате почти годовой работы над «Демоном»: «Ни одного стола, ни одного стула. Вся обстановка 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 видал. Может быть, в закладе. В кармане всего 5 коп. 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...

Он чересчур углубляется... задумывается над делом, а потому оно у него идет медленно. Вообрази... после почти полугодовой работы над картиной Терещенко (величиной  $\frac{3}{4}$  арш. в квадрате)... он при мне... решился бросить написанное и начать вновь...

Другая картина, с которой он надеется вступить в свет — Демон. Он трудится над нею уже год... и что же? На холсте (величиною  $1\frac{1}{2}$  арш. вышины и 1 арш. ширины) голова и торс до пояса будущего Демона. Они написаны пока только одною серою масляною краской... На первый взгляд... Демон этот показался мне... злою, чувственной... отталкивающей... пожилую 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. Дай бог... но когда? Если то, что я видел, сделано в течение года, то то, что остается сделать, в верхней половине фигуры и всю нижнюю, с окружающим пространством, должно занять... по крайней мере три года... При всем том его Демон едва ли будет симпатичен... для публики и даже для академиков»<sup>16</sup>.

Отец художника, сожалея о сыне, не понимая его творческого подвига, верно предвидел участь его лучшего создания. Драгоценно то возражение, которое отец встретил со стороны сына по поводу Демона: «дух злобы» — это не Демон Врубеля: тот, кого он хочет воплотить, — это «дух... страдающий и скорбный, но при всем том дух властный, величавый».

В марте 1887 г. отец, вновь навестивший Врубеля, сообщает дочери: «Теперь пишет „Кармен“ (уже о Демоне ни слова) на 4-аршинном холсте! И когда кончит, намерен выставить ее в Киеве»<sup>17</sup>.

Но весной этого года Врубель вновь возвращается к «Демону», несмотря на то, что, снова охваченный стремлением к монументальным изображениям, он создает в это же время свои эскизы «Воскресения» и «Надгробного плача» для Владимирского собора, все еще надеясь, что его позовут туда работать.

7 июня 1887 г. Врубель писал сестре: «„Демон“ мой за эту весну тоже двинулся. Хотя теперь я его и не работаю, но думаю, что от этого он не страдает и что по завершении соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому ближе к цели».

Эскизы Врубеля для Владимирского собора не были приняты его строителями, и художник снова готов был отдаться «Демону». В октябре 1887 г.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“: „НЕСЕТСЯ КОНЬ БЫСТРЕЕ ЛАНИ“  
ПЕРВЫЙ НАБРОСОК  
Рисунок М. Врубеля. Первоначальный эскиз 1890 г.  
Третьяковская галерея, Москва

он писал сестре: «Теперь я здоров по горло и готовлюсь непременно писать „Христа в Гефсиманском саду“ за эту зиму. „Демон“ требует более во что бы ни

стало и фуги да и уверенности в своем художественном аппарате. Спокойное сосредоточие и легкая слащавость первого сюжета более мне теперь к лицу»<sup>18</sup>. Эти краткие строки примечательны: Врубель берет заказ на «Христа» для церкви в одной из усадеб для того, чтобы завоевать себе возможность свободной работы над «Демоном», для которого ему нужна полная «уверенность в своем художественном аппарате».

К концу 1887 г. Врубель словно разуверяется в своей способности красками воплотить «Демона». Ради него художник протягивает руки к новому роду искусства, которым доселе не владел, — к скульптуре. С. П. Яремич рассказывает: «В самом конце 1887 г. Врубель начал усиленно заниматься скульптурой. Предмет его работы был „Демон“ в большом виде. В первый раз я увидел Михаила Александровича именно в это время. Лепил он в фигурном классе рисовальной школы Мурашко. Я начал тогда посещать школу; у меня осталось воспоминание, что характер лица большого Демона очень походил на ту голову, которая была вылеплена несколько лет спустя уже в Москве и которая находится теперь <1911 г.> в собрании А. П. Боткиной»<sup>19</sup>.

Художник Н. И. Мурашко, стоявший во главе киевской рисовальной школы, пишет в своих воспоминаниях: «До 1888 г. включительно М. А. Врубель проводит в тесном сношении с нами. Учит в школе, делает без конца свои композиции: нарисовал очень выразительную фигуру Печорина и лепил Демона. Слепок из глины долго хранился у нас, пока не рассыпался; это было суровое молодое лицо с кучей волос на голове. Сформировать его нам никому не приходило в голову. Все своеобразное так трудно воспринимается... Бедного Врубеля чуть не считали слегка помешанным. Так бывает трудно своеобразному талантливому иногда между нами, обыкновенными людьми»<sup>20</sup>.

Этот второй врубелевский Демон, восходя по типу к первому, живописному, относится к тем «головам Демона», к которым впоследствии Врубель несколько раз возвращался и в живописи и в скульптуре. Но для самого Врубеля этот скульптурный Демон не имел самодовлеющего значения. Через скульптуру Врубель прокладывал себе извилистый и трудный путь все к тому же живописному Демону.

11 января 1888 г. Врубель писал сестре: «Я все праздники работал буквально высуня язык (пусть не навернется тебе параллель с Райским — ох, уж эти романисты, много раз они меня с толку сбили), я принялся за лепку. Я положительно стал замечать, 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. Первый опыт гигантского бюста не удался — он вышел очень впечатлителен, но развалился; следующий маленький — в  $\frac{1}{3}$  натуре я закончил сильно, но утрированно — нет строя. Теперь я леплю целую фигурку Демона. Этот эскиз, если удастся, я поставлю на конкурс проектов памятника Лермонтову; кроме того с него же буду писать — словом, в проекте от него молока, сколько от швейцарской коровы. Васнецов, когда я перед ним развертываю такие перспективы, всегда подсмеивается: „да, я ведь знаю, вы очень практичны“»<sup>21</sup>.

Ирония действительно очень практичного Васнецова была неуместна: ему была непонятна эта взыскательная требовательность Врубеля к себе, ему была несвойственна эта бесконечная щедрость творческих исканий художника, борющегося за достойное воплощение своего замысла!

Обращение к скульптуре не принесло Врубелю творческой удачи с «Демоном». Тот образ, к которому с таким самоотвержением стремился художник, не давался ему. Условия жизни становились все более невыносимыми. В феврале 1888 г., ради куска хлеба, Врубель вынужден был, по его словам, «иллюстрировать (т. е. раскрашивать акварелью. — С. Д.) фотографии видов порожистой части Днепра».

Летом 1888 г. Врубель навестил отца в Харькове и там вновь принялся за «Демона». Отец писал сестре художника: «Миша уехал 5-го августа... В течение целого месяца он не нарисовал ни одной картинки. Начал было „Демона“, но потом соскоблил, и на том же холсте стал писать „Кармен“, но далеко не кончил. Затем оканчивал две другие картинки (все тех же дуэтисток), но тоже далеко не кончил... и уехал, в надежде их окончить, продать и затем уже приняться за „Демона“. Во все время пребывания у нас он томился, не знал, что ему делать... Обещает приехать в Петербург уже с „Демоном“. Дай бог! Миша о службе или звании учителя рисования и думать не хочет»<sup>22</sup>.

Через все житейские неудачи, художественные труды и творческие томления Врубеля 1885—1888 гг. проходит одно стремление: написать «Демона». В киевский период это не удалось художнику. Он уничтожил большого «Демона», начатого в Одессе, он разбил «демонов» из глины. Осенью 1889 г. Врубель покинул Киев и приехал в Москву с мечтой о новом «Демоне».

## II

Зима 1889/90 г. в Москве подняла дух, возбудила творческие силы во Врубеле. Он встретился вновь со старым своим товарищем В. А. Серовым, познакомился с К. А. Коровиным, вошел в среду художников, собиравшихся вокруг С. И. Мамонтова в Москве и Абрамцеве.

1 мая 1890 г. Врубель писал сестре: «Ты знаешь, что я всю эту зиму провел в Москве и теперь здесь же. Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию. Я действительно кое-что сделал чисто из побуждения „так не дам же!“ И это хорошо. Я чувствую, что я окреп — т. е. многое платоническое приобрело плоть и кровь. Но мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня»<sup>23</sup>.

«Новое» связано было у Врубеля с работой над новым «Демоном».

Последний, писанный масляными красками, был завершен художником. Картина эта (114×211 см.), показанная на выставке «Мира Искусства» в 1903 г. и принадлежавшая некогда В. О. Гиршману, находится теперь в Третьяковской галерее. Это опять — как в Одессе, как в Киеве — «Сидящий Демон». Та кой Демон, вопреки обычному представлению, есть и у Лермонтова: первый «Демон», которого написал Лермонтов еще 15-летним отроком, еще до первого очерка поэмы (1829), был С и д я щ и й Демон:

Меж листьев желтых, облетевших  
Стоит его недвижный трон;

На нем, среди ветров онемевших,  
Сидит уныл и мрачен он.  
552

Таким впервые увидел Лермонтов Демона, запечатлев его образ в стихотворении «Мой демон» (1829), этом карандашном эскизе к первому очерку поэмы «Демон». К этому образу «Сидящего Демона» Лермонтов возвращался не раз и с особой яркостью запечатлел его в 4-м очерке «Демона» (1833):

Как часто на вершине льдистой  
Один меж небом и землей  
(Как царь с развенчанной главой)  
Под кровом радуги огнистой  
Сидел он мрачный и немой.

Эти стихи не вошли в последнюю редакцию «Демона», но 4-й очерк «Демона» давно уже печатался в собраниях сочинений Лермонтова (он есть в изданиях Глазунова 1880, 1882, 1887, 1889 гг.) и, несомненно, был известен Врубелю.

«Сидящий Демон» и изображен Врубелем —

Один меж небом и землей.

Сам художник рассказал о своем «Демоне» в письме к сестре (от 22 мая 1890 г.): «Вот уже с месяц я пишу Демона. Т. е. не то, чтобы моего монументального демона, которого я напишу еще современем, а „демоническое“: полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветки, гнущиеся под цветами»<sup>24</sup>.

Об этом первом (из сохранившихся) «Демоне» Врубеля, в результате бурных споров и критических битв начала 1900-х годов, сложилось достаточно устойчивое мнение.

В своей монографии С. П. Яремич писал: «В этом „Сидящем Демоне“ выразилась зрелость и полнота творчества Врубеля. И по гармоничному, лиловато-смуглому колориту, и по разительной силе и энергии рисунка, — это произведение первой величины. Здесь в первый раз с такой ясностью выражается в творчестве Врубеля идея громадности: фигура Демона с превосходно изогнутыми, тяжелыми руками полна нечеловеческой мощи. Это момент боевой сосредоточенности искусства Врубеля: он сам полон напряженных сил, и не знает еще, куда направится. И Демон его, громадный, мускулистый и недвижимый, сидит, обняв колени, в немом раздумьи»<sup>25</sup>.

В этом отзыве уловлено многое из того, что удалось выразить Врубелю на его прекрасном полотне, но в нем опущено самое главное: то, что юный титан, охваченный тоскою, в глазах самого Врубеля еще не был тем Демоном, которого он стремился воплотить. Для современников Врубеля, видевших картину в 1890-х годах, как и для Яремича (1911), эта «полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура» — уже Демон, уже «царь познания и свободы»; для Врубеля этот гордый юный крылоносец, поникший в минутном раздумье, еще не Демон, а только носитель «демонического».

Долгие годы поработав над образом «Демона», Лермонтов писал в «Сказке для детей»:

Но я не так всегда воображал  
Врага святых и чистых побуждений,  
Мой юный ум, бывало, возмущал

Этот «могучий образ», этот «монументальный Демон», как его называл Врубель, был еще впереди, и художник не хотел отождествлять с ним гордого юношу, переживающего где-то на вершинах тягостный и смутный роздых бытия.

И, однако, образ этого полу-демона, созданный Врубелем в 1890 г., оказался настолько ярким, что приковал к себе ревнивое внимание художников иного склада и других устремлений.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ЛЕТАЮЩИЙ ДЕМОН  
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.  
Местонахождение оригинала неизвестно

А. Я. Головин рассказывает в своих «Встречах и впечатлениях» о художнике К. А. Коровине: «Была в жизни К. А. полоса увлечения „Демоном“, в связи с таким же увлечением Врубеля, который работал вместе с Коровиным в его мастерской на Малой Дмитровке. Условия работы были порою довольно тяжелые: в мастерской было так холодно, что замерзала вода и даже, по уверению Коровина, одеяло примерзало к телу... Это была эпоха, когда эстетствующее мещанство издевалось над „непонятными“ произведениями Врубеля. Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной „классичности“ Врубеля. Я не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства. Многим оно казалось в ту пору каким-то растрепанным, сумбурным, дерзким. Сейчас уже не приходится „защищать“ Врубеля, но я настаиваю на том, что он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под „классикой“ убедительность и основательность художественного произведения. Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо... С Коровиным Врубеля сближало одно время увлечение „демонами“. Это была какая-то „демоническая эпоха“ в творчестве обоих художников. Оба они хотели воплотить „духа изгнания“. Победителем в этом состязании оказался, конечно, Врубель. Его „Демон“ гениален»<sup>26</sup>.

Это яркое и сильное впечатление первый «Демон» Врубеля произвел, однако, лишь на немногих. «Сначала к „Демону“, — рассказывает И. Грабарь со слов В. А. Серова, — относились довольно легкомысленно, нередко подшучивая над его композицией и живописью. По словам Серова, хозяин мастерской (С. И. Мамонтов. — С. Д.) чувствовал себя не совсем ловко и слегка даже совестился, когда случайно заезжал какой-нибудь „трезвый реалист“, популярнейший художник, „любимец публики“ и заставлял этот „сумасбродный“ холст посреди мастерской. Однако, вскоре к „Демону“ как-то привыкли, он перестал казаться смешным, и к его автору стали проникаться даже некоторым уважением»<sup>27</sup>.

«Сидящий Демон» оказался прологом к большой и сложной работе Врубеля. 15 июля 1891 г. истекал срок собственности фирмы Глазунова на сочинения Лермонтова, и у владельцев типографии и фототипии т-ва И. Н. Кушнерева в Москве явилась мысль осуществить иллюстрированное издание Лермонтова. Издательство задавалось целью «сделать это издание по возможности характерным и самостоятельным в художественном отношении... Мы искали в рисунках не

шаблонных иллюстраций по заказу, по большей части сухих, однообразных и скучных, а искали в них характера, жизни, словом сколько-нибудь художественного произведения»<sup>28</sup>. «Лучшие художественные силы», к которым обратились издатели, были маститый И. К. Айвазовский и «передвижники» нескольких поколений, в их числе Виктор Васнецов, Вл. Маковский, Polenov, Репин, Суриков, Савицкий, Шишкин. Все эти художники по характеру своих дарований не были иллюстраторами и еще менее того чувствовали какую бы то ни было творческую близость к поэзии Лермонтова. Каждый из них по поводу Лермонтова давал то, что привык давать обычно: Айвазовский — набросок «марины» с корабликом, Вл. Маковский — жанровую сценку, В. Polenov — третьестепенный этюд из «Путешествия по Востоку», В. Васнецов — экскурс в «былинную» Москву XVI в., Шишкин — «Сосну», Суриков — этюд палача к одной из своих исторических картин. У Сурикова это было превосходно, у Шишкина — красиво, у Васнецова — удачно, у остальных — хорошо, неудачно или совсем слабо, но все это имело мало отношения к Лермонтову. Художники подходили к темам и сюжетам Лермонтова, не входя с ним через дверь его творчества. Из молодых художников были приглашены Серов, К. Коровин, Пастернак.

Честь привлечения Врубеля принадлежит П. П. Кончаловскому, руководившему художественной стороной издания.

В Москве тогда знал Врубеля по-настоящему один В. А. Серов, его товарищ по Академии. Как вспоминает П. П. Кончаловский-сын, его «отец первым из молодых художников привлек к участию в издании Л. О. Пастернака, и именно оттого, что он был первым, на его долю выпала львиная доля работы. Пастернаку принадлежит большинство рисунков в издании: все иллюстрации к „Маскараду“ (15), „Хаджи-Абреку“ (3), 4 рисунка к „Мцыри“ и несколько рисунков к лирическим стихотворениям». Пастернак указал П. П. Кончаловскому на В. А. Серова. П. П. Кончаловский предложил Серову дать рисунки к «Демону», для которого был уже заказан один рисунок художнику старшего поколения — В. Д. Поленову. Серов согласился, но тут же сказал Кончаловскому: «Над „Демоном“ давно работает М. А. Врубель. Он скоро приедет. Я познакомлю вас с ним»<sup>29</sup>.

Как только Врубель приехал в Москву, Серов привел его к П. П. Кончаловскому на квартиру, в Харитоньевском переулке, в доме Мороховец.

Врубель принес свой рисунок Демона с запекшимися губами, на снеговом фоне Казбека — тот самый рисунок, который был воспроизведен в кушнеревском издании, а теперь находится в Киевском музее. Рисунок этот — голова Демона — запечатлял давние (киевские и одесские) порывы Врубеля найти лицо Демона, исполненное скорбной красоты и мятежной силы. Рисунок Врубеля произвел на П. П. Кончаловского и всех присутствующих потрясающее впечатление. Не могло быть сомнений, кому принадлежит право создать рисунки к «Демону».

Серов сделал несколько рисунков к «Демону». Один из них, «Демон и Тамара», был помещен в издании Кушнерева; вместо другого — «Демон перед кельей Тамары» — был помещен рисунок Врубеля на ту же тему: Серов признал свой рисунок неудачным<sup>30</sup>.

Когда Кончаловский посетил Врубеля, он показал ему только-что оконченного «Демона» (так называемого «гиршмановского»). «Кончаловский был пленен Врубелем... А дня через три он явился с своим рисунком Казбича, мчащегося на коне... Отец снял для него <Врубеля> комнату внизу под своей квартирой. Врубель переехал. Ровно год бывал он каждый день у Кончаловских... Рисунки к Лермонтову проходили с трудом и только благодаря тому, что Кончаловский их

отстаивал, они вошли в собрание сочинений. Если Врубель сам отвозил рисунки, их браковали или требовали переделок. Однажды показывая свой бесподобный рисунок — „Дуэль Печорина с Грушницким“ — он с сарказмом представлял, как будут критиковать: „Что это сюда луна упала? и зачем черви вокруг?“»<sup>31</sup>.

Издатель, И. Н. Кушнерев, говаривал не без ужаса Кончаловскому: «В какую историю вы меня вовлекли с этим Врубелем! Его все кругом бранят и никто ничего не понимает в его рисунках». Но Кончаловский горячо стоял за Врубеля и отстоял почти все его рисунки. Его поддерживали молодые, но уже признанные тогда художники — Серов и Пастернак<sup>32</sup>.

Когда Врубель начал сюиту своих рисунков к Лермонтову? Как выше указано, Н. И. Мурашко видел врубелевского «Печорина» еще до 1888 г. На акварели «Печорин», хранящейся в Киевском музее, в нижнем правом углу можно различить надпись карандашом: «В. 89. 28/5». Значит, исполнена эта акварель 28 мая 1889 г. Это же подтверждает другая, обрезанная переплетчиком надпись в левом верхнем углу: «Врубель. 89».

К концу 1880-х годов, — вероятнее всего, к 1889 г., — относится превосходная акварель Врубеля к «Песне про купца Калашникова», к стихам про Кирибеевича:

Опустил он в землю очи темные,  
Опустил головушку на широку грудь,  
А в груди его была дума крепкая.

Опричник в алом шелковом кафтане, облокотившийся об угол стола, с лицом, исполненным дерзкой удали, погружен в глубокую думу. Акварель создана Врубелем вне всякой связи с каким бы то ни было изданием Лермонтова<sup>33</sup>.

Значит, свою работу над рисунками к Лермонтову Врубель начал в Киеве еще до переезда в Москву. Он начал эту работу для себя, еще без всякого

<sup>556</sup>

заказа. Врубель отказался от другого предложения, шедшего из Петербурга, от Н. Х. Весселя, и переданного в ноябре 1890 г. через отца Врубеля — «иллюстрировать лермонтовского „Демона“, издаваемого ко дню 50-летия смерти поэта»<sup>34</sup>.

Во вторую половину 1890 г. Врубель работал над рисунками к московскому изданию Лермонтова. 31 января 1891 г. отец Врубеля писал его сестре: «Живет в одной комнате (о двух окнах) у хозяйки Печковской. Обстановка — кровать, диван, 2 простые стола, 2 стула, мольберт и лампа (без колпака), затем — что говорится — ни ложки, ни плошки, и, кажется, даже нет черного сюртука... а в кармане — несколько монет. Пишу тебе это... хотя и больно. Слава богу, что он еще не унывает! 15-го июля выйдет художественное издание сочинений Лермонтова, и Миша помещает в нем 5 больших и 13 малых иллюстраций (за 800 руб. гонорара, из кот. часть уже получена)»<sup>35</sup>. Еще в мае 1891 г., незадолго до сдачи в печать первого тома, Врубель был в самом разгаре работы. 20-го числа этого месяца он писал сестре: «Я сейчас занят иллюстрациями к Демону в издании (иллюстрированного) Лермонтова т-вом Кушнерева. Ты можешь прочесть объявление об этом издании в мартовской книжке „Русской мысли“. Мучаюсь и работой, мучаюсь и порывами к кубку жизни»<sup>36</sup>.

10 июля 1891 г. помечено цензурное разрешение 1-го и 2-го томов кушнеревского издания.

В кушнеревское издание вошло всего 20 рисунков Врубеля: 11 — к «Демону», 4

— к «Герою нашего времени», 3 — к «Измаил-бею» и 3 — к лирике («Русалка», «Еврейская мелодия», «Журналист, читатель и писатель»). Сделано же Врубелем было для этого издания гораздо больше рисунков.

Из иллюстраций к «Демону» не вошли в издание изумительная по своей динамике «Пляска Тамары» и «Демон, смотрящий в долину». Шесть рисунков из числа вошедших в кушнеревское издание дошли до нас в вариантах: «Несется конь быстрее лани», «Не плачь, дитя», «Демон у обители», «Я дам тебе все, все земное» (в двух вариантах), «Тамара в гробу» и «Голова Демона», — причем вариант «Демона у обители», на широком фоне горного пейзажа, с кучами деревьев, по своему глубокому драматизму явно превосходит тот вариант, который вошел в издание, а суровый и вместе страстный вариант «Я дам тебе все, все земное» (Тамара и Демон у окна), по меньшей мере, равен тому, что воспроизведен в книге. Всего нам известно двадцать два рисунка Врубеля к «Демону».

Из рисунков к «Герою нашего времени» до нас не дошел тот, с которым Врубель явился к П. П. Кончаловскому как с первой своей работой для кушнеревского издания, — «Казбич, мчащийся на коне». «Печорин (на диване)» известен в двух близких вариантах. В двух же вариантах существует рисунок «Казбич и Азамат». Таким образом, общее число рисунков к «Герою нашего времени» возрастает до семи, хотя нет уверенности, что их не было больше.

Из рисунков к лирическим стихотворениям напечатаны три, но существовал четвертый. А. С. Мамонтова сообщила автору этой работы: «Врубель в Абрамцевской „мастерской“ — флигеле делал рисунки-иллюстрации к Лермонтову, в частности „Гарун бежал быстрее лани“ было сделано на картине или холсте в большом размере и на нас произвело сильное впечатление»<sup>37</sup>.

Итак, известно 36 рисунков Врубеля к Лермонтову, из которых 20 вошло в кушнеревское издание. Несомненно, число их было значительно больше.

В чем своеобразие этих рисунков?

557

ИЛЛУСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН У СТЕН МОНАСТЫРЯ  
Рисунок М. Врубеля. 1890 г.  
Местонахождение оригинала неизвестно

ИЛЛУСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН У СТЕН МОНАСТЫРЯ  
Рисунок М. Врубеля. 1891 г.  
Третьяковская галерея, Москва

558

Иллюстрация может быть украшением книги. Она может сливаться с книгой как с графическим целым, доводя это целое до степени создания искусства. Врубель — менее всего украшатель книги, хотя бы эта книга была любимыми сочинениями Лермонтова. Его рисунки могли бы вовсе не попасть в книгу, и от этого ничто не изменилось бы в их художественном существе. Они не носят прикладного характера, ничем и никак не декорируют текст, набранный в книге. Еще менее они являются графическим комментарием к роману, поэмам и стихам Лермонтова — комментарием, который стремится пояснить читателю средствами изобразительного искусства то, что автор заключил в произведении словесном. Так, Агин, читая и перечитывая с карандашом в руке «Мертвые души», главу за главой,

страницу за страницей, сатирически комментирует Гоголя. Врубель далек от этой роли графического комментатора. Врубель не следовал строфа за строфой в поэме Лермонтова и не выискивал в ней географического, этнографического, даже драматического материала для художественного комментирования. Критики упрекали его в том, что он пропустил в поэме то, другое, третье — картину природы, яркую сцену горского быта, пропустил целые образы, не дав на них отклика в рисунках; у Врубеля, действительно, отсутствуют и «роскошной Грузии долины», и «часовня на дороге», «высокий дом» седого Гудала, отсутствует и сам Гудал, и богатый караван «жениха Тамары», и молчаливый сторож монастыря Тамары, так ярко нарисованный Лермонтовым. Все это и многое другое Врубель оставил без всякого художественного отклика. Точно так же поступил он с «Героем нашего времени»: он отказался вовсе от его художественного комментирования.

Существуют иллюстраторы — исполнители автора. Они любят перекинуть графический мост между отдельными главами произведения, они охотно восстанавливают своими домыслами те звенья повествовательной цепи, которые у автора почему-либо отсутствуют. Они иной раз кистью и карандашом «досочиняют» за автора. Врубель не принадлежит к числу таких иллюстраторов. Он не восполнил поэму и роман Лермонтова ни одним собственным художественным домыслом.

Подход Врубеля к иллюстрированию Лермонтова, — если его работу можно назвать иллюстрированием, — был неповторимо самостоятельный.

Думал ли Врубель о книге, о печатном издании такого-то формата и типа, в которое его рисунки должны войти как составная часть? Конечно, нет. Изучал ли он в этих рисунках жизненный стиль 1820—1830 гг. (для «Героя нашего времени») и грузинский орнамент и вещественный фольклор для «Демона»? На это нет никаких указаний. Все рисунки Врубеля в их замысле внушены художнику поэзией Лермонтова. Из нее они исходят, из нее черпают свое бытие и к ней возвращают и художника, и читателя, и зрителя. «Сочинений Лермонтова», к н и г и, подлежащей изучению, художественному толкованию и графическому украшению, для Врубеля не существовало. Для него существовал сам Лермонтов, живой в своей поэзии.

Врубель начал с рисунков к «Герою нашего времени»; первым его рисунком был «Печорин на диване», исполненный акварелью. Это не иллюстрация в тесном смысле этого слова: такой сцены в романе нет. Это — обобщенная мысль о «герое нашего времени», и в этом смысле врубелевский Печорин является лучшей иллюстрацией к «Предисловию» к «Герою нашего времени», где Лермонтов сжато и страстно выразил

539

свою обобщающую мысль о людях своего поколения, — и, вместе с тем, это проникновенный психологический портрет Печорина с его острой и точной характеристикой. Его лицо так найдено Врубелем, что запоминается раз и навсегда: властность и печаль, борение мысли и сила воли, страстность и неудовлетворенность — вот черты, которые проступают на прекрасном лице Печорина, с особой силой отражаясь в его глазах. Врубель в небольшом рисунке дал исчерпывающе углубленный и полный портрет Печорина. Художник поступил

очень смело: он придал лицу Печорина отдаленное тонкое сходство с лицом Лермонтова. Врубель был исторически прав: Лермонтов, действительно, передал Печорину многое из своего внешнего облика<sup>38</sup>, но еще более прав Врубель с точки зрения художественной. «Лермонтовское», тонко проступая в печоринском, придает всему лицу Печорина, всей его фигуре характер какой-то почти трагический. Есть трагическое противоречие между почти обломовским положением стройной фигуры молодого человека, распростершегося в бездействии праздного покоя на пышном диване, и энергичным поворотом головы, волевым устремлением взора, — точно великие силы обречены на полную бездейственность. Но мы знаем, что в этом и состоит все содержание романа Лермонтова, все безысходное противоречие личности Печорина. Врубель одной композицией фигуры Печорина достиг того, что его рисунок является как бы квинт-эссенцией романа Лермонтова.

Этот рисунок Врубеля великолепен по краскам. Обстановка комнаты Печорина, его диван, покрытый пестрыми восточными коврами, оружие на стене — все это драматически контрастирует с тяжелым раздумьем, в которое погружен Печорин. А между тем никаких красок нет на этом рисунке: рисунок исполнен черной акварелью, и вся красочность, вся насыщенность колорита достигнуты лишь помощью сложнейшей игры тонов, переливов, оттенков, которой Врубель владел в совершенстве.

Первый «Печорин», написанный в Киеве и там же доньше хранящийся, был по композиции несколько проще второго, московского, воспроизведенного в кушнеревском издании. На киевском рисунке, также написанном акварелью, Печорин сидит на диване иного рисунка, чем на московском варианте, спустив ноги на пол. Шкуры в виде ковра нет; нет и окна с занавесью; два стула; стол покрыт не белой, а темной скатертью; на «московском» Печорине — утро или день; на «киевском» Печорине — ночь. Две большие свечи горят ярко и тревожно. В облике Печорина есть весьма близкое сходство с лицом самого Врубеля.

Московский вариант «Печорина» возник почти мгновенно. По рассказу дочери П. П. Кончаловского, Е. П. Ясиновской, «в один из вечеров по обыкновению сидели за чаем у Кончаловских. Врубель вдруг встал из-за стола, пошел в кабинет отца и сделал Печорина на диване — тот самый лист, который вошел в издание сочинений Лермонтова; и сделал в полчаса, а может быть, в час, и, показывая барышням совершенно законченный рисунок, спрашивал: „Что, можно в этого господина влюбиться?“»<sup>39</sup>.

Рисунок, по припоминанию П. П. Кончаловского-сына, был сделан черной акварелью на первом попавшемся клочке бумаги: это был только-что принесенный из типографии пробный оттиск клише с одного из рисунков Л. О. Пастернака к «Мцыри»; на оборотной стороне этого оттиска Врубель и написал «Печорина»<sup>40</sup>.  
Врубель, как сказано, повторил замысел

560

киевского рисунка, сделанного «для себя», но обогатил его находку многими деталями — и переменной позы Печорина еще более подчеркнул контраст между бездейственностью его фигуры и волевой устремленностью его лица и взора.

Еще раз Печорин появляется только на одном рисунке Врубеля, сделанном черной акварелью и белилами: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было». Тут все сурово и просто. Никаких деталей. Никаких красок, все сосредоточено на трех человеческих фигурах, потрясенных происшедшим, но две из них — доктора Вернера и офицера-секунданта — повернуты к зрителю спиной.

Наоборот, Печорин показан в профиль. Он спокоен. Он еще не сказал, но сейчас скажет свое «Finita la comedia». Но в этом спокойствии — холод последнего одиночества. Врубеля можно, пожалуй, упрекнуть за то, что он, вопреки Лермонтову, лишил Грушницкого его двух секундентов, но этот упрек отпадает сам собой, если всмотреться в эти три фигуры на фоне гор: они так поставлены Врубелем, что явственно чувствуется драма, связавшая их между собой.

Для Вернера и офицера эта драма — гибель Грушницкого; для Печорина это — один из новых актов его вечной драмы: трагической ненужности всего, что он делает. Врубель и в этом рисунке, в простом, пустынном и суровом, до трагической высоты поднял тот лейтмотив одиночества и безысходности Печорина, который звучит на протяжении всего романа.

Грушницкий и княжна Мери появляются в рисунках Врубеля только раз — в сцене, когда Мери подает стакан раненому Грушницкому. Когда Врубель писал, одновременно с киевским «Демоном», «Девочку на фоне персидского ковра», он, по словам Н. К. Пимоненко, «этот портрет очень часто называл княжна Мери»<sup>41</sup>. Эта девочка с персидского ковра, при повороте лица в три четверти, воскресла в образе Мери, подающей стакан Грушницкому. Самого Грушницкого — прототипом для него был Всеволод Саввич Мамонтов — Врубель наделил армейской наивностью, дал в его лице кавказского романтизированного героя повестей Марлинского, но отстранил от облика Грушницкого все черты сатиричности. Врубель рисовал его без заглядывания в то, каким он выкажет себя в дальнейшей истории Печорина. Здесь, при встрече с княжной, Грушницкий только молод, красив, немножко несчастлив, немножко по-романтически доволен этой несчастливостью, а еще более доволен встречей с красивой девушкой. Все в этом рисунке светло, романтично, молодо.

В повести «Бэла» Врубелю принадлежит один рисунок «Казбич и Азамат», известный в двух вариантах, сделанных черной акварелью, причем белилами тронуты глаза, уши, губы, оружие Казбича, кинжал в руке Азамата, глаза и уздечка коня. В обоих вариантах центром рисунка являются не люди, а конь Карагез. Он у Врубеля прекрасен: статен, благороден и горд. Своей красотой конь подавляет людей — и юного, затаившего страсть Азамата (опять его жизненным оригиналом был Всеволод Мамонтов) и дерзкого абрека Казбича, и это так и нужно по Лермонтову: они оба влюблены в коня, их мысли, чувства и страсти прикованы к нему, более того — их жизни связаны с этим конем.

На варианте, не вошедшем в издание, Врубель удалил с рисунка пейзаж, укрупнил и сблизил между собою фигуры коня, Казбича и Азамата, — хочется сказать: он круче связал их жизни в единый узел судьбы, трагический для всех троих.

561

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА  
Рисунок М. Врубеля. 1891 г.  
Третьяковская галерея, Москва

562

Ни один из этих рисунков не есть рисунок по поводу событий, рассказанных в романе Лермонтова, или около тем и сюжетов, в нем затронутых. Все это — свободное переживание в линиях и красках тех же образов и чувств, которые Лермонтов переживал в словах и звуках.

Можно глубоко сожалеть, что рисунки к «Тамани», «Максиму Максимычу» и «Фаталисту» были поручены другим художникам и что в самой «Княжне Мери»

есть другой Печорин, кроме врубелевского; но правда и красота врубелевского Печорина были так разительны и неотвратимы, что, хотя этого второго Печорина рисовал сам Серов, он не нашел другого, своего, Печорина, а почти пародировал врубелевского. Глядя на рисунок Серова, изображающий Печорина у княжны Мери, Врубель добродушно посмеивался: «Блондинчик по-хорошему беседует с Ольгой Федоровной» (жена Серова)<sup>42</sup>.

Из поэм Лермонтова Врубелю достался «Измаил-бей». Волею издателей или собственною, Врубель ограничился здесь всего тремя рисунками. Самый большой из них — «Прощание Зары с Измаилом», относящийся к стихам:

Уньло Зара перед ним  
Коня походного держала...

Это — один из рисунков со сложной техникой: Врубелю понадобились для него черная акварель, белила, чернила, сепия. Но самый рисунок так же прост, строг и сдержан, как дуэль в «Герое нашего времени», и вместе с тем исполнен убеждающей силы.

Провожая Измаила, Зара произносит похвалу-характеристику его коню (строфа XXXII), и эта хвала-характеристика воплощена Врубелем в образе коня: он совсем иной, чем Карагез Казбича; друг и пособник вольности для Измаила, он является для Зары разлучником ее с Измаилом. Рисунок полон суровой и властной поэзии, при всей простоте композиции. Врубелем чудесно передан и яснеющий восток, и отступающий сумрак в горах. А между тем это был один из тех рисунков, над которыми подсмеивались даже сочувствовавшие Врубелю первые зрители — «замечали „червячков“ на небе и пропускали главное»<sup>43</sup>. Эти «червячки» на рисунке к «Измаил-бею» — тончайшие штришки и мельчайшие черточки пером, которые Врубель наносил на поверхность акварели, придавая ей своеобразное очарование.

Рисунок к «Измаил-бею» писался летом, в Кунцеве, где Врубель гостил у Кончаловских. П. П. Кончаловский-сын, на глазах которого писалось «Прощание Зары», припоминает: «Врубель любил работать на отличной ватманской бумаге, приклеенной плотно и прочно на картон. Он любил, чтобы акварель не коробилась. Начинать всегда работал жидкой черной акварельной краской. Когда его спросили, зачем появились на акварели черненькие червячки, он засмеялся и ответил: „Это дает атмосферу“»<sup>44</sup>. На рисунке к «Измаил-бею» через влажный покров рассветного тумана с помощью «червячков» тонко и вместе мощно проступают недвижные очертания горных громад.

Два других рисунка Врубеля к «Измаил-бею» контрастны. В начале поэмы его занял образ, не останавливавший внимания ни иллюстраторов, ни критиков, ни комментаторов поэмы: это образ «старика чеченца», который, по словам Лермонтова, «про старину мне повесть рассказал» — «восточную повесть» про Измаил-бея. Рисунок Врубеля в точности передает строки Лермонтова:

563

И под столетней мшистою скалою  
Сидел чечен однажды предо мною;  
Как серая скала, седой старик,  
Задумавшись, главой своей поник...

Второй рисунок, помещенный вместо концовки поэмы, разительно противоположен этому грустному спокойствию. Из последней строки лермонтовской поэмы —  
Пусть кончит жизнь, как начал, одинок, —

Врубель извлек бесконечно скорбный образ: над трупом убитого Измаила, лишенного из-за своего вероотступничества могилы, вьется хищная птица, а вдалеке неприступно высится Казбек, равнодушно сияя гордой красотой.

К этому сопоставлению «гордого мира» природы с «вечным ропотом» человека Лермонтов возвращался много раз, и Врубель с удивительной чуткостью слил это излюбленное лермонтовское философско-поэтическое сопоставление с образом Измаил-бея; один из любимых героев Лермонтова, человек с «вечным ропотом», сопоставлен с другим любимым образом Лермонтова — с образом Кавказа.

Из лирики Лермонтова Врубелю достались лишь три стихотворения: «Русалка», «Еврейская мелодия» и «Журналист, читатель и писатель».

Иллюстрация к первому из них связана со следующими строками стихотворения:

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,  
Остается он хладен и нем.  
Он спит и, склонившись на перси ко мне,  
Он не дышит, не шепчет во сне.

Врубель переменил позу русалки: не мертвый витязь «склонился на перси» к ней, а она, всплыв из глубокой пучины, склонилась над ним в страстном лобзании.

Голова спящего мертвым сном витязя, взятая в строгий профиль, с небольшой черной бородой и черными волосами, перенесена Врубелем с его «Надгробного плача» (третий вариант, 1887, эскиз для Владимирского собора, находящийся в Киевском музее)<sup>45</sup>. В ней есть разительное сходство, даже тождество, с головой усопшего Христа, над которым склонилась его мать. Но русалка, склонившаяся над головою прекрасного утопленника, нисколько не напоминает мать Христа из «Надгробного плача». Она не менее разительно напоминает демона, склонившегося над Тамарой, на том рисунке, который не вошел в издание и находился в собрании А. А. Врубеля. У русалки тот же поворот головы (влево, в профиль), что у Демона, те же черты лица.

В «Русалке» Врубель обрел себе тему, с которой уже не расставался всю жизнь. Эта тема была в то же время и исконной темой Лермонтова. Начав ее «Русалкой», Лермонтов посвятил ей такой перл своей лирики, как «Морская царевна», ею вдохновлен лирический эпизод в поэме «Мцыри» — песня русалки «золотой рыбки». И даже реальный образ девушки-контрабандистки («Тамань») Лермонтов опоэтизировал до «настоящей русалки»: «Моя Ундина» называет он ее. Встреча с лермонтовской. «Русалкой» породила во Врубеле тягу к этому поэтическому образу, соединяющему вольность свободной волны со страстью земной женщины. Образ «Русалки» до встречи с Лермонтовым отсутствует в творчестве Врубеля; после этой встречи он становится таким же излюбленным женским поэтическим образом у Врубеля, как «Демон» — образом мужским<sup>46</sup>.

564

Второй рисунок Врубеля к лирике Лермонтова вызван «Еврейской мелодией», переведенной из Байрона. У Лермонтова тоскующий царь Саул восклицает:

Душа моя мрачна! Скорей, певец, скорей!  
Вот арфа золотая.  
Пускай персты твои, промчавшись по ней,  
Пробудят в струнах звуки рая.

У Врубеля, снедаемый черной тоской, царь, во всем великолепии восточного одеяния, уже внимает этой песне, извлекаемой молодым певцом из золотой арфы. Царь возлежит на каменной террасе дворца. Каменистая равнина расстилается за ним; высокие жесткие, колючие кактусы поросли между камнями. Суровой тоской

веет от сумрачно надвинувшегося неба над бесплодной и жаркой пустыней. И тоска царя не будет исцелена. Он сам, в своей сумрачной красе, похож на Демона, но еще более удрученного годами тоски, чем тот, которого обычно изображал Врубель. А певец, утешающий его слух, в свою очередь, ближе к молодому Демону, чем к Ангелу.

Третий рисунок относится к стихотворению «Журналист, читатель и писатель». Вполне вероятно, что Врубель взял на себя этот рисунок потому, что сюжет давал ему возможность дать образ самого Лермонтова.

Безыменных лермонтовских «писателя», «читателя», «журналиста» Врубель превратил в М. Ю. Лермонтова, В. Г. Белинского, И. И. Панаева. Но никакой погони за историчностью нет ни в фигурах этих собеседников, ни во всей обстановке, ни в интерьере комнаты. Зритель верит художнику, что этот неуютный огромный диван, что этот овальный громоздкий стол, что эти толстые каменные холодные стены — все это николаевский Петербург, при первом знакомстве с которым Лермонтов воскликнул:

Увы! как скучен этот город  
С своим туманом и водой!

Художник не задерживает зрителя ни на одной детали обстановки, не заставляет любоваться ни малейшей чертой интерьера. Более того — Врубель в своем рисунке совсем отошел от той обстановки, в которой у Лермонтова происходит встреча трех собеседников: «Комната писателя; опущены шторы. Он сидит в больших креслах, перед камином. Читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». Врубель, отождествив писателя с Лермонтовым, уничтожил весь этот писательский уют, которого никогда не было в жизни Лермонтова: встреча «писателя» с «журналистом» и «читателем» происходит едва ли не в казарме, а еще вероятнее — в Ордонанс-гаузе, где после дуэли с Барантом Белинский, действительно, навестил Лермонтова. На единственном окне — железная решетка. Все внимание художника обращено на собеседников, а особенное, любящее внимание сосредоточено на Лермонтове. «Посмотрите, как Врубель рассадил их, „журналиста, писателя и читателя“, — говорил автору этой статьи М. В. Нестеров, высоко ценивший этот рисунок Врубеля. — Панаев и Лермонтов посажены друг против друга, как полная противоположность. Что общего у поэта Лермонтова с журналистом Панаевым, которого Врубель одел нарочито франтовато? Панаев и посажен отдельно в кресле. Белинский не без некоторого удивления слушает то, что говорит Лермонтов: он не ожидал из уст гусарского офицера услышать эти вдохновенные признания:

565

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА  
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.  
Частное собрание, Москва

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА  
(Фигура Демона отрезана самим Врубелем)  
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.  
Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва

566

Бывают тягостные ночи;  
Без сна горят и плачут очи,  
На сердце — жадная тоска;  
Дрожа, холодная рука

Подушку жаркую объемлет;  
Невольный страх власы подьемлет;  
Болезненный, безумный крик  
Из груди рвется...

„Журналист“ Панаев, сидя, как визитер, положив нога на ногу в модных брюках, позой небрежного дэндизма прикрывает свою растерянность. Он явно не понимает, не может понять того, что говорит Лермонтов»<sup>47</sup>. Врубель не вкомпановал в фигуры Белинского и Панаева их лиц, взятых с общеизвестных портретов, но мы сразу узнаем их в «читателе» и «журналисте» — узнаем лишь для того, чтобы увидеть слушателей Лермонтова, а все внимание устремить только на него. Когда Врубель создавал фигуру Лермонтова, он опирался на известный портрет Лермонтова в ментике лейб-гвардии гусарского полка, написанный П. Е. Заболотским в 1837 г.

Материал, полученный Врубелем от суховатого, мало даровитого Заболотского, не узнаваем. Лермонтов у Врубеля исполнен и глубочайшего сходства с тем Лермонтовым, вечный портрет-автобиографию которого он оставил в своих стихах, и, вместе с тем, врубелевский Лермонтов полон скрываемого, но живейшего драматизма. Чего стоит один его жест левой руки; он опустил ее на еще не высохшую страницу, которую только-что «диктовала совесть», — опустил со словами:

...этих горьких строк  
Не приготовленному взору  
Я не решуся показать.

В его глазах еще живы и мука и радость творчества. Эти глаза Лермонтова Врубель создал сам, вне всякой зависимости от какого бы то ни было портрета поэта. Лермонтов писал про глаза Печорина: «Они не смеялись, когда он смеялся... это признак или злого нрава или глубокой постоянной грусти». Тургенев, приводя эти слова Лермонтова, указал, что они, «действительно, применялись к нему». Художник М. Е. Меликов, встречавшийся с Лермонтовым, вспоминал: «Он обладал большими карими глазами, сила обаяния которых до сих пор остается для меня загадкой. Глаза эти с умными черными ресницами, делавшими их еще глубже, производили чарующее впечатление... Я никогда не в состоянии был бы написать портрет Лермонтова»<sup>48</sup>.

Врубель написал этот портрет, написал потому, что глаза Лермонтова на этом портрете — глаза Лермонтова с их грустью, думой и властью. Ни одному русскому художнику, бравшемуся воссоздать облик Лермонтова, ни до, ни после Врубеля не удалось ближе подойти к нему и глубже постичь его, чем это сделал Врубель в своем простом рисунке, почти наброске.

### III

Печальный Демон, дух изгнания,  
Летал над грешною землей...

Первые же стихи поэмы Лермонтова Врубель сопроводил замечательным рисунком (местонахождение его неизвестно): неудержимо несется Демон в своем вечном полете над землей. Ширококрылый полет могуч, но в нем

567

нет свободы: летя, Демон поднес правую руку к лицу; этот человеческий жест неутолимой тоски, с гениальной смелостью введенный Врубелем в полет «духа изгнания», превосходно переводит на язык графики лермонтовские строки:

Он сеял зло без наслажденья;

Нигде искусству своему  
Он не встречал сопротивления, —  
И зло наскучило ему.

Врубель, с мудрой сдержанностью зоркого художника, дал только миг — тоскливый миг — этого вечного полета, и рисунок этот — точно вспышка молнии на грозном небе поэмы.

Врубель первоначально хотел, вместе с Лермонтовым, и далее следовать за полетом Демона. У него был рисунок к стихам:

И перед ним иной картины  
Красы живые расцвели:  
Роскошной Грузии долины  
Ковром раскинулись вдали.

Грозный скат горной вершины, испещренный темными расщелинами и белыми пятнами ледников. Слева, за ним, виднеется ослепительно сверкающая цепь снеговых гор. Демон, остановив на мгновенье полет, сжав в холодной тоске черные крылья, смотрит вниз, в долину Грузии: взирая на «счастливый, пышный край земли», он застыл в одинокой скорби, как горный черный орел на неприступной вершине.

Врубель не был, как вспоминает П. П. Кончаловский, удовлетворен фигурой Демона, особенно его лицом. Он долго бился над рисунком и все не находил нужного выражения для лица Демона. Наконец, он затер лицо Демона до того, что почти протер насквозь тонкую бумагу и работать на ней больше было невозможно. Тогда Врубель вырезал из бумаги прямоугольник, написал на нем лицо Демона и наклеил на рисунок. Но и это лицо Демона не удовлетворило художника. Он признал рисунок неудачным, хотел разорвать его, но, сдавшись на просьбы П. П. Кончаловского-сына, удержался от этого и подарил ему рисунок, сделав на нем надпись в левом нижнем углу: «Пете Кончаловскому от М. Врубеля». В издании Кушнерева это место поэмы осталось без иллюстрации<sup>49</sup>.

В издании Кушнерева нет иллюстрации и к пляске Тамары (VI—VIII строфы), но Врубель создал на эту тему замечательный рисунок. Им начинается серия больших рисунков, связанных с основной темой поэмы: любви Демона к Тамаре. Кроме сюжета, их объединяет размер. Врубель создавал их в размерах станковых картин: самый малый из них — «Демон у обители» — 41,7 см. вышиной и 30,6 см. длиной; самый большой — «Не плачь, дитя» — почти в метр вышиной (95,5) и в 64,3 см. шириной; «Демон в келье Тамары» — 66,8×50 см.; «Пляска Тамары» — 49×29 см.; в таких же больших размерах был сделан и первый вариант «Тамары в гробу». Эти рисунки-полотна выделяются по размеру от небольших рисунков: «Летающий Демон», «Несется конь быстрее лани», «Тамара в гробу» (второй вариант, помещенный в кушнеревском издании).

Вся эта «большая серия» рисунков к «Демону» выделяется и общностью творческих приемов художника в работе над нею. Это — не наброски, не этюды, не эскизы к большим образам и могучим замыслам, это — создания могучего таланта, доведенные до превосходной степени завершенности. В них нет и следа прикладной работы для к н и г и — работы, иногда

подчиняющей художника требованиям редактора и издателя. Врубель в них

предельно ограничивает свои художественные средства. В его руках — только кисточка с черной акварельной краской. Ею он создает эти чудесные поверхности, достигая бесконечно сложной гаммы от густо-черного до матово-жемчужного. Эту акварельную поверхность он почти всегда, но в немногих местах, трогает белилами, изредка — сепией, иногда — пером и графитным карандашом. Отказавшись от всех акварельных красок, кроме черной, Врубель внезапно обретает палитру, сверкающую не красками, а самоцветами.

Врубель до конца постиг здесь тайну колористического полнозвучия акварели, но нигде не вышел из ее пределов. Он вовсе не хотел превратить мягкое движение акварельной кисточки в емкий и броский масляный мазок; он работал, словно акварелист, отроду не бравший масляной кисти и не прикасавшийся к холсту, но достигший виртуозного обладания всеми средствами и подспорьями своего мастерства водяной живописи. Его акварели к «Демону» переливаются всеми красками лермонтовского полуполюгендарного Востока, и, вместе с тем, Врубель нигде в них не отдается в плен пышному ориентализму, самодовлеющей экзотике; как Лермонтовым, владеет им образ Демона — и все в рисунках подчинено ему, все исходит от него, и все приводит к нему.

В «Пляске Тамары» Врубель извлекает из черной акварели пленительные своей неожиданностью красочные аккорды: драгоценная чернь китайских лаков переходит в игру дымчатого топаза, старая слоновая кость преобразуется в темнооранжевую или кофейную матовость древней бронзы. В пляшущей Тамаре, в ее легкой одежде, в грузинском богатом костюме ее статного партнера (его Врубель ввел от себя, у Лермонтова его нет), в пестром узоре ковра есть что-то ликующе-праздничное.

Но главное очарование картины (невозможно назвать ее «рисунком»!) в том, что она вся звучит: она так же полна музыкальных звуков и звучащего движения, как строфы Лермонтова, посвященные пляске Тамары. Гениален самый замысел Врубеля — показать танец Тамары через вздымающуюся волну звуков, исторгаемых струнными чингарами и блестящими бубнами, в которые ударяют подружки Тамары, высоко поднимая их над головами. Эта пляска Тамары у Врубеля, как у Лермонтова, — благодарный и радостный привет бытию — привет

Как жизнь, как молодость живой!

Этим приветом бытию остановлен Демон в своем безотрадном полете над вершинами Кавказа:

И Демон видел...На мгновенье  
Неизъяснимое волнение  
В себе почувствовал он вдруг.  
Немой души его пустыню  
Наполнил благодатный звук,  
И вновь постигнул он святыню  
Любви, добра и красоты...

Демон невидим никому из предающихся предсвадебному веселью. Удивительно передана Врубелем внезапность возникновения Демона. Нечеловечески высокий, он возник, как миражный столп в пустыне. Его вправо отклоненные крылья кажутся исполинской тенью, спустившейся с неба, они почти прозрачны. Его одежды — призрачно-туманны, точно сотканы из черных облаков.

## Мощь и красота в его нагих плечах и руках.

569

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ТАМАРА В ГРОБУ  
Рисунок М. Врубеля. 1890—1819 гг.  
Третьяковская галлерея

570

Его взор — вещей и вместе человечески-страстный — весь прикован к Тамаре. Он охвачен «неизъяснимым волнением».

Рисунок-картина Врубеля достойна соответствующих строф поэмы Лермонтова, а между тем, по свидетельству Кончаловского-сына, художник не был ею вполне доволен, и этим объясняется, почему Кончаловский-отец не особенно настаивал на помещении «Пляски Тамары», а издатели были рады избавиться от одного из самых «врубелевских» и, значит, наиболее неприемлемых для них рисунков. «Пляска Тамары» впервые была воспроизведена лишь в монографии С. П. Яремича (1911).

Врубеля не увлек ни пышный караван жениха Тамары, ни облик «властителя Синодала», так красочно обрисованный Лермонтовым, ни самый бой, кончившийся смертью «отважного князя». Врубель, со свойственной ему во всем самобытностью, избрал для иллюстрирования стихи, никогда не останавливавшие внимания ни критиков, ни иллюстраторов поэмы:

Затихло все... Теснясь толпой,  
На трупы всадников порой  
Верблюды с ужасом глядели.

Трагедия человеческой гибели передана через безмолвный ужас трех животных, наклонивших головы над трупами. Ноздри верблюдов расширены — от запаха крови. Как символ тишины, восходит из-за горы белый диск луны, обливая мирным светом старинную часовню, трупы и верблюдов. Рисунок сделан в тревожной, импрессионистической манере<sup>50</sup>.

На следующем рисунке, тесно связанном с этим, Врубель дал нечто противоположное — скачку смерти:

Несется конь быстрее лани  
. . . . .  
Взмахнув растрепанною гривой,  
Вперед без памяти летит.  
На нем есть всадник молчаливой;  
Он бьется на седле порой,  
Припав на гриву головой.

Весь этот отрывок (XIII строфа) у Лермонтова исполнен стремительного ритма, и Врубель с родственной чуткостью уловил этот ритм.

Рисунок сохранился в двух видах: в первоначальном эскизе, который сделан итальянским карандашом, и в разработанном рисунке, помещенном в кушнеревском издании.

На эскизе — только конь, мчащийся с мертвым всадником. Сделанный исключительно смелыми, предельно выразительными штрихами, эскиз этот может быть назван классическим — он с необыкновенной простотой выражает лирико-драматическую тему Лермонтова:

Скакун лихой, ты господина  
Из боя вынес, как стрела,  
Но злая пуля осетина  
Его во мраке догнала.

«Как стрела» — это не только сравнение: это ритмико-действенное выражение скачки коня, изображенного Врубелем.

Карандашный эскиз Врубель переработал в рисунок, сделанный акварелью и белилами. Художник сильно изменил лицо князя. На эскизе на нем был отпечаток ужаса смерти, сквозь который проступала чуть ли не усмешка над нею. На рисунке он почти скрыл лицо мертвого всадника, повернув его голову так, что зрителю больше видны его черные, густые,

571

треплющиеся от езды волосы. Врубель тщательно и богато разработал одежду всадника и «наряд» (седло, сбрую, уздечку) коня и дал фон «скачке» в виде сурово-каменистого горного пейзажа с бурно несущейся рекой (белила). Быть может, обогащенный всеми изобразительными деталями бег коня несколько замедлился в своей стремительности: эскиз дает более непосредственное ощущение смертной скачки, но все это заметно только при сличении эскиза с рисунком.

Следующая композиция Врубеля, созданная на текст «Не плачь, дитя, не плачь напрасно» — самая большая из всех (95,3×64,3 см.), выполнена была им дважды. В первом варианте Демон-утешитель стоял над плачущей Тамарой. На композиции, вошедшей в издание Кушнера и находящейся теперь в Третьяковской галерее, Врубель «посадил» Демона; этим он приблизил его к Тамаре, укоротив его нечеловеческие пропорции. Огромные крылья Демона показаны лишь в своем истоке: они срезаны правым верхним углом картины. Наоборот, «человеческий элемент» в образе Демона — его лицо, шея, грудь, руки как бы высвобождены из-под «нечеловеческого» (крылья, огромность пропорций и т. д.). В лице Демона — сравнительно с предыдущими его изображениями — происходит глубокая перемена: это лицо осветлено любовью, и чем более Демон любит Тамару, тем более человеческим — вдохновенно-человеческим — становится его лицо. Эта сцена из «восточной повести» Лермонтова происходит на фоне, разительно напоминающем киевскую «Восточную сказку»: ее волшебным коврам и тканям здесь соответствует причудливое узорчье ковра и тканей, покрывающих стены, диван и подушку, на которую склонила голову плачущая Тамара.

«Не плачь, дитя», подобно «Пляске Тамары», производит впечатление могучей композиции, с многокрасочным колоритом, с перламутровыми переливами красок, не менее богатыми, чем в «Восточной сказке». А между тем и здесь в руках Врубеля были лишь черная акварель и белила.

К тебе я стану прилетать,  
Гостить я буду до денницы  
И на шелковые ресницы  
Сны золотые навевать...

Эти слова Демона над плачущей Тамарой Врубель выделил в особый небольшой рисунок. Это опять — полет Демона, но совсем иной, чем в начале поэмы: в нем нет уже ни роковой бесцельности, ни бурной тоски. Это полет, движимый страстью, направляемый любовью, в урочный час, когда «месяц золотой из-за горы тихонько встанет», — полет к Тамаре в дом Гудала. Врубель нашел совсем иную композицию для этого полета Демона: он летит не влево, как на

первом рисунке, а вправо, в его полете нет вечно бесцельного «perpetuum mobile», а есть прекрасное устремление к вожаденной цели. Этой цели подчинен гармонический взмах крыльев, ему подчинены руки, спокойно сложенные на груди, а в лице Демона нет уже мятежной тоски, а лишь — живая, сосредоточенная думамечта о возможном счастье возрождения. К сожалению, нынешнее местопребывание рисунка неизвестно — он сохранился лишь в репродукции, и потому невозможен более подробный его анализ.

Тему любви Демона Врубель развивает в следующем своем рисунке — Демон у стен монастыря Тамары. Рисунок известен в двух вариантах. На том, который вошел в издание, Демон изображен перед глухой стеной

572

монастыря, под окном кельи Тамары. Рисунок в точности соответствует стихам:

Задумчив, у стены высокой  
Он бродит..  
Он поднял взор: ее окно,  
Озарено лампадой, блещет.  
.....  
Тоску любви, ее волненье  
Постигнул Демон в первый раз..  
Он хочет в страхе удалиться, —  
Его крыло не шевелится!  
И, чудо! — из померкших глаз  
Слеза тяжелая катится...

Демон, словно ослабев в человеческом томлении страсти и в человеческой же тоске любви, прислонился к каменной стене, облокотившись правой рукой о выступ и закинув ее на голову; левая рука повисла в бездействии; крылья словно противятся взлету. Это — единственный рисунок к «Демону», который сплошь нарисован итальянским карандашом.

Врубель не был удовлетворен своей работой, и, хотя рисунок уже был принят издательством, он принялся за новый вариант, который уже не мог попасть в книгу<sup>51</sup>.

Теперь Врубель работал опять черной акварелью (еле-еле тронув кое-где белилами), как и на других рисунках той же серии, но он не извлекал на этот раз из этой акварели целой палитры красок от глубоко черной до темнооранжевой; наоборот, его занимал здесь резкий контраст черного и белого (blanc et noir). На этом варианте художник отстранил Демона от монастырской стены. Демон остановился, пожираемый глубокой, всепроникающей борьбой. За ним возвышаются монастырский храм и кельи. Мрачные купы деревьев чернеют на горных уступах. За ним над пропастью возникает непреклонно-суровая громада гор.

Врубель драматизировал пейзаж: в нем разлита мрачная тревога, скорбь, безнадежность. Сильно драматизирован и сам Демон. Он только-что хотел войти в монастырь к Тамаре — и отступил назад. На правую руку он опустил голову в тяжком раздумье, а левая рука его сжата в крайнем напряжении борьбы. Еще миг, и он оставит монастырь, вернувшись к одиночеству вечного скитания. Он плачет, но тяжкой, свинцовой слезой. Крылья, одежда, волосы Демона — все одного тона, беспощадно черного, — и зловещей чернью перекликаются с ними хмурые купы деревьев. Лишь правая рука Демона чуть-чуть тронута изжелта-красноватым

бликом. Рисунок захватывает своим драматизмом: оставит ли Демон монастырь или проникнет в келью Тамары, равно безнадежен и скорбен его путь.

Высший момент трагедии Демона — его встречу с Тамарой в ее келье, его клятву ей в любви — Врубель отобразил трижды, и лишь третий вариант вошел в издание.

Доселе не был издан тот вариант последней встречи Демона с Тамарой, который хранится в Музее изобразительных искусств в Москве. В настоящем своем виде он изображает одну Тамару у открытого окна, сквозь которое видно звездное небо. Лицо Тамары носит ярко выраженные черты восточной женщины — оно годилось бы для лица египтянки или ассирийки. Тамара опустила руки на колени. Сзади нее виден большой образ богоматери в золотом окладе; ее лик сурово чернеет над Тамарой. Можно

573

подумать, что в этом тревожном, порывисто-мрачном рисунке, исполненном акварелью, Врубель дал отклик на следующие строки Лермонтова:

Бывало, только ночи сонной  
Прохлада землю обоймет,  
Перед божественной иконой  
Она в безумьи упадет —  
И плачет...

В действительности это не так. По рассказам П. П. Кончаловского, этот рисунок является фрагментом большой акварели, посвященной свиданию Демона с Тамарой. Взор Тамары устремлен на Демона, «приносящего» ей «в умиленьи» свою любовь. Но Врубель был так недоволен рисунком, что отрезал его правую часть (с Демоном) и уничтожил ее, а оставшуюся часть (с Тамарой) Кончаловским удалось спасти от уничтожения<sup>52</sup>.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ТАМАРА В ГРОБУ (ВТОРОЙ ВАРИАНТ)  
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.  
Третьяковская галерея, Москва

Врубель принялся за новую редакцию темы, также акварелью. Он сохранил почти без изменения окно, в которое видна золотая россыпь звезд, но отрезал всю левую часть стены, ненужную для сценария, убрал чингар, на котором играла Тамара. Исчезла икона в драгоценном окладе: из-за черного крыла Демона еле заметно теперь светлое пятно от горящей лампы. Вся обстановка свидания Демона с Тамарой упрощена и обеднена деталями, но тем ярче запечатлено самое это свидание. Тамара потеряла свой египетско-ассирийский облик: это опять та грузинская девушка, юная и нежная, которую мы видели в ее невинной и радостной пляске. Она тянется к Демону, опаляющему ее словами любви, как цветок к солнцу. Демон наклонился над ней, сжав ее руки в своих руках: он едва не касается своим лбом ее лба. Он как будто утерял свою огромность, свою несовместимость

574

с человеком. Он юн и страстен, как человек, но Тамара слышит из его уст не человеческие речи:

Я опущусь на дно морское,  
Я полечу за облака,  
Я дам тебе все, все земное —  
Люби меня!..

Еще миг, и их уста сольются.

Второй вариант «Тамары и Демона» приковывает своей внутренней сосредоточенностью, отсутствием всякой пышности и декоративности. Все в композиции и ее тонах подчинено лирической теме: готовящемуся лобзанию Демона. Врубель пришел в этом рисунке к строгой простоте и прекрасной ясности. Рисунок принадлежит к числу драгоценнейших его созданий.

А между тем художник остался недоволен и этим рисунком. Он разорвал его наискось, предназначая к уничтожению. Но повторилась история с «Демоном, смотрящим на долину». Обе половинки разорванного рисунка были подобраны, тщательно соединены и подклеены Кончаловским-сыном. Тронутый Врубель подарил будущему художнику спасенный им рисунок, сделав внизу, ближе к правому углу, надпись: «Пете Кончаловскому». Следы надписи, тщательно кем-то (вероятно, последующим его владельцем) стертые, еле заметны на рисунке, находящемся ныне в частном собрании в Москве<sup>53</sup>.

Врубель создал третий вариант той же сцены — акварель, хранящуюся в Третьяковской галлерее и вошедшую в издание Кушнерева. Художник срезал верхнюю половину окна, но вновь восстановил левую часть стены с ее орнаментальным узором. Икона, даже в виде отблеска лампы, исчезла совсем. Тамара изображена здесь художником в порыве страсти, а Демону он дал могучую власть над этой страстью. В окно глядят ярко трепещущие звезды, и одна из них, большая и пламенная, сияет над головой Демона («Сиял он тихо, как звезда»). В облике Демона больше силы и страстной красоты, чем в том, который дан на предыдущем рисунке, и вообще во всем рисунке больше страстности и яркости, чем в предыдущем варианте. Врубель словно вспомнил о том восточно-пышном, насыщенно-ярком наряде, в какой Лермонтов облек речи Демона к Тамаре, и дал тот же наряд своему рисунку, отказавшись от строгого и сжатого драматизма, присущего предыдущему варианту.

В третьем очерке «Демона и Тамары» Врубель опять безмерно расширяет колористические возможности акварели: кажется, что перед нами — целая поэма красок, переливающаяся самоцветною игрою, а на деле — та же черная акварель с белилами.

Уделив в своей графической поэме так много внимания Демону, Врубель с особой нежностью и трогательной грустью остановился на лице мертвой Тамары.

Как пери спящая мила,  
Она в гробу своем лежала;  
Белей и чище покрывала  
Был томный цвет ее чела.  
Навек опущены ресницы...

.....  
Цветы родимого ущелья  
(Так древний требует обряд)  
Над нею льют свой аромат,  
И, сжаты мертвою рукою,  
Как бы прощаются с землею...

575

Акварельная кисточка Врубеля следовала здесь за каждым стихом Лермонтова с такою преданностью ему и с такою общей для поэта и художника любовью-сочувствием к прекрасному образу горской девушки, что достаточно перечесть стихи Лермонтова, чтобы ощутить все контуры и тона Врубеля. И обратно:

довольно взглянуть на акварель Врубеля, чтобы вспомнить стих за стихом всю тихую и светлую элегию на смерть Тамары, написанную Лермонтовым. Еще более прекрасен облик Тамары на том рисунке, который обычно носит название «Голова Тамары». На деле, это не самостоятельный рисунок, а фрагмент из уничтоженного Врубелем первого варианта «Тамара в гробу», который по своим размерам приближался к таким большим акварелям-полотнам, как «Не плачь, дитя». Фрагмент с головой Тамары был вырезан Кончаловским из большой акварели, отвергнутой Врубелем<sup>54</sup>.

У нас нет возможности судить, каков был весь отвергнутый рисунок, но лицо Тамары на фрагменте — одно из совершеннейших изображений человеческой чистоты и красоты, еще не побежденной, хотя и пораженной смертью.

Врубель, как мы знаем, начал свои художественные встречи с Лермонтовым попыткой создать картину на тему его «Ангела»:

Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез.

В «Демоне» Врубель вернулся к этой теме, но в ее обратном моменте:

В пространстве синего эфира  
Один из ангелов святых  
Летел на крыльях золотых  
И душу грешную от мира  
Он нес в объятиях своих.

Врубель удалил от лица и облика ангела всю обычную иконописность и романтизированную сентиментальность, свойственные подобным изображениям. Более того, он решился, с гениальной смелостью, обнаружить былую родственность двух духов, борющихся за душу Тамары: в чертах Ангела есть сходство с чертами поднявшегося ему навстречу Демона; то, что у Демона затемнено бурной тоской отчаяния и гнева, то у Ангела овеяно глубокой, но светлой грустью: в лице Демона печаль «жжет и плещет будто пламень», в лице Ангела иная печаль — соучастие в чужом страдании исторгает слезы, смывающие печаль земного праха с просветленного лица Тамары. Ангел не летит с «душой Тамары»: он в о с х о д и т с нею ввысь в неизмеримом величии силы и покоя.

И, как контраст, вспоминается тут возникновение Демона в «Пляске Тамары»: там Демон восстает над пляшущей Тамарой, как дымный призрак в пустыне, здесь Ангел возносится вверх, сливаясь своими белыми, необъятными крылами с неизмеримую ширью и высотой небес.

Последнее изображение Демона в серии рисунков Врубеля, созданной к поэме Лермонтова, — это тот первый рисунок «Головы Демона», с которым Врубель, в сопровождении Серова, явился к художественному редактору кушнеревского издания.

Врубель начал свою серию рисунков к «Демону» «Головой Демона», — она была завершением его одесских, киевских и московских исканий образа Демона, мощного и юного, прекрасного в своей вечной мятежности.

576

В издании Кушнерева этот Демон отнесен к стихам, завершающим его встречу с Ангелом, несущим душу Тамары:

И проклял Демон побежденный  
Мечты безумные свои,  
И вновь остался он, надменный,

Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!

Из этих стихов Лермонтова Врубель воплотил три последние стиха: не «проклинающий» и не «побежденный» Демон привлек его, а, наоборот, тот «надменный» Демон, который будет гордо, «как прежде», нести свое одиночество, попрежнему обладая «пучиной гордого познания» и «всей властью бессмертной мысли и мечты».

Скорбный и властный лик этого Демона возникает в сиянии льдистого Казбека. Как у Лермонтова в начале поэмы, при полете Демона —

Под ним Казбек, как грань алмаза,  
Снегами вечными сиял,

так теперь Казбек своим холодным спокойствием выделяет вечно мятежное одиночество Демона.

П. П. Кончаловский напоминает, что в этом Демоне всех поразила одна деталь — запекшиеся губы Демона: точно Демон еще горит внутреннюю страстью и она обожгла его губы своим зноем — ему, удалившемуся в область вечного холода. А в его очах попрежнему сияет огонь грусти и воли; они упорно устремлены в беспредельную даль времен и вечности.

За «Головой Демона» в издании Кушнерева следует еще один рисунок Врубеля, помещенный в виде концовки ко всей поэме (ныне в музее в Ереване). Редактор отнес этот рисунок к стихам:

Но грустен замок, отслуживший  
Когда-то в очередь свою, и т. д.

Но художник изобразил не замок Гудала: как явствует из архитектуры здания, из креста над его кровлей, из могильных крестов, расположенных вокруг, Врубель иллюстрировал совсем другие стихи эпилога к поэме:

Но церковь на крутой вершине,  
Где взяты кости их земель,  
Хранима властью святой,  
Видна меж туч еще поныне...<sup>55</sup>

Но не этот рисунок является настоящим финалом врубелевской сюиты к «Демону»: заключительным ее аккордом является образ Демона вечно непримиримого и вечно скорбного. Таким этот образ запечатлен художником в «Голове Демона» — с его гордым взором, устремленным в даль. Этот образ прошел через всю сюиту рисунков в поэме Лермонтова, и он же вышел из нее, чтобы начать новую жизнь в творчестве Врубеля.

«„Голова Демона“ была почти с восторгом принята П. П. Кончаловским для издания, она вызвала радостное признание у В. А. Серова, Л. О. Пастернака и у молодых художников — участников издания»<sup>56</sup>. Она была помещена в издании, но Врубеля вновь и вновь влекло к работе над ней. Он создал новый вариант «Головы Демона» — тот, что находится теперь в Третьяковской галлерее. Казбека с его гордой вершиной уже нет на рисунке. Огромная голова Демона занимает все пространство рисунка. За нею лишь бегло намечен «горный фон»: снега на скалах. Как черная туча, нависла над глазами Демона черная громада волос; в глазах — невыносимый блеск и властность.

577

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ГОЛОВА ДЕМОНА  
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.  
Музей русского искусства, Киев

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ГОЛОВА ДЕМОНА  
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.  
Третьяковская галлерее, Москва

578

Врубель работал черной акварелью, но она послужила ему лишь полем, по

которому действовал итальянский карандаш. В тревожных его штрихах есть уже что-то от возбужденных и бурных мазков «Поверженного Демона». Во всем же образе этого Демона есть не только отблеск образа, воплощавшегося Врубелем в Киеве и Москве («Сидящий Демон»), есть не только черты близкого родства с Демоном из рисунков к Лермонтову, — в нем есть то, что позволяет назвать его первой, основной мыслью скульптурной головы Демона (1894) — произведения, которым Врубель начал новый круг своих воплощений Демона.

Из этого круга Врубель уже не вышел до самой смерти.

#### IV

Многие из художников до Врубеля пытались дать художественные отображения «Демона» — Г. Г. Гагарин, А. А. Агин, Н. Негодаев, М. А. Зичи, К. Е. Маковский и др.; несколько художников пыталось сделать это одновременно с Врубелем — В. А. Серов, В. Д. Поленов; немало художников пыталось сделать это после Врубеля — К. В. Изенберг, В. К. Штемберг, В. Г. Эберлинг, Е. Е. Лансере и др. Но ни один из них не приблизился к Лермонтову. «Демон» не давался ни одному из художников, работавших над ним в течение ста лет существования поэмы. За исключением Зичи, художники как бы боялись встречи с этим образом, точно заранее были уверены в своей неудаче. Восточный колорит, мотивы Кавказа, облик Тамары — все это в какой-то мере еще давалось художникам, но сам «царь познания и свободы» оказывался для них невидим и невоплотим.

Единственный образ Демона, который заявлял право на существование до Врубеля, был Демон Зичи. Именно с этим образом, широко распространенным в копиях, гравюрах, репродукциях, пришлось бороться Врубелю. Зичи нельзя отказать в мастерстве рисунка, во внимании к теме. Он понимал, что иллюстрирует романтического поэта, и сам романтизировал свой карандаш и свою кисть.

Но этот карандаш, изящно самоуверенный, и эта кисть, изощрившаяся в акварелях-мадригалах на придворные темы, оказались бессильными перед Демоном. Зичи мастерски работал над «романтической поэмой» вообще, но

Бури шумные природы  
И бури тайные страстей,

скрытые в заветном произведении Лермонтова, были совершенно чужды ему. Ни философская глубина, ни трагическая действенность поэмы Лермонтова, ни ее глубокий автобиографический смысл не были доступны придворному художнику. Он иллюстрировал романтический сценарий «Демона» и сделал это успешно, но автором этого сценария мог быть Подолинский или любой поэт-романтик 30-х годов. Мятая лира Лермонтова не нашла своего отображения.

Для Врубеля, наоборот, «Демон» был не «романтической поэмой», даже не одной из тридцати поэм Лермонтова, — «Демон» был для Врубеля поэтическим средоточием мечты и мысли, жизни и судьбы Лермонтова. Над Врубелем сбылось то, о чем писал Пушкин:

Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем.

579

Так, «душа» Врубеля, «стеснившись лирическим волненьем» от поэмы Лермонтова, «излилась свободным проявленьем» в рисунках к «Демону».

При своем появлении образ Демона, созданный Врубелем, вызвал целый поток критического негодования и обывательского непонимания. Но за пятьдесят лет никто не создал другого Демона, который отстранил бы врубелевского так, как этот последний навсегда отстранил романтизированного любовника, созданного Зичи. Это не удалось сделать даже такому замечательному мастеру, каким был В. Серов. Его рисунки к «Герою нашего времени», отражая на себе несомненное влияние Врубеля и в трактовке сюжета и в стилистическом подходе к нему, блекнут в сравнении с рисунками Врубеля к тому же роману. В «Демоне и Тамаре» Серова, помещенном среди рисунков Врубеля, — по выражению одного из исследователей творчества Серова, — его «подражание Врубелю подходило порой к какому-то добровольному рабству; художник вплотную „подсаживался“ к Врубелю, и тогда появлялись такие вещи, как „Иллюстрация к Лермонтову“»<sup>57</sup>. «Демон» Серова есть пересказ «своими словами» «Демона» Врубеля, как и «Тамара» Серова кажется прямым отражением «Тамары» Врубеля<sup>58</sup>. Серов меньше, чем кто-либо, был склонен отдаваться в рабство чужой творческой воле, и если, действительно, в ту келью Тамары, которую изобразил Серов, залетел двойник врубелевского Демона, то это доказывало, что Врубелем найден такой образ лермонтовского Демона, художественное бытие которого неотразимо и действенно. Серов понял это — и отстранился от дальнейшей работы над Демоном, чувствуя, что у него нет своего самостоятельного пути к лермонтовскому образу. Не оказалось этого пути и у нескольких поколений русских художников за целые полвека: Врубель доныне остается единственным по силе, правде и красоте воплотителем лермонтовского Демона.

Все это стало бесспорно через полвека, но при появлении рисунков Врубеля к «Демону» они встретили понимание и признание только у немногих читателей кушнеревского издания.

Рисунки Врубеля к Лермонтову вызвали настоящий восторг у молодых тогда художников — Л. О. Пастернака, В. А. Серова, М. В. Нестерова, А. Я. Головина, К. А. Коровина, у еще более молодых — К. Ф. Богаевского, М. А. Волошина (поэт и акварелист), В. Д. Замирайло, С. П. Яремича и др. С большим сочувствием встречены были рисунки Врубеля к Лермонтову в художественном кружке С. И. Мамонтова. А. С. Мамонтова вспоминает: «Савва Иванович с восторгом встречал работы Врубеля в это время. Все в доме знали, что всякие зарисовки и черновики, которые Врубель бросал, надо было сохранять и относиться к ним с должным уважением»<sup>59</sup>. Постоянную поддержку в работе над Лермонтовым Врубель находил у П. П. Кончаловского и его семьи, где поддерживали всякий замысел Врубеля, бережно сохраняя те его рисунки, которые он сам обрекал на уничтожение.

Но такое понимание художественной ценности работы Врубеля над Лермонтовым, такая любовь к его искусству были редкостью в то время, когда вышли в свет его рисунки к Лермонтову. Наоборот, типично, так сказать нормативно для эпохи, было неприятие этих рисунков, непризнание за ними художественного значения, глумление над их автором.

В своих неизданных воспоминаниях Любовь Дмитриевна Блок, жена поэта, дочь знаменитого химика Д. И. Менделеева, рассказывает: «Я была — член моей культурной семьи со всеми ее широкими интересами в науке

580

и искусстве. Передвижные выставки, „Русская мысль“ и „Северный Вестник“, очень много серьезной музыки дома, все спектакли иностранных гастролеров и трагических актрис. Но вот (откуда?) отношение мое к искусству обострилось, разрослось совсем по-другому, чем это было среди моих... С Врубеля у меня и

началось. Было мне тогда лет четырнадцать-пятнадцать. Дома всегда покупали новые книги. Купили и иллюстрированного Лермонтова в издании Кушнерева. Врубелевские рисунки к Демону меня пронзили... Но они-то как раз и служили главным аттракционом, когда моя просвещенная мама показывала своим не менее культурным приятельницам эти новые иллюстрации к Лермонтову. Смеху и тупым шуткам, которые неизменно, неуклонно порождало всякое проявление нового — конца не было. Мне было больно (по-новому!). Я не могла допустить продолжения этих надругательств, унесла Лермонтова и спрятала себе под тюфяк; как ни искали, так и не нашли»<sup>60</sup>.

Рассказ Л. Д. Блок хорошо вводит в тот круг непонимания и самоуверенного презрения, который был так широк для Врубеля — художника-новатора.

Рисунки Врубеля к «Демону», возбуждавшие восторг Серова, Головина, Коровина и волновавшие своей искренностью и глубокой новизною представителей молодого поколения, ощущения которых прекрасно переданы Л. Д. Блок, — эти самые рисунки были единогласно осуждены всеми рецензентами кушнеревского издания. В рецензиях на это издание «удостоивались» похвал и беспомощные рисунки К. Трутовского к «Казначейше», и жанровый набросок В. Маковского к «Вечерам на хуторе», по недоразумению выданный художником за иллюстрацию к «Бородину», и «пейзажик» Е. Волкова. Лишь один Врубель вызвал полное и беспощадное осуждение.

Пушкинист В. Е. Якушкин писал: «Все иллюстрации к „Демону“ нехороши, а некоторые даже очень нехороши. Плохие рисунки есть и при других произведениях. Почти всегда крайне неудачны иллюстрации г. Врубеля, а их более двадцати»<sup>61</sup>. Художественный журнал «Артист» так отзывался о рисунках Врубеля: «Совершенно невозможны иллюстрации г. Врубеля, excusez du peu, к „Демону“. Того, что дал г. Врубель, вы не встретите даже в лубочных картинах. Г. Врубель, повидимому, даже не чувствует, что его фигуры похожи не на людей, а на тряпичные куклы. Не лучше и Демон с оскаленными зубами и тряпичными крыльями. Во многих рисунках даже разобрать нельзя, где у кого руки, где ноги, где голова и приходится любоваться только на игру одних „художественных“ <?> мазков, которые заменяют у г. Врубеля и рисунок, и пластичность, и красоту. Г. Врубель, видимо, имеет претензию на „настроение“, но он забывает, что там, где шея длиннее головы или рука похожа скорее на ногу, искать настроения только смешно, и что без рисунка нет иллюстрации»<sup>62</sup>.

Безымянный автор отзыва на кушнеревское издание в право-народнических «Книжках Недели» дает приговор: «Многие рисунки... просто-на-просто из рук вон плохи даже и по композиции. В особенности неудачно во всех отношениях исполнены иллюстрации г. Врубеля к Демону, точно размазанные кофейной гущей и нередко очень курьезные по сюжету. Фигура Демона, повторяемая во всех этих рисунках, может служить прекрасным образчиком ненамеренной карикатуры»<sup>63</sup>.

Критик «Северного Вестника» К. Тр-н-ский упрекал Врубеля в грубой «аляповатости» и «небрежности» рисунков и делал ему выговор за неумение

581

выбирать сюжеты: «Так, например, казалось бы, кому может придти в голову воспроизводить в рисунке такой мелкий штрих в целом рассказе, как следующие две строчки в Демоне: „На трупы всадников порой / Верблюды с ужасом глядели“, а вот г. Врубель вздумал это изобразить. Его же... рисунок, долженствующий образно представить удивительно изображенную поэтом картину

мчащегося во весь опор скакуна, может служить плачевным примером, до какой аляповатости может доходить русская иллюстрация к словесному произведению и до какой небрежности может дойти русский художник в деле наглядной интерпретации русского автора»<sup>64</sup>.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ЦЕРКОВЬ НА КАЗБЕКЕ  
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.  
Музей изобразительных искусств Армении, Ереван

Отрицательный разбор рисунков Врубеля находим в «Русском Вестнике»: «Большой простор для фантазии художника представляет поэма Д е м о н , только раз иллюстрированная изящным карандашом М. А. Зичи. Очень жаль, что издатели не обратились к этому художнику... Издатели поручили почти всю работу некоему художнику Врубелю, давшему ряд самых невозможных и нелепых композиций. Конечно, трудно требовать от художника, да еще, должно быть, молодого, создания нового типа падшего ангела, но все же мы в праве требовать, чтобы в таком случае он держался в пределах установленных традиций. Г-н Врубель, очевидно,

582

хотел дать тип восточного кавказского демона: он изобразил его в виде старой грузинки с орлиным носом, тонкими, вдавленными губами, черным, пронизывающим взглядом и широкими черными бровями. Крылья у него вышли нелепого характера, какие-то матерчатые, точно шитые из лоскутков разных материй. Тип Тамары довольно близко подходит к типу, созданному Зичи, и ничего нового не представляет. ...Первый рисунок г. Врубеля изображает полет демона над вершинами Кавказа, — это та самая тема, которая так своеобразно была разрешена Зичи. По замыслу, по выполнению, по самому духу рисунка г. Врубель является вполне несостоятельным и не удовлетворяет самым скромным требованиям... Еще ужаснее изображение жениха, который бьется на седле, „припав на гриву головою“. Безобразнее „резвого питомца Карабаха“, каким изобразил его коня московский художник, трудно себе что-нибудь представить».

Такое же глумливое осуждение вызывают в критике и рисунки Врубеля к «Герою нашего времени»: «Виде заглавной виньетки тот же неизменный г. Врубель изобразил Печорина лежащим в сюртуке с эполетами на диване. Рисунок исполнен плохо, даже со стороны линейной перспективы. ...„Княжна Мери“ отдана на съедение г. Врубелю... Мери Лиговская изображена необычайно длинной барышней с крохотным зонтиком, с жалкими ленточками на талии и испуганно-глупым выражением лица; Грушницкий изображен полупьяным грузином... Остается упомянуть еще о карикатуре г. Врубеля, долженствующей изобразить Печорина, Вернера и капитана после того, как Грушницкий полетел в пропасть, сраженный пулей своего приятеля. По нелепости трактовки рисунку этому можно отдать пальму первенства даже в кушнеревском издании».

В своем огульном осуждении Врубеля критик не знает ни единого исключения и потому довершает свой приговор: «Неудачно иллюстрирован И з м а и л - б е й тем же г. Врубелем. Рисунок, на котором изображена Зара, подводящая коня Измаилу, — верх безобразия. Остается удивляться, как издатели решились принять для печатания такую пошлую пародию...»<sup>65</sup>.

Отзыв «Русского Вестника» как бы обобщает и вместе детализирует все отзывы по поводу рисунков Врубеля: из числа всех иллюстраторов Лермонтова (а в их числе были не только Суриков, Репин, В. Васнецов, Поленов, но и Трутовский, и Савицкий, и Е. Волков, и Менк) Врубель признается самым бездарным, неумелым, неудачливым. В отзывах о нем сквозит какое-то презрительное высокомерие, до которого редко когда, на всем протяжении истории русского искусства, договаривались критики: рисунки Врубеля — по формуле автора «Писем об искусстве» — это «пошлая пародия» на Лермонтова.

В. В. Стасов, авторитетнейший критик эпохи, не писал специально о рисунках Врубеля к Лермонтову, он только бросил два мимолетных замечания о них. Находя, что «все лучшие наши художники» для кушнеревского издания «представили иллюстрации резко посредственные или плохие», Стасов утверждал: «Врубель в своих „Демонов“ дал ужасающие образцы непозволительного и отталкивающего декадентства»<sup>66</sup>.

В 1898 г., стоя перед скульптурой Врубеля «Демон», Стасов, в крайнее осуждение Врубелю, воскликнул: «Вспомним его ужасные иллюстрации Лермонтова»<sup>67</sup>. Через полвека, в наши дни, восклицания Стасова вспоминаются как показательный образец, с одной стороны, того

отсутствия

583

чутья к художественной иллюстрации, которое так характерно для критики начала 90-х годов, а с другой стороны — эти восклицания Стасова показательны для того глубокого непонимания самого творчества Лермонтова, которое заставляло в лучшем его художественном истолкователе видеть его пародиста!

В 1913 г., в своем обзоре иллюстрированных изданий Лермонтова, сделанном для Академического издания, Н. Н. Врангель писал: «Только один Врубель изумляет, поражает и захватывает своим стилем — четким и запутанным, угловатым и заманивающим, сложным и простым, и несмотря на его причастность нашему времени, все же передает, хотя и в „переводе на новый язык“, поэтическую сущность лермонтовского духа, стиха и стиля»<sup>68</sup>. Когда в 1914 г., в связи с лермонтовским юбилеем, издательство «Печатник» предприняло, под редакцией В. В. Каллаша, новое иллюстрированное издание Лермонтова, оно для «Демона», «Героя нашего времени» и «Измаил-бей» воспользовалось рисунками Врубеля (число их было умножено); для иллюстрирования «Демона» привлечены были работы Врубеля, появившиеся после кушнеревского издания; врубелевские композиции «Пан», «Пророк», «Полет Мефистофеля» послужили для иллюстрирования лермонтовских «Пана», «Пророка» и «Сказки для детей». В 1914 г. было уже очевидно, что в творчестве Врубеля заключен драгоценный клад художественных отображений Лермонтова.

Когда победила Октябрьская революция и встал вопрос о широчайшем доступе читателей к классической литературе, А. М. Горький в своей докладной записке об издании русской художественной литературы писал 17 декабря 1918 г.: «Насущной задачей является издание для школ и художественно-иллюстрированных произведений русской литературы... Из старых изданий можно было бы повторить, например, такие: иллюстрации Бенуа к Пушкину („Пиковая дама“, „Медный всадник“), Врубеля к Лермонтову, Агина и Боклевского к Гоголю, Островскому...»<sup>69</sup>.

Рекомендация Горьким иллюстраций Врубеля к Лермонтову как образцовых, как самых желанных для революционного читателя подводит итог суждениям о Врубеле — иллюстраторе Лермонтова. В нашу эпоху эти гениальные рисунки получили единодушно высокую оценку, навсегда соединившую имя Врубеля с именем Лермонтова<sup>70</sup>.

11 мая 1894 г. отец Врубеля писал его сестре из Одессы: «Теперь лепит голову Демона. Вообще, как будто не в своей тарелке, хотя мы стараемся, чтобы ему было веселее и покойнее». А 29 августа он же писал ей из Севастополя: «Посылаю тебе дубликат накладной на товар малой скорости. Голова Демона и барельеф с наложным платежом. Что Миша?»<sup>71</sup>.

В эти хронологические рамки вмещается новая работа Врубеля над «Демоном»; она еще всецело связана с прежней, киевской и московской, работой. Это — скульптурный вариант той «Головы Демона», с которой Врубель пришел к П. П. Кончаловскому, а второй рисунок «Головы Демона», сделанный черной акварелью и итальянским карандашом, служит как бы графическим эскизом для этой полихромной скульптуры. Демон здесь попрежнему юн, силен и мятежен, — это лермонтовский Демон в скульптуре. Обращение живописца к скульптуре и здесь так же не случайно, как обращение к ней же в конце 80-х годов в Киеве. Как и тогда, после первой попытки найти живописный образ

<sup>584</sup>

Демона, так и теперь, окончив круг рисунков к «Демону», Врубель ищет той пластической конкретности образа, той полной его воплощаемости, которую может дать только трехмерное искусство ваяния. Но как характерно, что Врубель, достигший в рисунках к «Демону» черной акварелью блестящих живописных эффектов, не хочет расстаться с красками и тут: его скульптура полихромна.

Четыре года спустя после своего завершения художником полихромный «Демон», вместе с декоративным панно «Утро», появился на выставке русских и финляндских художников, устроенной С. П. Дягилевым в Петербурге в январе 1898 г.

В художественных кругах, среди эпигонов академизма и анекдотического бытовизма, скульптура Врубеля была встречена резко отрицательно. Таково же было отношение большинства широкой публики к этому первому врубелевскому «Демону», попавшему на выставку. Совершенно отрицательно относился к работе Врубеля и В. В. Стасов. По поводу панно Врубеля «Утро» он спрашивал в недоумении: «Кто разберет, кто объяснит эту невероятную чепуху? Представьте себе человека, который набил бы себе полон рот каши, так что там, внутри, язык не может даже поворачиваться, и что ни говорит этот человек, вы ни единой буквы не разбираете. Переспрашивайте его, сколько хотите, все равно ничего не поймете. Вот такова и картина г. Врубеля».

С еще большим недоумением Стасов писал о «Демоне»: «Но г. Врубель не удовлетворился одним „декоративным панно“, ему было этого мало, ему надо было показать, куда еще должны шагать, на наших глазах, также и другие искусства. Например: скульптура. Он представил целых два образца (из гипса) той скульптуры, которая как раз соответствует нашему времени, да вместе с тем должна соответствовать и будущему времени. Первый образец — нечто вроде огромной маски, с искаженными чертами и растопыренными глазами, и с целой копной волос вокруг головы. Увидав в первый раз эту маску на выставке, я было подумал, что это голова Людовика XIV в огромном его парике, со злым

командирским лицом. Но оказалось, что это не Людовик XIV, а „Демон“. Все Демоны, все Демоны, отчего это они так по вкусу г. Врубелю (вспомним его ужасные иллюстрации Лермонтова); отчего они вечно так нужны для его творчества? Что за интерес, что за потребность странная такая? ...Ах, кабы обойтись без этаких выставок, и даже во сне не видать таких „Утр“, таких „Демонов“! И в самом деле, видано ли у самых отчаянных из французских декадентов что-нибудь гаже, нелепее и отвратительнее того, что нам тут подает г. Врубель?»<sup>72</sup>.

В тех кругах художников, где ведущими деятелями были Серов, Коровин, Головин и другие, отзыв Стасова возбуждал лишь большее внимание к искусству Врубеля. М. В. Нестеров, в неизданном письме к художнику А. А. Турыгину, писал (29 января 1898 г.): «Врубель — ты о нем пишешь решительно (прочтя в „Новостях“ статью Стасова), но как знать, может быть, он прав, он нужен, он силен, а за силой и победа». Нестеров был прав: Врубель был так художественно силен и так был нужен русскому искусству смелостью своих творческих исканий, что за его силой была обеспечена победа. Но победа эта — признание законности творческого пути Врубеля в истории новой русской живописи — давалась ему с большим трудом.

585

Врубель был плохо понят и поздно признан и в кругу «новаторов» будущего «Мира Искусства».

В своих неизданных заметках о Врубеле академик живописи Е. Е. Лансере вспоминает: «Я впервые услышал имя Врубеля в 1896 г. на выставке в Нижнем. Помню крайнее возмущение им членов академического жюри (в числе их был мой дядя Альберт Н. Бенуа). Не помню, употреблялось ли тогда слово „декадент“, но панно Врубеля считалось скандальным. Негодование старших тогда импонировало, и я совершенно тогда не понял и как-то остался равнодушным. Имени Врубеля, его вещей в будущем кружке „Мир Искусства“ в те годы не знали. Зимой 1895—6 г. я был в Париже и получил от Александра Н. Бенуа интереснейшее письмо с описанием своего первого знакомства с московскими художниками — Нестеровым, Серовым, Коровиным, Левитаном, но Врубеля не было между ними. Хорошо помню первое впечатление нашего кружка (Бенуа, Бакст, Сомов, я), когда мы впервые увидели репродукции Врубелевского панно на темы из „Фауста“ — оно было определенно отрицательное (разрядка здесь и далее Лансере. — С. Д.): „Так вот этот хваленый московский художник Врубель! Ну, не важно, пошло в а т о“. Тут был и некоторый ревнивый антагонизм Петербурга — Москвы. Я тогда в Париже работал в одной мастерской (Жюльена) с П. П. Кончаловским и рассказывал своим друзьям о его, Кончаловского, восторгах Врубелем... Признаться, мне и сейчас эти вещи нравятся меньше других. Но теперь я и в них вижу того Врубеля, которого полюбил и оценил потом. Мне кажется это очень показательным примером для вообще феномена художественного восприятия.

Конечно, когда в 1900 г. мы все вернулись в Петербург, то это первое впечатление совершенно забылось»<sup>73</sup>.

Но еще в 1899 г. «Мир Искусства» был не очень гостеприимен к Врубелю. 14 января Н. И. Забелла-Врубель писала сестре: «Единственный поклонник Миши Дягилев и комп. от него отворачиваются и даже говорят прямо, что они решили на этой выставке примириться с публикою, не выставлять ничего возмутительно смелого»<sup>74</sup>. Сам Врубель писал сестре: «Администрация нашей выставки в лице Дягилева упрямится и почти отказывает мне выставить эту вещь <„Богатыря“>. 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»<sup>75</sup>.

В период между «Демоном» скульптурным (создан в 1894 г., выставлен в 1898 г.) и «Демоном» живописным (первый приступ к нему в 1899 г.) Врубель испытал то состояние, которое в год его смерти Ал. Бенуа выразил так: «Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки 19-го века... и недоумению их не будет предела, когда они увидят, во что считала Врубеля эта „его эпоха“... Всю жизнь Врубель предлагал себя всем... Он предлагал себя, свои богатства. Он готов был подарить нас храмами и дворцами, песнями и кумирами. Он ничего не просил за это: он молил только, чтобы ему давали выявляться, чтобы освобождали его от тяжелого бремени наполнявшего его существо вдохновения. Но мир не принимал его, чуждался и даже презирал. Зачем блеск, игра, краски, веселье, когда и так живется в тусклости, в делах во мраке и суете? И не верил никто Врубелю. Изредка кто-нибудь из чудачества купит у него

586

картину или закажет ему стенопись, но сейчас же связи обрывались, филистеры погружались в отдых от сделанного усилия стать чудаками, а художник снова оказывался без дела и применения»<sup>76</sup>.

Строки Бенуа, вызванные смертью Врубеля, нуждаются в одной, но важнейшей поправке: не «м и р не принимал» Врубеля, а не принимала его та косная среда придворных поощрителей и буржуазных потребителей искусств, среди которых пришлось жить и творить Врубелю. Врубель метался в поиске выхода для своих творческих сил и гениальных замыслов, а всюду, где он пытался найти один из выходов, — было ли это храмом или театром, книгой или фреской, прикладным искусством или фантастической картиной, — всюду он встречал тупик, заставу или тюрьму для творческой воли.

Но есть один образ, который Врубель хранил как бы про себя, никогда не стучась с ним ни в особняк буржуазного мецената, ни в мастерскую прикладного искусства, никогда не выводя его и на свет рампы. Это образ Демона.

В марте 1899 г. Врубель, сообщая сестре о своей мечте уехать в Киев, пишет: «Мои дела мне совершенно позволяют: балалайки я кончил и деньги за них получил. „Демона“ кончить всегда будет не поздно»<sup>77</sup>.

Это — первая отметка, после нескольких лет перерыва, о новой работе над «Демоном» — и как похожа она на уже знакомые нам киевские отметки подобного рода! Чтобы «кончить Демона», тогда приходилось Врубелю писать заказные работы для Терещенко; чтобы «кончить», — а точнее бы сказать: начать, — заветного, так называемого «монументального Демона», — теперь Врубелю понадобилось «кончить» балалайки, заказанные покровительницей кустарных промыслов кн. М. К. Тенишевой.

Уже в конце 1899 г. Врубель приступает к «монументальному Демону». Это был «Демон летящий», писанный маслом. Этот Демон весь еще связан с Лермонтовым и его поэмой: то, что Врубель дважды давал в иллюстрациях к поэме, — Полет Демона, — теперь он хочет дать на большом полотне; это опять

Печальный Демон, дух изгнания,

реющий «над вершинами Кавказа». Врубель развернул сияющую цепь этих вершин и подчинил ей всю композицию картины, даже ее форму — узкую, продолговатую. Полет Демона устремлен не ввысь, в небо, и не вниз, к земле: он летит вправо, вдоль — в точности: «над вершинами Кавказа». Демон парит широко, во всю длину картины, раскинув мощные перистые крылья, отливающие тусклым серебром. Это — Демон до встречи с Тamarой, еще не остановленный в своем полете любовью к земному существу, еще неудержимо-свободный, мощно несущий нечеловеческое бремя «познания и свободы». Это — парящий титан, мятежник, богоборец. Полет его суров, как стихийный вихрь, — и Врубель словно забыл те волшебные радуги, которые извлекал из черной акварели иллюстраций к «Демону»: теперь его краски суровы, холодны, темны.

Он был похож на вечер ясный:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Таков был Демон на рисунках к поэме. Но этот, реющий «над вершинами Кавказа» изгнанник рая похож уже не на ясный, а на сумрачный вечер, переходящий в таинственную ночь.

587

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“. ПЕЧОРИН НА ДИВАНЕ

Рисунок М. Врубеля, 1889 г.

Музей русского искусства, Киев

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“. ПЕЧОРИН НА ДИВАНЕ

Рисунок М. Врубеля, 1889 г.

Местонахождение оригинала неизвестно

588

Казбек еще сверкает ослепительным блеском, «как грань алмаза», но небо уже задернуто тяжелым пологом ночи, а «мгла и дым» наполнили уже горные пропасти и ущелья. Этим же мраком овевает лицо Демона: «Он знает, что уже обречен на падение, но с отблеском мятежной гордыни в глазах, похожих на громадные темные аметисты, парит бестрепетно, верный себе до конца»<sup>78</sup>.

Как никогда раньше, Врубель хотел создать лермонтовского Демона, вечно прекрасного и вечно мятежного, и вложил в его полет могучую стремительность и грозно-прекрасную силу. Но вместе с тем Врубель уже начал удаляться от Лермонтова — его Демон летит как бы с тайным предвидением своей гибели: эти «границы алмаза» скоро станут для него смертельны, о них разобьется его тело.

Врубель усиленно работал над «Летящим Демоном» весной и летом 1900 г. Его «Демон» получил высокую оценку западных художников. Н. И. Забелла-Врубель пишет 19 октября 1901 г.: «На-днях обедали делегаты Венского Сецессиона, очень милые венские художники, они в восторге от Миши и все хотят забрать на выставку; к сожалению, с „Демоном“ он не поспеет на эту выставку»<sup>79</sup>. Сам же Врубель был глубоко неудовлетворен «Летящим Демоном» и оставил огромную картину неоконченной. Но перед тем, как окончательно отдался во

власть этого образа, Врубель попытался на миг задержаться еще на одном образе Демона — не сидящего, как было десять лет назад, не летящего, но и не поверженного. С. П. Яремич рассказывает: «Летом 1901 г. в хуторе Врубель углем компанует стоящего на горных вершинах Демона, но вещь эта не была написана»<sup>80</sup>. Кроме рисунка углем, о котором говорит Яремич, Врубель пытался искать стоящего Демона еще в двух карандашных рисунках, из которых один находится в Киевском музее. Но задержать «падение Демона», «поставить» Демона Врубелю так и не удалось: он в деле воплощения «стоящего Демона» не дошел даже до красок. Его влекло неудержимо к другому, роковому для него, образу Демона.

В том же 1901 г., с осени, Врубель уже с головой ушел в работу над «Поверженным Демоном». Словно предощущая, что надвигающаяся болезнь оставила ему считанные не годы уже, а месяцы для работы, Врубель превращает работу над «Демоном» в невероятный, истощающий труд, вычеркивая из своей жизни все, кроме этого труда. «Всю зиму 1901 г. Врубель работает с страшным напряжением. Вместо обычных трех-четырёх часов, он работает по 14, а иногда и больше, — при искусственном освещении, никуда не выходя и едва отрываясь от картины. Раз в день он надевал пальто, открывал форточку и с четверть часа вдыхал холодный воздух, — это он называл своей прогулкой. Весь поглощенный работой, он стал нетерпимым ко всякой помехе, не хотел видеть гостей и едва разговаривал с своими. Демон уже много раз был почти закончен, но Врубель снова и снова его переписывал»<sup>81</sup>.

Другой биограф Врубеля, со слов его жены, передает: «В своих исканиях Врубель доходил до какого-то иступления. В темные ноябрьские утра, когда в доме еще все спали, он вскакивал с постели, наскоро одевался и, часто забывая даже запереть за собою дверь квартиры, бежал в мастерскую, нанятую им где-то поблизости; там он тотчас же принимался за свою картину; когда открывались магазины, он посылал за шампанским и затем работал до наступления сумерек, усиленно возбуждая себя вином и крепкими папиросами»<sup>82</sup>.

589

В эти полгода Врубель явил образ творческого подвижничества. Кроме знаменитой картины, им создано было в это время не поддающееся учету число рисунков, этюдов и эскизов для картины. Для воплощения нового образа Демона Врубель прибегал ко всем средствам художественной выразительности — от простого графитного карандаша до золотисто-бронзового порошка, который вводил в масляные краски. Подробное описание работы Врубеля во время этого «затвора» дало бы драгоценнейшие материалы по психологии творчества художника, всецело устремленного на воплощение образа, овладевшего всем сознанием и всей волей художника.

Если говорить языком литературоведения, Врубель в эти полгода создал очень большое число «редакций» своего нового Демона, и многие из них по художественной законченности можно бы счесть полноценными, прекрасными созданиями искусства.

От темы «Поверженного Демона» Врубель не отступил ни на одном из эскизов, этюдов, набросков, созданных во время московского «затвора». Но есть в них разная степень поверженности.

На этюде, бывшем в собрании А. Г. Голикова, работанном на бумаге

карандашом, пером и акварелью, Демон лежит на каменном ложе. Упал ли, низринут ли он? Быть может, ослабев от бесконечного полета, он опустился для отдыха? Он облокотился на правую руку, нагой, опоясанный лишь чешуйчатой перевязью у чресл. Крылья его не сломаны; они лишь обессилели от полета. В левой руке Демон держит обнаженный меч. Его лицо устремлено в загадочную даль. Что он видит перед собой? Продолжение дальнейшего полета? или гибель? и для чего обнажил он меч? для борьбы с кем? и откуда в полете взялся у него меч? Все безответно в этом загадочном эскизе. Но ясно одно: Демон, — пусть усталый, — еще хранит свое бытие, и полет еще возможен для него. Этюд написан в 1901 г.

Другой этюд этого же года (приобретенный еще в 1902 г. для Третьяковской галлерей) дает уже разбившегося Демона. Этот «Поверженный Демон» писан на картоне акварелью и гуашью; карандашом очень сильно пройдены лицо и правая рука; она же тронута белилами. Серо-лиловатый, мертвенный отсвет лежит на нагом теле Демона, и все кругом него тонет в смутной, уныло-лиловой мгле. Демон упал — и не в силах подняться. Нагое тело его бледно и истомлено. Руки сведены судорогою отчаяния и муки; исхудалая левая рука, в жестокой тоске и бессилии, закинута за голову. Крылья подмяты под рухнувшее тело. На лице у Демона, на его обострившихся чертах, застыла не только упорная скорбь, но и обессиливающая мука. Демон знает, что он никогда уже не встанет и не расправит крыльев для полета.

Третий этюд, писанный в синих тонах акварелью и золотом, принадлежавший С. А. Щербатову, еще глубже передает трагедию поверженного Демона. Никогда еще царственное величие Демона не было показано Врубелем с такой пышностью. Там, на рисунках к поэме, Демон всегда одет в черные одежды, в строгие траурные ткани. Его нагота — это только нагота плеч, верхней части груди и рук; крылья, кажется, сотканы из дымного тумана и мрака ночи — в них нет радужной игры. Наоборот, на «щербатовском» этюде, как и на всех эскизах к «Поверженному Демону», Врубель изображает его нагим, лишь опоясанным драгоценной перевязью из золотых треугольников. Эта нагота лишь выделяет разбитость, увечность поверженного титана: его руки вывихнуты, его могучая грудь искривлена, его ноги неестественно вытянуты; все тело

590

показано в мучительном изломе, говорящем о нечеловеческом страдании. Но чем больше страданий в теле, чем сосредоточенней и острее страшная внутренняя конвульсия в лице Демона, тем великолепней лиловый наряд его крыльев. Окрыление Демона становится сказочно прекрасным, а его оперение сверкает непередаваемой игрой сапфиров и аметистов. В одном из очерков «Демона» Лермонтов изобразил Ангела в «одежде сапфирной». Врубель переоблачает в эту одежду своего Демона. На «щербатовском» эскизе тело поверженного Демона тонет в лилово-золотистом великолепии его необъятных воскрылий. Падение с высоты не могло истребить этого великолепия и драгоценной пышности. И взор Демона не потух: в нем, изнеможенном страданием, горит или, быть может, догорает тот же мятежный огонь. На «щербатовском» этюде исчезли вершины Кавказа — в такую глубокую пропасть упал поверженный Демон. Он лежит на

валунах у бурно несущегося горного потока.

Эти «вершины Кавказа» вновь начинают подниматься на самой картине «Поверженный Демон», для которой создавались все эти эскизы. Картина, по словам Е. И. Ге, «в августе была нарисована углем, но и в рисунке уже производила очень сильное впечатление. Врубель объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке, что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей»<sup>83</sup>. Врубель здесь называет те силы, которые, в его представлении, противостояли этому устремлению к прекрасной воле и побеждающей красоте. Художник в поверженном Демоне искал выразить то же, что пытался выразить в Демоне сидящем и летящем: непрерывное противление, вечное стремление к нечеловеческой мощи и к неопишуемой красоте.

Оторвавшись от эскизов, Врубель на самом полотне своей картины страстно ищет вождельный образ, гордый и прекрасный даже в своем падении. Лицо Демона на картине менялось много раз, и в иных своих запечатлениях оно достигало необычайной красоты и покоряющей власти. Врубель приоткрывал иногда двери своей мастерской для того, чтобы испытать воздействие этой силы и красоты на немногих, эстетическому восприятию которых он доверял. Режиссер частной оперы В. П. Шкафер вспоминает: «Как-то я к нему зашел на квартиру... он отдернул занавеску дрожащими руками, и я впервые увидел поразительное полотно — низвергнутого с облаков Демона, написанного ослепительными красками. Этот вариант Демона готовился к очередной выставке „Мира Искусства“ в Москве. Я взглянул на художника, который молча созерцал свое новое создание, но нервные, судорожные подергивания его лица говорили о его внутренних, глубоких переживаниях»<sup>84</sup>.

Е. И. Ге, видевшая «Поверженного Демона» в августе 1901 г. в его первоначальном очерке углем, пишет: «В начале 1902 г. я была опять в Москве, видела „Демона“ и поражена была его красотой. Васнецов писал Врубелю и очень верно выразился, говоря, что его „Демон“ так трагически разбит. При этом краски истинно сказочные. Пейзаж удивительно красив и мрачен»<sup>85</sup>.

Примерно в то же время видел «Демона» М. В. Нестеров. Вот его неизданный рассказ об этом: «Я встретился с Врубелем около Метрополя. Он просто и прямо сказал: „Пойдемте, я покажу вам картину“. Мы пошли. Он был молчалив, но приветлив. Картина была „Демон“ — тот самый, что теперь в Третьяковской галлерее. Он только-что его переписал заново.

<sup>591</sup>

Я долго, молча, смотрел на картину. Она производила сильное впечатление. Что было мне сказать ему? Я так же молчал перед его „Демоном“, как некогда молчал перед „Ермаком“ Сурикова, стоя рядом с Василием Ивановичем перед только-что написанной картиной. Где взять тут слов? Но он ждал моих слов, и я произнес искреннюю хвалу его картине. Мои похвалы не были ему неприятны. Я не нашел, что он болен. Он был не больной, он был исхудалый, усталый, измученный обидами, непризнанием и неудачами»<sup>88</sup>.

Уже эскизы к «Демону» показали, что готовилось одно из изумительных созданий русской живописи.

В Третьяковской галлерее не было тогда еще ни одного произведения Врубеля, и

Совет галереи, в лице ее хранителя И. С. Остроухова и В. А. Серова, решил приобрести для нее «Демона». Решение это было известно Врубелю, но оно принесло ему несравненно больше огорчений, чем радостей. И. С. Остроухов, на правах будущего хранителя «Демона», позволил себе дать Врубелю совет не прикасаться больше к картине. В. А. Серов прямо заявлял Врубелю: «Ты портишь картину». Врубель не считал своего «Демона» окончанным, он искал новой и новой красоты и силы в «Демоне», и это вмешательство в его творческую работу заставляло его глубоко страдать и возбуждало в нем негодование. В конце концов Остроухов отказался от приобретения «Демона» для Третьяковской галереи<sup>87</sup>: картина была приобретена для галереи лишь в 1908 г.

В феврале 1902 г. Врубель писал Е. И. Ге: «Я уехал такой радужный, но зависть и глупость людская в один день по возвращении в Москву исковеркали меня». Измученный этой добровольной цензурой друзей и врагов, Врубель заканчивал просьбой: «Посылаю своего Демона в Петербург и вовсе не уверен, что он будет принят. Защищайте меня, петербуржцы!»<sup>88</sup>.

И эти строки с просьбой о защите Врубелю приходилось писать тогда, когда он чувствовал себя в высочайшем напряжении творческих сил. Сестра его жены свидетельствует: «Он сам говорил, что теперь у него изощрение всех способностей, и, слыша его и видя „Демона“, право, можно было согласиться с ним»<sup>89</sup>.

«Демон» был единственным произведением Врубеля, выставленным на 4-й выставке «Мира Искусства» (весна 1902 г.). К. Ф. Богаевский вспоминает: «На выставке „Мира Искусства“ „Демон“ широкой публикой был принят открыто враждебно, да и частью художников, конечно, — то и дело можно было услышать словечко „декадент“»<sup>90</sup>.

Ограничимся лишь тремя примерами этой открытой враждебности к Врубелю и его «Демону». Суворинское «Новое Время» писало: «Вчера в залах Пассажа открылась выставка картин журнала „Мир Искусства“. Выставка интересная... Есть и постоянный „гвоздь“ этой выставки г. Врубель, нарисовавший своего „Демона“. Все произведения этого художника как нельзя лучше характеризуются выражением: „хоть нескладно, да здорово“. Нелепее его трудно найти в поднебесной»<sup>91</sup>.

В другой распространенной газете, в «Биржевых Ведомостях», был приведен разговор между «писателем», «любителем искусств» и «художником». «Художник» пытается слабо защищать Врубеля, но «любитель искусств» с резким неудовольствием восклицает: «Я не понимаю, что хорошего можно найти в произведении Врубеля: ведь в фигуре „Демона“

<sup>592</sup>  
нет никакой анатомии! Что это за краски, все лиловый тон, тут нет рисунка! По всему видно, что художник хотел следовать по пословице „тяп, ляп, и вышел корабль“»<sup>92</sup>.

В. Стасов в своем обзоре искусства за XIX в. утверждал: «...Нет русских декадентских картин, да и только. Если бы г. Врубель не написал своего изумительного панно „Утро“, от которого весь Петербург в один голос так и ахнул в 1898 году, если бы он не написал своего безобразного триптиха „Суд Париса“, в

1899 году, да еще своих уродливых „Демона“ и „Пана“..... то нечего было бы и показать из „картин“ русских декадентов — их нет»<sup>93</sup>.

Совершенно одиноко звучала заметка «По поводу картины Врубеля», подписанная «М. Судковский» и помещенная в «Новостях»: «Ни одна картина на последних выставках не возбуждала таких крайних и противоположных мнений, как именно эта. Я могу засвидетельствовать, как многие над ней глумятся, хохочут, а некоторые настолько не сдерживают своего темперамента, что даже плюют. Те же, которые в состоянии воспринять ее впечатления, остаются ею довольны и даже восторженны. Среднего мнения об этой картине нет, — ее либо бранят, либо хвалят. Да и не может быть в данном случае среднего мнения, так как оно может только состояться применительно к вещам средним, носящим отпечаток известного шаблона. Эти вещи среднего достоинства большинству нравятся: нравятся же они в силу привычек, традиций, инертности, — их так нетрудно рассмотреть, так легко понять, — это так знакомо, так не трогает ни души, ни сердца, и так до противности приятно, и главное совсем не требует внимания. Это так серо, буднично, обыденно. Но Демон Врубеля — это гордый дух, восставший против этой серой бесцветности, дух, жаждущий беспредельной свободы творчества, это не злой дух, это — радужно-крылатый гений человечества, поверженный серостью обыденной жизни; но поверженный на горах, униженный, — он остается могуч и верен своим чудным до ослепления мечтам.

Да, в картине этой, действительно, есть то, что должно быть во всяком произведении истинного искусства; есть искра свободного художника, творца, понимающего искусство не с точки обыденной, серой жизни, а как нечто особое, возвышающее нас от повседневных меркантильных интересов.

Картина Врубеля, в смысле творчества, есть произведение высокого достоинства, и я от души поздравляю Врубеля»<sup>94</sup>.

Этот отзыв был, однако, совершенно одинок.

Порог выставочного зала для всякого художника — та грань, за которую он переходит уже как созерцатель, а не как творец своей картины. Не так было для Врубеля. Он продолжал жить творчески в своем «Демоне», — он не хотел и не мог разорвать творческой связи с ним: он продолжал работу над «Демоном», когда картина находилась уже в выставочном помещении. Е. Е. Лансере пишет: «Помню Врубеля во фраке, молча и сосредоточенно дописывающего, даже что-то меняющего в своем „Демоне“ за 1—1½ часа до торжественного вернисажа выставки „Мир Искусства“ в Пассаже»<sup>95</sup>.

Эта работа Врубеля над «Демоном», — по своей непрерывности, сосредоточенности, упорству в точности напоминающая работу Лермонтова над его «Демоном», — продолжалась и тогда, когда выставка была уже открыта для посетителей.

593

ИЛЛУСТРАЦИЯ К „БЭЛЛЕ“. КАЗБИЧ И АЗАМАТ  
Рисунок М. Врубеля, 1889 г.  
Собрание Н. Е. Добычиной, Ленинград

ИЛЛУСТРАЦИЯ К „БЭЛЛЕ“. КАЗБИЧ И АЗАМАТ

«Несмотря на открытие выставки, — вспоминает С. П. Яремич, — он приходил ранним утром и переписывал картину. При частых моих посещениях я каждый раз видел в Демоне перемену. По счастливой случайности, сохранился фотографический снимок 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 детских обиженных глазах; нежные и хрупкие руки — левая с бессильно сжатым кулаком закинута за голову, правая беспомощно протянута с пучком вырванных перьев из собственного же крыла. Были моменты, когда по лицу его лились слезы. Затем он снова ожесточался. И в окончательном Демоне, несмотря на необыкновенный подъем сил, все же остались следы слез»<sup>96</sup>.

Уже закончив свою «Историю русской живописи в XIX веке», Ал. Бенуа спешил внести в уже сверстанную книгу (1902) взволнованные строки: «На 4-й выставке „Мира Искусства“ появилась поразительная картина Врубеля „Демон“, вообще одно из самых замечательных произведений последней четверти века... Врубель долго мучился над этим произведением, долго боролся при его создании с самим собой, со своей фантазией, со своим вкусом. Красочная, декоративная красота этой картины далась ему, чего и следовало ожидать, сразу. С гениальной легкостью Врубель создал свою симфонию траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов. Вся павлинья красота, вся пышность демонского облачения была найдена, но оставалось найти самого демона. Над исканием его Врубель измучился, постигая умом, но не видя ясно... По своей фантастичности, по своей зловещей и волшебной гамме красок эта картина несомненно одно из самых поэтичных, истинно поэтичных произведений в русской живописи»<sup>97</sup>.

Один из самых горячих поклонников Лермонтова в русской поэзии и Врубеля в русской живописи, К. Ф. Богаевский, в неизданном отрывке о Врубеле пишет: «Картину „Демон“ я видел как в первый день выставки, так и в последующие разы, когда она была сильно переписана художником. Впечатление она произвела на меня большое, ни с чем несравнимое. Она сияла точно драгоценными камнями, и все остальное на выставке рядом с нею казалось таким серым и незначительным, а это был — „Мир Искусства“! От самой картины, от полотна, из-за рамы, точно из окна, веяло свежим воздухом горных пространств и как будто слышался трепет крыл поверженного духа... И в какой печально-скорбной гамме — траурно-фиолетовой, написана вся эта вещь! Только Врубель один из всех художников сумел в своем „Демоне“ передать на холсте величие и грандиозность Кавказа и создать в красках образ „Демона“, равного Лермонтовскому „печальному духу изгнанья“. И до сего дня Врубелевский „Демон“ остается в русской школе живописи картиной единственной по вдохновению и своему величию. Уходя далеко в прошлое русской живописи, находишь только одного художника, равного Врубелю — это А. Иванова и его эскизы на библейские темы. „Демон“ Врубеля сильно почернел, сияющие когда-то краски на холсте потухли, бронзовый порошок, который был вкраплен в павлиньи перья — позеленел, и все же эта картина по

величию своего замысла, по живописи своей и новому разрешению формы остается исключительной»<sup>98</sup>.

Куда же вели непрерывные попытки Врубеля довообразить своего «Поверженного Демона», добиться совершеннейшего запечатления в красках <sup>595</sup> излюбленного образа, — попытки, остановленные по свидетельству А. Н. Бенуа, вмешательством художников «Мира Искусства», опасавшихся, что Врубель «запишет» картину?

Врубель вновь пытался уйти от Поверженного Демона, которого нет у Лермонтова, к Демону летящему — к лермонтовскому Демону.

Е. И. Ге рассказывает: «Михаил Александрович, несмотря на то, что картина была уже выставлена, каждый день с раннего утра переписывал ее, и я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, что „Демон“ был очень страшен, и потом опять появлялась в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота. Михаил Александрович говорил, что теперь уже Демон не повержен, а летит, а некоторые видели полет Демона»<sup>99</sup>. В дневнике той же Е. И. Ге под 12 марта 1902 г. читаем: «Пришел Врубель. Он и сегодня еще утром до открытия выставки писал Демона и говорит, что теперь Демон не повержен, а летит, что он теперь будет писать другого Демона и отправит в Париж к 18 апреля»<sup>100</sup>.

Врубель возобновлял свою давнюю мечту — о Демоне, гордо парящем в высоте, о лермонтовском Демоне. Этот Демон — поднявшийся из пропасти с вновь воскресшими силами, с крыльями, обретшими новую юность и стремительность, — уже виделся ему на его картине, висевшей на выставке, но художественное сознание мастера подсказывало ему, что новый «Летящий Демон» должен явиться не из красочных обломков старой картины, а на новом полотне нового произведения.

А. Н. Бенуа свидетельствует про Врубеля: «Он бросил писать, но постоянно продолжал разрабатывать свою мысль. В последний раз, когда я его видел, он вытащил из кармана лоскуток бумаги, кажется обрывок почтового конверта, на котором был (чудесно) нарисован опять-таки Демон, но с новым лицом и с новой позой. От этого дня до рокового дня, когда Врубеля поместили в лечебницу, не прошло и месяца»<sup>101</sup>.

Врубель уже видел этого нового, гордого духом, высоко реющего Демона, преодолевшего боль и скорбь падения, но его собственный дух был уже надломлен годами творческих исканий, непомерного труда, нищеты, неудач и насмешек.

## VI

В апреле 1902 г. Врубель был помещен в больницу для душевнобольных. Но и тяжелая болезнь не могла погасить в нем ни художественного творчества, ни той высокой властительной мечты, которой было посвящено его творчество.

Во время болезни Врубеля (1902—1910), от которой не суждено ему было оправиться, творческая стихия была в нем бурным ключом не только в те полосы временного выздоровления, которые были в 1902, 1904, 1905 гг., но и тогда, когда страшный недуг, казалось, безраздельно властвовал над ним. Драгоценно свидетельство доктора Ф. А. Усольцева, в лечебнице которого Врубель пробыл долгое время: «Это был художник-творец, всем своим существом, до самых

глубоких тайников психической личности. Он творил всегда, можно сказать, непрерывно, и творчество было для него так же легко и так же необходимо, как дыхание. Пока жив человек, он все дышит; пока дышал Врубель, он все творил.... и прорывались на бумагу прежде скрытые образы: то голова пророка с глазами, полными тоски и мольбы, то ангел с каминойницей, с бесстрашным лицом, с взором,<sup>596</sup> устремленным в невидимую даль, весь окутанный яркими горящими красками его крыльев...

Часто приходится слышать, что творчество Врубеля — болезненное 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... С ним не было так, как с другими, что самые тонкие, так сказать последние по возникновению представления — эстетические — погибают первыми: они у него погибли последними, так как были первыми. Это был настоящий творец-художник. Он знал природу, понимал ее краски и умел их передавать, но он не был рабом ее, а скорее соперником...

Случалось, что какие-нибудь образы были особенно ярки и неотступно стояли в сознании, и тогда над воспроизведением их он работал упорно и мучительно, все вновь и вновь перерабатывая их и безнадежно гоняясь за все летящей мечтой. Такова была его последняя неоконченная картина «Видение пророка Иезекииля»... Он умер тяжело больным, но, как художник, он был здоров и глубоко здоров»<sup>102</sup>.

Больной и на время освобожденный от болезни Врубель 1902—1906 гг. неизменно тянулся к своим исконным темам, общим у него с Лермонтовым. Так, в просветы от болезни в 1904 г. Врубель вновь возвращается к теме «Русалка», с которой впервые соприкоснулся в 1891 г., работая над иллюстрацией к стихотворению Лермонтова. Врубель создает в 1904 г. одну из «Морских царевен» и целую серию «Раковин» и «Жемчужин», извлекая из перламутровой волны образы «Морских царевен», играющих в ее радужном прибое.

В годы болезни и месяцы просвета Врубель вновь обращается еще к другой лермонтовской теме — теме «Пророка». Стихотворение Лермонтова «Пророк» было всегда одним из любимейших стихотворений Врубеля. Н. А. Прахов пишет в своих неизданных воспоминаниях:

«Декламировал Врубель „Пророка“, но, как и другие стихи, только для себя, в своей компании, как подтверждение своей мысли. Пророка, повидимому, связывал с самим собой. В Киевском музее имеются три листка из его италийского Альбома 1) Автопортрет, 2) Христос и 3) Голова в восточном уборе — ее сам Врубель называл „Пророк“. В пророке есть сходство с автопортретом. То же мы видим в голове пророка (1904)»<sup>103</sup>. Эта «Голова пророка» (Третьяковская галерея), писанная итальянским карандашом, принадлежит к числу лучших созданий Врубеля.

Начиная с акварели 1899 г. «Пророк», за годы болезни Врубеля (1902—1910) можно насчитать до восьми его попыток создать образ пророка — одинокого («Голова пророка», «Иоанн Предтеча» — голова, «Иоанн Предтеча крылатый» и др.) и пророка вместе с ангелом («Пророк», 1904, — эскиз карандашом и акварелью, «Перстами легкими, как сон», 1905, «Видение Иезекииля», 1906, и др.).

Некоторые из сюжетов этих рисунков навеяны не Лермонтовым, а Пушкиным («Перстами легкими, как сон») и Библией («Видение Иезекииля»). Но для того, чтобы понять смысл этих рисунков и определить их место в творчестве Врубеля, надо помнить, что основной их темой является — пробуждение пророка, его восстание из бездействия к подвигу проповеди. Этот пафос совпадает с тем творческим порывом, которым завершилась работа Врубеля над «Поверженным Демонem»: Демон должен восстать для нового полета, как пророк — для обличающей проповеди. Но еще ближе к новому летящему Демону станет

597

тема «Пророка» Врубеля, если всмотреться в образ Ангела, поднимающего Пророка на подвиг проповеди.

Уже на акварели 1899 г. «Пророк»<sup>104</sup> этот Ангел-возбудитель носит черты Демона, близкого по типу к тому из «поверженных», который изображен с мечом на этюде, принадлежавшем А. Г. Голикову. Он наг до пояса. Его воскрылия, прикрывающие чресла, — это воскрылия Демона. В лице его — та же властность и дерзновение; над его челом — та же черная туча волос. В его левой руке — поднятый кверху обнаженный меч, и только кадило, которое он держит в той же руке, должно изобличать в нем ангела. На карандашно-акварельном эскизе 1904 г. (у Яремича он воспроизведен на 127-й странице) у Ангела нет ни кадила, ни меча, и по всему своему облику этот Ангел, — сверкающий перламутром своего павлиньего оперения, — не кто иной, как Демон, поднявшийся из пропасти падения; по выражению Лермонтова, «восставший в блеске новом», он властно призывает Пророка также «восстать» с новой силой на проповедь. Этот образ Ангела-Демона обособляется у Врубеля от образа Пророка.

В 1904 г. Врубель создает изумительный эскиз акварелью и карандашом «Серафим» (был воспроизведен во «врубелевском» номере «Золотого Руна» 1906, № 1). Он выдержан в тех же красках, что и акварельный «Поверженный Демон» Третьяковской галереи. Но эти, там приглушенные, синевато-золотистые тона теперь вспыхнули новым огнем, падший Демон поднялся — и превратился в «Серафима»: к крыльям вернулась не только их красота, но и мощь. Руки, еще худые, охвачены волевым движением. Голова Ангела-Демона, взятая в профиль, исполнена величавой и гордой красоты; воля к власти светится в его глазах. Сомнений нет: если это и «Серафим», то Серафим — близнец Демона, его брат по гордому духу и мятежной красоте.

Кто давал эти названия — «Серафим» или «Демон» — акварелям и рисункам Врубеля 1902—1906 гг.? У самого художника они безыменны, и причислить их к «Ангелу» или к «Демону» было в воле, а часто и в произволе, составителей каталогов и редакторов изданий, где воспроизводились эти создания последних лет жизни Врубеля.

Любимая сестра-друг художника, А. А. Врубель, вспоминает: «Больными от ревматизма руками он рисует без конца, почти не выпуская из рук карандаша. А когда минует период тяжелых воспоминаний и ревматические боли стихают в силу лечения, к началу июня 1904 г., художник быстро, будто по волшебству, возрождается — „воскресает“, как выражается о нем однажды мать приятеля

Врубеля — Серова. За этот последний период пребывания брата в клинике написан между прочим большой холст „Азраил“<sup>105</sup>.

«Азраил» — это имя одного лермонтовского существа из гордого рода «врагов небес»: 17-летний Лермонтов посвятил ему целую драматическую сцену, по недоразумению всегда печатаемую среди «поэм» Лермонтова. Сам про себя Азраил с тоскою говорит:

Гляжу, за веком век уводит  
Толпы народов и миров  
И с ними вместе исчезает.  
Но дух мой гибели не знает;  
Живу один средь мертвецов,  
Законом общим позабытый,  
С своими чувствами в борьбе,  
С душой, страданьями облитой,  
Не зная равного себе.

И я бессмертен, и за что же!

598

На вопрос Девы: «кто ты?» — Азраил отвечает: «Изгнанник, существо сильное и побежденное», — такой ответ мог бы дать «Поверженный Демон» Врубеля.

У Лермонтова «Азраил» (заглавие принадлежит издателям по имени главного героя) стоит на одном из боковых путей к «Демону»: он написан в том же году, когда поэт на 56-м стихе оборвал третий очерк «Демона» (1831) признанием: «Я хотел писать эту поэму в стихах; но нет. — В прозе лучше».

А. П. Иванов обозначает рассматриваемую композицию Врубеля: «Ангел с мечом и кадиллом»<sup>106</sup>. Но сестра Врубеля, верная хранительница творческой истории своего брата, точно удостоверяет название композиции: «Азраил». В этом властном и прекрасном существе, ослепляющем сапфирами и аметистами своего оперения, слишком много света и лазури для того, чтобы быть демоном, и слишком много гордой силы для того, чтобы быть ангелом. Как у Лермонтова «Азраил» — ни ангел и ни демон и тем менее — смертный человек, так у Врубеля это гордо-прекрасное существо в золотом венце на черных волосах, с опущенным мечом в правой руке и с пламенеющим фимиамом в левой — фантастическое существо, возникшее где-то на пересечении начал ангельского и демонического. И Врубель, необычайно чуткий к лермонтовской поэзии, недаром назвал его именем Азраила — самого загадочного из «духов», созданных Лермонтовым.

Есть еще один рисунок Врубеля, относящийся ко времени болезни, принадлежавший его жене и находящийся теперь в Русском музее; монография А. П. Иванова именуется его «Ангелом», редакция «Аполлона» — «Эскизом к „Демону“»<sup>107</sup>. На нем изображен тот же, кто предстал пред «Пророком» как его пробудитель на акварели 1899 г. Это ангел, если судить по его месту и назначению в теме — сюжете композиции: быть пробудителем пророка к подвигу; и это демон, если всмотреться в его лицо, в его позу. Он встал из пропасти, в которую был повержен. Его голова — это хорошо нам знакомая гордая голова того же поверженного Демона, которого Врубель изобразил в финале сюиты рисунков к «Демону», в позднейшем варианте этого рисунка, и, наконец, это тот самый полихромный Демон 1894 г., который был выставлен в 1898 г. В глазах этого будто бы Ангела вновь зажегся тот огонь мятежной думы и сурового порыва в грядущее, который горел и пылал в этих Демонах конца 80-х и начала 90-х годов. Этот Демон ни от чего не отрекся и ни с чем не примирился. Старая мятежная мечта владеет им снова и движет его волей. П. Карпов, один из врачей, лечивших Врубеля, сберег его «рисунок Демона, выполненный акварелью. Этот рисунок относится к 1904 г., когда М. А. Врубель создавал много рисунков на данную тему, но они, повидимому, не удовлетворяли его, и потому он почти все их уничтожил»<sup>108</sup>. Рисунок Врубеля замечателен. Он как бы запечатлевает все его, только-что рассмотренные, попытки восстановить Демона из его падения и дать ему новую волю и силу для бытия.

Демон стоит во всю высоту фигуры, на фоне горного пейзажа. В его лице много сходства с «Поверженным Демоном» на фоне горного хребта из Третьяковской галлерей. Руки скрещены на груди; плечи и верхняя часть груди

голые; далее фигура — в синей тяжелой драгоценной ткани, скрывающей ноги. Два мощных, несокрушимых крыла с волшебным голубоватым оперением вздымаются над ним и нижними орлиными

599

перьями касаются каменистой почвы у ног Демона. Он смотрит вправо вещим, таинственным взором, в котором затаены века мысли, тысячелетия власти и скорби. И все-таки какая-то непобедимая юность и красота еще сияют в этом почти худом лице, в его огромных глазах.

ЛЕЖАЩИЙ ДЕМОН. ЭСКИЗ ДЛЯ КАРТИНЫ 1902 г.  
Рисунок М. Врубеля, 1901 г.  
Русский музей, Ленинград

Сзади него горы, но это не те «престолы вечные снегов», которые торжествуют над падшим Демоном, — это камни и валуны какого-то плоскогорья, над которыми Демон высится гордо и спокойно: словно прекратив полет, он опустился здесь в раздумье, — а крылья еще хранят всю силу полета. Закат бросает алые отблески на синевато-сизые тучи, откидывает синие тени от камней и валунов и играет алыми бликами на пышном оперении Демона. Лишь его лицо, под густою сенью крыльев, погружено в таинственно-голубоватую мглу, откуда сумрачным взором обращены на мир и вечность его огромные глаза.

И я счет своих лет потерял —

мог бы повторить с Лермонтовым этот Демон, преодолевший свою поверженность и вновь обретший вечное бытие.

Замысел нового Летящего Демона был последним творческим замыслом Врубеля перед его роковым заболеванием. Отстраняясь от своего «Поверженного Демона», которогонет у Лермонтова, Врубель возвращался к лермонтовскому Демону, не знающему подкошенных крыл и гордо возносящемуся в горные выси даже тогда, когда погибла его любовь на земле. Врубель уже проводил карандашом первые очертания этого нового Летящего Демона, когда его настигла болезнь. Но и застигнутый болезнью, Врубель продолжал идти за своей творческой мечтой, побеждавшей его душевный недуг.

Во время болезни Врубель ни разу не возвращался уже к «Поверженному Демону»: ни один из его рисунков эпохи недуга не дает намека на поверженность, разбитость, гибель Демона. Наоборот, у больного

600

Врубеля вновь торжествует идея лермонтовского Демона. Этот «царь познания и свободы» проступает, даже по свидетельству врачей, лечивших Врубеля, во множестве образов, которые спешит запечатлеть его рука: как некогда в чертах «Гамлета», «Русалки», «Царя Саула» проступал у Врубеля его Демон, сошедший с рисунков к Лермонтову, так теперь проступают его черты в «Ангеле», «Серафиме», «Азраиле». Во всех без исключения рисунках 1902—1906 гг. Демон у Врубеля восстал из тьмы пропасти. Он еще не летит, но он уже преодолел тяжесть и неволю поверженности, он встал, он озирает все вокруг себя вещими очами. Он попрежнему — на горных высях. Его уже озаряет солнце. Перья его воскрылий уже золотятся победным огнем. Его скорбь не исчезла и не исчезнет, но его вольность восстановлена. Он уже видит знакомые просторы пред собою. Еще несколько

усилий — и он будет вновь реять в своем гордом полете над миром. Новый врубелевский Демон уже простирает руки вперед, готовясь к полету.

Но в это время вечная тьма опустилась над художником. В 1906 г. Врубель ослеп, и только эта последняя напасть, — не душевная болезнь, а слепота, — покончив с Врубелем как художником, навсегда разлучила его с делом всей его жизни — с воплощением образа Демона.

Слепой и больной художник, однако, не разлучился с лермонтовским «Демоном»: жена и сестра, по его желанию, читали ему поэму Лермонтова.

## VII

Александр Блок говорил над открытой могилой Врубеля: «Вот страничка из „врубелевской легенды“, уже теперь довольно пространной: говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды, кто-то случайно заставший его за работой, увидел голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь, — и спортил, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галлерее, — есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг.

Потерян результат — и только, может быть, отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска с какой-нибудь части лица: но ведь это же могло сделать и время; нам, художникам, это неважно, — почти все равно; ибо всего важнее лишь факт, что творческая энергия была затрачена, молния сверкнула, гений родился; остальное принадлежит либо ошибке дрогнувшей руки мастера (а разве не может и у величайшего мастера дрогнуть рука), либо силе времени — безошибочно разрушающей.

Творчество было бы бесплодно, если бы конец творения зависел от варвара-времени или варвара-человека...

...Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он „сошел с ума“, но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни — Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще „нет названия“ и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: „И зло наскучило ему“. Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля.

У Падшего уже нет тела, — но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное. Юноша в забытьи „скуки“, будто обессилевший от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья; а старый вечер льет и льет

*601*

золото в синие провалы; это все, что осталось; где-то внизу, ему лишь заметная, мелькает, может быть, ненужная чадра отошедшей земной Тамары.

Он был похож на вечер ясный —

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брежит иное; в художнике открывается сердце

пророка; одинокий во вселенной, непонимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных огней, дивным светом лица, павлиньим блеском крыльев, — божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая: недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини...

...Демон его и Демон Лермонтова — символы наших времен:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел потому, что „звуки небес“ не забываются. Это он написал однажды голову неслыханной красоты; может быть, та, которая не удалась в „Тайной вечери“ Леонардо»<sup>109</sup>.

Александр Блок в эпоху «страшных лет России» был наследником лермонтовской неутолимой мечты и гневной страсти; последние отзвуки мятежной музыки Лермонтова звучали в его непримиримой печали и в высокой грусти. Блок дал много свидетельств своей прочной любви и неугасимого внимания к Лермонтову. Он писал о нем, он редактировал собрание его стихов — и в своей лирике не раз касался самых заветных лирических тем Лермонтова. Самый чуткий поэт эпохи, говоря Врубелю прощальное слово как бы от лица всей русской поэзии, больше всего говорил о глубочайшей связи художника с поэтом — Врубеля с Лермонтовым. Эту последовательную параллель между Врубелем и Лермонтовым провел автор «Возмездия». Про героя своей поэмы он говорит:

Его опустошает Демон,  
Над коим Врубель изнемог.

Эта поэма написана лермонтовским «железным стихом, облитым горечью и злостью»; царскую Россию Александра III Блок изображает с той же мучительной горечью и ненавистью, с какой Лермонтов изображал Российскую империю Николая I и его «мундиров голубых»:

В те годы дальние, глухие  
Царили в сердце сон и мгла,  
Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла.

Чуткий художник Врубель тяжело переживал эти «годы глухие» политической реакции и общественного «сна и мглы». Как свидетельствовали правдивейшие художники-летописцы этих «годов далеких, глухих» — Щедрин, Глеб Успенский, Чехов, вся жизненная атмосфера была пропитана, по выражению Щедрина, «оподляющим душу» веянием этой эпохи политического безвременья.

Быть может, за хребтом Кавказа  
Укроюсь от твоих пашей,  
От их всевидящего глаза,  
От их всеслышащих ушей.

602

Так писал Лермонтов и еще с отроческих лет искал исхода от «оподляющих душу» реакционных веяний эпохи в создании могучего образа «духа отрицания, духа сомнения». Демон, создаваемый Лермонтовым на всем протяжении его жизненного пути, был могучей творческой и философской антитезой, которую великий поэт противопоставлял политической и философской реакции 1830-х годов.

В. П. Боткин писал В. Г. Белинскому в 1842 г. про «Демона» Лермонтова: «Пафос его есть „с небом гордая вражда“... Дух анализа, сомнения и отрицания,

составляющий характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Фантазия Лермонтова с любовью лелеяла этот могучий образ. Лермонтов смело взглянул ему прямо в глаза, сдружился с ним и сделал его царем своей фантазии, которая, как древний понтийский царь, питалась ядами; они не имели уже силы над ней, а служили ей пищей; она жила тем, что было бы смертью для многих»<sup>110</sup>. Эти слова вполне приложимы к Врубелю: он, подобно Лермонтову, «смело взглянул прямо в глаза» «царю познания и свободы» — и воплотил его образ с лермонтовской силой, искренностью и красотой.

При всех больших изменениях в русской жизни, происшедших за полвека, отделяющих Врубеля от Лермонтова, гнет реакционных сил эпохи Врубель чувствовал на себе не менее, чем Лермонтов. Вот почему и творческий исход из удушающей атмосферы «страшных лет России» замечательный художник искал там же, где его искал и находил великий поэт, — в создании образа вечного мятежника, который обладает даром непобедимой вольности и презирает землю,

Где преступленья лишь, да казни,  
Где страсти мелкой только жить, —  
Где не умеют без боязни  
Ни ненавидеть, ни любить.

В образе Демона Врубель, подобно Лермонтову, создавал величайшую протестующую антитезу своей эпохе.

В этой антитезе Лермонтов остался цельным до конца: у него нет поверженного Демона; его Демон — до конца «надменный», до конца одинокий: «Один как прежде во вселенной, без упования, без любви».

Сложный и мучительный путь был пройден Врубелем: он испытал на себе трагедию художника-новатора в буржуазном обществе, и, когда он создавал поверженного Демона, он писал правду о себе как художнике. Но не менее страстно помышлял Врубель о новом полете Демона.

«Под впечатлением живописи Врубеля», по собственной помете А. Блока, им написано в 1904 г. стихотворение «Врубелю», в котором поэт, глядя на поверженного Демона, восклицает:

Что мгновенные бессилья!  
Время — легкий дым!..  
Мы опять расплещем крылья,  
Снова отлетим!  
И опять в безумной смене,  
Рассекая твердь,  
Встретим новый вихрь видений,  
Встретим жизнь и смерть!<sup>111</sup>

<sup>603</sup>

Блок, в год смерти Врубеля, выразил творческую близость Лермонтова и Врубеля в форме элегии в прозе. Исследователь может это сделать в форме параллельного изучения творчества поэта и живописца.

Выше были приведены многие примеры близости лирической темы, образов и сюжетов Врубеля к таким же темам и сюжетам Лермонтова. Можно бы значительно умножить эти примеры, продолжить эти параллели, указать новые.

Близость Врубеля к Лермонтову Блок верно увидел в единстве основной лирической темы, в которую оба они, каждый по-своему, вложили свою жизнь и творческую волю.

Врубель создавал себя как художника, создавая «Демона» в течение всей своей жизни и вбирая в него все, что ощущал в себе лучшего, высокого и заветного.

Точно так же Лермонтов создавал себя как поэта, творя в течение всей своей жизни своего «Демона» и также превращая его в драгоценное вместилище своей высокой мечты и великой мысли.

СТОЯЩИЙ ДЕМОН  
Рисунок М. Врубеля, 1900 г.  
Музей русского искусства, Киев

604

Я знал одной лишь думы власть —  
Одну — но пламенную страсть.

Это признание Мцыри одинаково могли бы повторить и Лермонтов и Врубель: их творческая «пламенная страсть» была, с удивительным постоянством и глубокой верностью, направлена на воплощение «одной думы»-образа — их Демона.

И в приемах творческой работы над этой думой-образом и в их отношении к этой работе между Лермонтовым и Врубелем есть тесная близость: Врубель в своей мастерской живописца часто повторял то, что Лермонтов делал в своей мастерской поэта.

Собрание сочинений Лермонтова — то собрание, какое современный редактор предлагает современному читателю, — наполняет собою пять томов и включает в себе: около 400 лирических стихотворений, 30 поэм (считая пять очерков «Демона» за одно произведение), 5 драм (не считая «Арбенина» за отдельное произведение), 2 повести, роман, 4 мелких произведения в прозе.

Из рук самого Лермонтова читатель получил едва ли пятую часть того, что получает из рук его издателей. Он получил роман «Герой нашего времени» и книжку «Стихотворений», в которую Лермонтов включил всего двадцать шесть стихотворений из 365, и две поэмы из 30, написанных им до ее издания. Между выходом в свет этой книжки и кончиной поэта он отдал в печать еще 10 своих стихотворений, и можно считать с достоверностью, что еще два стихотворения — «Пленный рыцарь» и «Любовь мертвеца», появившиеся после смерти Лермонтова, — напечатаны с его ведома и желания. Если прибавить сюда стихи на смерть Пушкина, распространявшиеся в списках, с ведома Лермонтова, и запрещенный цензурою очерк «Кавказец», если допустить, что некоторые из стихов 1840—1841 гг., написанных после выхода книжки, Лермонтов, несомненно, отдал бы в печать (например, «Пророк», «Выхожу один я на дорогу»), то этим тесным кругом произведений (около 40 стихотворений, две поэмы, роман, очерк) ограничивается все то, что Лермонтов считал нужным дать читателю и, действительно, дал ему.

Среди того, что Лермонтов сам дал читателю, нет «Демона». Начав работу над «Демоном» в 1824 г., к концу жизни Лермонтов успел создать до семи очерков поэмы. В те же годы Лермонтов пытался найти воплощение темы «Демона» в других произведениях. Он написал два стихотворения «Мой демон». В облике Демона изобразил он себя в стихотворении «Послушай, быть может, когда мы покинем» (1832). Он создал драматическую сцену «Азраил», параллельную «Демону». В самом расцвете своих поэтических сил он начал «Сказку для детей»

как новую поэму о любви демона к земной девушке. Наконец, во многих других своих поэмах, стихотворениях и драмах Лермонтов, в различных обликах своих земных героев, отразил те или иные черты своего Демона.

Но ни одно из этих многочисленных произведений, по воле автора, не увидело света. Переходя от одной редакции «Демона» к другой, переноса образ Демона из драмы в лирическое стихотворение, из стихотворения — в драматическую сцену, Лермонтов не был удовлетворен ни одним из этих воплощений любимого образа.

В своей неустанной работе он достиг так называемой последней редакции «Демона». Но она оказалась последней только по времени, а не потому, что удовлетворила, наконец, творческую требовательность автора.

605

У нас нет свидетельств этой удовлетворенности Лермонтова своим «Демоном». Наоборот, у нас есть два неопровержимых свидетельства о том, почему «Демона» нет и не могло быть в том небольшом «Собрании сочинений», которое Лермонтов сам вручал читателю. 10 октября 1839 г. А. А. Краевский писал И. И. Панаеву: «Лермонтов отдал бабам читать своего „Демона“, из которого хотел напечатать отрывки, и бабы чорт знает куда дели его, а у него уж разумеется нет чернового; таков мальчик уродился»<sup>112</sup>.

Краевский, отлично осведомленный в литературных делах Лермонтова, удостоверяет только, что Лермонтов «хотел напечатать» лишь «отрывки» из «Демона». А. П. Шан-Гирей сообщает, что незадолго до последнего отъезда на Кавказ «Лермонтов принялся за эту поэму в четвертый раз, обделал ее окончательно, отдал переписать каллиграфически». Но и на этот раз Лермонтов не отдал «Демона» в печать. «„Демона“ мы печатать погодим, оставь его пока у себя», — сказал Лермонтов Шан-Гирею, который заканчивал свой рассказ словами: «Не сомневаюсь, что только смерть помешала ему привести любимое дитя своего воображения в вид, достойный своего таланта»<sup>113</sup>.

Не «приведя» любимую поэму в этот «вид», Лермонтов попрежнему считал ее неоконченной и отказался от ее напечатания. Работу Лермонтова над «Демоном», — чтобы понять все творческое своеобразие, всю органичность ее для Лермонтова, — необходимо сравнить с работой над тою же темой М. А. Врубеля.

Свою работу над «Демоном» Врубель начал под воздействием давнего, еще отроческого, восторженного знакомства с Лермонтовым, — он начал ее с поисков лица Демона. Затем Врубель перешел как будто к более простой задаче: дать иллюстрации к поэме Лермонтова. Но чем глубже входил художник-Врубель в творческий мир поэта Лермонтова, тем более он усваивал себе, художнику, метод работы поэта. Образ Демона у Врубеля, помимо его воли, но логикой вхождения в творческий мир и метод Лермонтова, формировался так же, как у Лермонтова: путем сложной кристаллизации, путем отвержения множества эскизов, этюдов и законченных произведений. Подобно Лермонтову, Врубель разрушал то, что еще вчера казалось ему законченным. Вчерашнее законченное полотно, картина, уже заключенная в раму, сегодня представлялась Врубелю только черновым эскизом для будущей картины, — точно так же, как Лермонтову недавняя поэма «Демон» через некоторое время представлялась уже только одной из редакций

будущей поэмы, только ее бледным и несовершенным предварительным очерком, наброском. Подобно тому, как Лермонтов мог напечатать многое из своих «демонических» поэм и стихов — и никогда не напечатал из них ни строки, — подобно этому и Врубель мог показать на выставках многое из своих прекрасных созданий, связанных с «Демоном», — хотя бы свои изумительные рисунки к этой поэме, — и никогда этого не делал. Из своих живописных и графических работ, посвященных теме Демона, Врубель вышел на выставку лишь однажды и лишь с одним произведением — с «Поверженным Демоном». Но и эту картину Врубель признал несовершенной: он упорно продолжал работать над нею на самой выставке.

«Поверженный Демон» Врубеля

— последняя редакция его «Демона» — глубоко не удовлетворил художника, и картина осталась недовершенной. Это же самое, за шестьдесят слишком лет до того, случилось с Лермонтовым: уже приготовленный к печати «Демон»

<sup>606</sup>

был, как свидетельствует Шан-Гирей, отложен для новой работы, которой помешала смерть Лермонтова, — точно так же, как Врубелю болезнь помешала досоздать его «Демона».

В нашем распоряжении остались целые сюиты рисунков Врубеля к «Демону», целая галерея его «Демонов» — в карандаше, акварели, гуаши, сепии, масле, — но, зная все это художественное богатство и высоко ценя каждый набросок Врубеля, историк искусства, считаясь с творческой волей художника, обязан признать то же, что признавал сам автор: тот единственный «Демон», ради которого произведена художником эта многолетняя, напряженная творческая работа, остался незавершенным: нет того полотна «Демона», под которым его мастер навеки подписал свое «fecit».

То же самое должен повторить историк литературы относительно «Демона» Лермонтова. Как искусствовед вправе сделать выставку всех работ Врубеля для «Демона» и в их ряду поместить последнюю из них — «Поверженного Демона», но с оговоркою: «Не окончено автором», — точно так же литературовед вправе печатать все редакции «Демона», вправе выделить из них последнюю как наиболее совершенную, но обязан тут же указать, что той, действительно последней, редакции, под которой стояло бы авторское «fecit», у нас нет, и потому мы не имеем права ставить «Демона» рядом с «Песней про царя Ивана Васильевича» и с «Мцыри», под которыми прочно стоит авторское «fecit».

Врубель неизменно и упрямо шел к созданию единого, замышленного им образа Демона — мятежника, и, идя к нему, он отметал по пути все случайное, все не органичное для этого образа, и одновременно же он выискивал все то, что укрепляло мощь образа и усиливало воздействие его на зрителя. Наброски, этюды, эскизы для Врубеля менее всего были самостоятельными построениями этого образа, — все это было художественными материалами, необходимыми для создания основного образа, завершающего долгие искания.

Совершенно так же Лермонтов строил своего «Демона»: его ранние редакции и целый ряд примыкающих к ним поэм и стихотворений («Мой демон», 1829, «Азраил», 1831, «Послушай, быть может, когда мы покинем...», 1831, и др.)

служили взыскательному художнику лишь предварительными творческими эскизами, которые были необходимы для постройки единого здания поэмы.

Подобно Врубелю, Лермонтов через годы пронесил излюбленный образ мятежника и с каждым годом все совершеннее и полнее воплощал его, отбрасывая в сторону все, что не удовлетворяло его в прежних формах воплощения, и сохраняя лишь то, что выдерживало все более и более строгий суд автора, бывшего самым нелицеприятным судьей своих созданий.

Мастерская художника всегда резко отличается от картинной галлерей того же художника. Мастерская Лермонтова огромна. В ней находятся сотни стихотворных, драматических и прозаических набросков, рисунков, этюдов и эскизов, поражающих, в иных случаях, то яркою свежестью красок, то могучей уверенностью линий, то суровой силой колорита. Но весь этот замечательный запас художественных работ лишен, в глазах автора, всякого самостоятельного значения: все эти работы были лишь этюдами и эскизами для крупных полотен Лермонтова — и прежде всего для «Демона», над которым он работал всю жизнь. Мастерская Лермонтова, повторяю, огромна, но галлерея его крайне невелика.

607

В этой галлерее красуются такие полотна, как «Купец Калашников», «Мцыри», «Герой нашего времени», но в ней нет «Демона»: Лермонтов, не считая его готовым, так и не успел перенести его из мастерской в галлерею.

СТОЯЩИЙ ДЕМОН  
Рисунок М. Врубеля, 1904 г.  
Русский музей, Ленинград

В мастерской Врубеля этюдов, эскизов, неоконченных полотен на тему «Демона» было не меньше, чем в мастерской Лермонтова, и лишь два из них — полихромную скульптуру и «Поверженного Демона» — он, с большим колебанием, решился перенести из мастерской в галлерею. Но, отступив в этом случае от практики Лермонтова с его «Демоном», Врубель тотчас же в этом раскаялся и немедленно превратил галлерею опять в мастерскую: он на глазах посетителей галлерей продолжал работать над своим «Демоном», но так и умер, не считая его, подобно Лермонтову, оконченным.

И дальнейшая судьба работ Врубеля была схожа с судьбою работ Лермонтова. Как все черновики творчества Лермонтова — его ранние поэмы, юношеская лирика, первые редакции «Демона» — были вынесены из замкнутой мастерской и включены в собрание сочинений, так были вынесены из мастерской Врубеля все его рисунки, наброски, эскизы, все то, что он ронял, как желтые листья с живого дерева, — и все это было признано за высокие, ответственные создания его гения.

На 4-й выставке «Мира Искусства» «Поверженный Демон» Врубеля был одинок. Но на следующей, 5-й выставке было уже выставлено тридцать шесть вещей Врубеля, в их числе три «Демона» и среди

608

них так называемые «гиршмановский» («Сидящий Демон», 1890) и «щербатовский» (эскиз к «Поверженному Демону») <sup>114</sup>.

При жизни больного Врубеля с его творческим наследием начало

совершаться то, что с наследием Лермонтова совершалось после его смерти: эскизы и этюды Врубеля, и прежде всего его многочисленные эскизы к «Демону», извлекались из его мастерской, помещались на выставки как законченные произведения и воспроизводились в журналах. В то время как Врубель страдал своим тяжким недугом, Дягилев спешил набрать его вещей на очередную выставку «Мира Искусства», подобно тому, как некогда Краевский спешил, тотчас по смерти Лермонтова, наполнить очередной номер «Отечественных Записок» неизданными поэмами и стихами поэта. 15 октября 1902 г. Дягилев писал В. А. Серову: «Наконец, еще вопрос — Врубель и М. В. Якунчикова... Говорят, что вещи первого все собраны у Николая Карлов. Мекк и лишь часть у жены Врубеля. Совершенно необходимо убедить Мекка дать вещи нам и по общему мнению это можешь сделать лишь ты один! ...Свинья В. В. фон-Мекк»<sup>115</sup>. «Свинья», конечно, потому, что противился такому беззастенчивому распоряжению работами Врубеля, который был еще жив и, как показало недалекое будущее, был еще способен освобождаться на время от своего недуга и возвращаться к творческой жизни.

Повторялась история со спешным печатанием Краевским «лермонтовского наследия». И как главный интерес этого наследия связывался у посмертных читателей, редакторов и издателей Лермонтова с «Демоном», так и в наследии Врубеля, еще при жизни его, главный интерес возбуждал «Демон».

Едва ли не самое видное место занимает в творчестве Врубеля всё то, что относится к вдохновениям, общим у него с Лермонтовым: его циклы, связанные с образами морской царевны, пророка, ангелов, и еще более тот обширный цикл созданий, который связан у Врубеля с Демоном; едва ли не самыми совершенными его созданиями в смысле художественной законченности и артистической завершенности должны быть признаны его рисунки к Лермонтову и особенно к «Демону».

Врубелевский «Демон» оказал сильное воздействие на величайшее из сценических воплощений лермонтовского «Демона» — гениальный образ, созданный Ф. И. Шаляпиным. «И странный Врубель вспоминается, — пишет Шаляпин в своих воспоминаниях. — В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов и, конечно, это они, архангелы, внушили ему демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. Я не смею быть критиком, но мне кажется, что талант Врубеля был так грандиозен, что ему было тесно в его тщедушном теле. И Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм. От Врубеля мой „Демон“»<sup>116</sup>.

В свое время мне приходилось вызывать на отзывы о Врубеле и его рисунках к Лермонтову художников — современников Врубеля, и мне легко передать их не отзывы, а отзыв, единый и немногословный; они считали рисунки Врубеля единственными, которые достойны Лермонтова.

П. П. Кончаловский, помнящий зарождение многих рисунков Врубеля к «Демону» и другим произведениям Лермонтова, говорил мне: «Высшего мастерства в рисунке и большего совпадения художника с поэтом я не знаю».

Е. Е. Лансере — классический иллюстратор кавказской повести Льва Толстого «Хаджи Мурат», столь близкой к прозе Лермонтова, и сам автор

рисунков к «Демону», — пишет: «Иллюстрации к Демону и к Герою нашего времени, — я считаю, принадлежат к самым вершинам искусства вообще, не только как иллюстрации»<sup>117</sup>.

К. Ф. Богаевский на мой вопрос о Врубеле и Лермонтове отвечал: «Врубеля я люблю всего, без исключения, все его эскизы, рисунки и иллюстрации, а образ Печорина себе представляю только таким, каким его дал Врубель. Думаю, что и Лермонтов нашел бы как в „Демоне“, так и в иллюстрациях Врубеля вполне родственное себе творчество»<sup>118</sup>.

М. В. Нестеров был свидетелем всей художественной жизни Врубеля, начиная с академической скамьи; он признавал Врубеля еще тогда, когда почти всем неясно было его творческое лицо, и на всю жизнь сохранил чуткое внимание к художественному пути Врубеля. Незадолго до смерти (1942) М. В. Нестеров пишет о Врубеле: «Когда я смотрю на Врубеля, в его ли картинах, или иллюстрациях к Лермонтову, у меня „дух захватывает“, что я испытываю в редчайших случаях. Испытываю перед Ивановым, тоже — перед Суриковым и больше, из своих, ни перед кем... Перед „Великими“ такое состояние переживаю я перед Микель-Анджело и Веласкесом. Тут, в этих редких случаях, я испытываю восторг непостижимый... Перейду к Врубелю, такому совершенному в одном и спорному во многом, и все же это одно превышает, одолевает то многое, что можно поставить и ставят ему в упрек. Возьмем т. н. „иллюстрации“ Врубеля к Лермонтову, — ведь это не иллюстрации к поэту Лермонтову, а сам возродившийся Лермонтов, это его двойник, с теми же признаками гения... „Судьба“ их в прекрасном и великом однородна, как и в неудачах, их постигших»<sup>119</sup>.

В своеобразной поэтической форме Нестеров, чьим суждением всегда дорожил Врубель, выразил мысль, которую не может не разделять искусствовед, занимающийся творчеством Врубеля, и литературовед, изучающий Лермонтова.

Если надо в русском искусстве указать на пример внутренней параллельности творческих путей живописца и поэта, если надо привести образец творческой близости художника слова и мастера кисти, то нельзя назвать ничьих других имен, как Лермонтова и Врубеля: они создали «могучий образ», сияющий «волшебной-сладкой красотой», — образ Демона, «царя познания и свободы».

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Вопрос о сравнительном изучении русской литературы и русской живописи в недавнее время широко поставлен в исследовании И. Зильберштейна, Репин и Тургенев, изд. Академии наук СССР, М. — Л., 1945, 1—8. Ср. его же, Репин и Горький, изд. «Искусство», М., 1944, 3—6; см. также работу С. Дурьлиной, Репин и Гаршин, ГАХН, М., 1926.

<sup>2</sup> М. Врубель, Письма к сестре. Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника. Вступительная статья А. П. Иванова. — «Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии материальной культуры», Л., 1929, 68—69. Далее цитируется: Врубель, Письма.

<sup>3</sup> Там же, 92 и 98.

<sup>4</sup> «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.

<sup>5</sup> Н. Прахов, Воспоминания о М. А. Врубеле (1940). Рукопись.

<sup>6</sup> Врубель, Письма, 107—108.

<sup>7</sup> Б. Яновский, Воспоминания о Врубеле. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 5, 176.

610

<sup>8</sup> Н. Прахов, Воспоминания о М. А. Врубеле. Рукопись.

<sup>9</sup> Н. Прахов, Письмо к С. Н. Дурьлину от 5 января 1941 г.

<sup>10</sup> С. Яремич, Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве. — «Мир Искусства» 1903, № 10—11, 189.

<sup>11</sup> С. Яремич, Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество, изд. И. Кнебель, М., 1911, 54. Далее цитируется: Яремич.

<sup>12</sup> А. Иванов, Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии. — «Искусство и Печатное Дело», Киев, 1910, кн. II, 476. Далее

цитируется: Иванов, Биография.

<sup>13</sup> Яремич, 69.

<sup>14</sup> Иванов, Биография, 79.

<sup>15</sup> Яремич, 181.

<sup>16</sup> Врубель, Письма, 165—167. — Многоточия — в оригинале письма, за исключением многоточия перед словами: «Он чересчур» и т. д.

<sup>17</sup> Там же, 170.

<sup>18</sup> Там же, 108, 109.

<sup>19</sup> Яремич, 94.

<sup>20</sup> <Н. Мурашко>, Киевская рисовальная школа 1875—1901. Воспоминания старого учителя, Киев, 1907, 193—194.

<sup>21</sup> Врубель, Письма, 113.

<sup>22</sup> Там же, 172—173.

<sup>23</sup> Там же, 121.

<sup>24</sup> Там же, 123.

<sup>25</sup> Яремич, 114.

<sup>26</sup> А. Головин, Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Редакция и комментарии Э. Голлербаха, Л. — М., 1940, 9, 10, 15.

<sup>27</sup> И. Грабарь, В. А. Серов. Жизнь и творчество, изд. И. Кнебель, М., 1913, 90.

<sup>28</sup> М. Лермонтов, Сочинения. Рисунки художников: И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, М. А. Врубеля, Е. Е. Волкова, Н. Н. Дубовского, С. В. Иванова, К. А. Коровина, В. К. Менка, В. Е. Маковского, В. Д. Поленова, Л. О. Пастернака, И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. А. Серова, К. А. Трутовского, И. И. Шишкина (в списке художников почему-то отсутствует В. И. Суриков. — С. Д.), т. I. Художественное издание т-ва И. Н. Кушнерев и К<sup>о</sup> и книжного магазина П. К. Прянишникова, М., 1891, 1. Далее цитируется: кушнеревское издание.

<sup>29</sup> В. А. Серов еще в 1887 г. пытался привлечь Врубеля к совместной работе над иллюстрированием библии по заказу А. И. Мамонтова: «Насколько я его знаю и знаю его способности, больше чем кого другого, — мне кажется, он мог бы сделать прекраснейшие рисунки» (письмо к И. С. Остроухову от 6 ноября). — В. Серов, Переписка, 1884—1911. Примечания Н. Соколовой. — «Искусство», Л. — М., 1937, 192—193.

<sup>30</sup> Сообщение заслуженного деятеля искусств П. П. Кончаловского (записи 1941 г.). Рукопись. Далее цитируется: Сообщение Кончаловского.

<sup>31</sup> Сообщение Е. П. Ясиновской; см. Яремич, 116—118.

<sup>32</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>33</sup> Первые упоминания о «Кирибеевиче» см. А. Иванов, Врубель, изд. 2-е Н. И. Бутковской, П., 1916, стр. IV. Далее цитируется: Иванов, Монография. — В настоящее время «Кирибеевич» находится в собрании О. А. Алябьевой, в Москве.

<sup>34</sup> Врубель, Письма, 178—179.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же, 124.

<sup>37</sup> А. Мамонтова, Заметка о Врубеле (1940, ноябрь). Рукопись.

<sup>38</sup> См. главу «Наружность Печорина» в книге: С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940, 102—107.

<sup>39</sup> Яремич, 118.

<sup>40</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>41</sup> Яремич, 181.

<sup>42</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>43</sup> Н. Прахов, Письмо к С. Н. Дурылину от 5 января 1941 г.

<sup>44</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>45</sup> Воспроизведены в книге Яремича: стр. 47 — третий вариант (черная автотипия) и на отдельном листе при стр. 48 — эскиз для собора (трехцветная автотипия).

<sup>46</sup> После лермонтовской «Русалки» у Врубеля появляются: «Морская царевна» (1897), «Прощание морской царевны» (1897), «Волхова» (скульптура, 1899), связанные с былинной и оперой «Садко», и знаменитая «Царевна Лебедь» (1900), тематически связанная с пушкинской сказкой. Далее идут гораздо менее известные «Игра наяд» (1900),

611  
«Тритон и nereиды» (1900, два варианта), «Раутенделейн» (1901), «Нимфа» (1902), «Морская царевна» (1904), «Морские царевны» (1904), неоконченная акварель. Этот же образ Врубель переносит в область прикладного искусства («Русалка» и «Царевна Лебедь» на балалайках, 1899). Длинный ряд образов женщины-волны заканчивается знаменитой «Жемчужиной» (1904). Врубель начал с этюдов углем. Его первоначальной задачей было раскрыть, по его словам, удивительную игру переливов «перламутровой раковины». Но скоро эта игра переливов, при всей своей красоте, перестала его удовлетворять своей безобразностью, и из перламутровых волн всплыли две русалки.

<sup>47</sup> «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.

<sup>48</sup> С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, 105—106.

<sup>49</sup> Сообщение Кончаловского. Рукопись. — Рисунок в настоящее время находится в собрании А. Кошелева в Москве; он воспроизведен, под названием «Демон, смотрящий на долину», в «Иллюстрированном полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова», изд. «Печатник», М., 1914, VIII, 166; также — «Литературное Наследство» № 43—44, 411.

<sup>50</sup> Рисунок этот находится в настоящее время в Русском музее, в Ленинграде.

<sup>51</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>52</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>53</sup> Сообщение Кончаловского. — Линия разрыва и склейки, проходящая слева направо по всему рисунку, отчетливо видна на его репродукции.

<sup>54</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>55</sup> См. кушнеревское издание, II, 5 и 19; ошибка повторена и в издании: М. Лермонтов, Демон. Иллюстрированное издание И. Н. Кушнерева, М., 1909, 6 и 53.

<sup>56</sup> Сообщение Кончаловского.

<sup>57</sup> В. Дмитриев, Валентин Серов, изд. «Свободное Искусство», П., 1916, 24.

<sup>58</sup> По словам Кончаловского-сына, сам Врубель из всех рисунков других художников к Лермонтову, вошедших в кушнеревское издание, признавал удачными один из рисунков Л. Пастернака к «Мцыри» («Я знал одной лишь думы власть») и рисунок Н. Дубовского к «Максиму Максимычу» — Максим Максимыч провожает глазами тройку, уносящую Печорина. Рисунки Серова к Лермонтову Врубель

находил неудачными.

- <sup>59</sup> А. М а м о н т о в а , Заметка о Врубеле (1940). Рукопись.
- <sup>60</sup> Л. Б л о к , Воспоминания. Рукопись.
- <sup>61</sup> В. Я к у ш к и н , Новые издания Лермонтова. — «Русские Ведомости» 1891, № 242, 3 сентября.
- <sup>62</sup> «Артист» 1891, кн. 16, 133.
- <sup>63</sup> «Новые издания Лермонтова». — «Книжки Недели» 1891, сентябрь, 144—145.
- <sup>64</sup> К. Т р - н - с к и й , М. Ю. Лермонтов. — «Северный Вестник» 1891, кн. 12, отд. II, 93.
- <sup>65</sup> Н., Письма об искусстве. Иллюстрации к тексту писателей. Письмо I. Лермонтов. — «Русский Вестник» 1893, июнь, 332, 334.
- <sup>66</sup> В. С т а с о в , Собрание сочинений, Спб., 1906, IV, 181.
- <sup>67</sup> В. С т а с о в , Выставки. — «Новости и Биржевая Газета» 1898, № 27, 27 января.
- <sup>68</sup> Л е р м о н т о в , Полн. собр. соч., Академич. изд., V, 229.
- <sup>69</sup> «Красный Архив» 1936, № 78, 251—252.
- <sup>70</sup> См., напр., оценку рисунков Врубеля к Лермонтову в монографии: И. Е в д о к и м о в , М. А. Врубель. Серия «Искусство», вып. 49-й, Гиз, М., МСМXXXV.
- <sup>71</sup> В р у б е л ь , Письма, 189.
- <sup>72</sup> В. С т а с о в , Выставки. — «Новости и Биржевая Газета» 1898, № 27, 27 января.
- <sup>73</sup> Е. Л а н с е р е , Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.
- <sup>74</sup> Е. Г е , Последние годы жизни Врубеля. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 335—336.
- <sup>75</sup> В р у б е л ь , Письма, 141.
- <sup>76</sup> Александр Б е н у а , Врубель. — «Речь» 1910, 2 апреля; см. также: «Искусство и Печатное Дело» 1910, № 5, 191 и 194.
- <sup>77</sup> В р у б е л ь , Письма, 143.
- <sup>78</sup> И в а н о в , Монография, 47.
- <sup>79</sup> Е. Г е , цит. соч. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 341.
- <sup>80</sup> Я р е м и ч , 164.
- <sup>81</sup> Т а м ж е .
- <sup>82</sup> И в а н о в , Монография, 48.
- <sup>83</sup> Е. Г е , цит. соч. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 341.
- <sup>84</sup> В. Ш к а ф е р , Сорок лет на сцене русской оперы, Л., 1936, 172.
- <sup>85</sup> Е. Г е , цит. соч. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 415.
- <sup>86</sup> «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.
- <sup>87</sup> Сообщение Кончаловского.
- 612
- <sup>88</sup> Е. Г е , цит. соч. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 419.
- <sup>89</sup> Т а м ж е .
- <sup>90</sup> К. Б о г а е в с к и й , Письмо к С. Н. Дурьлину от 12 января 1941 г.
- <sup>91</sup> «Новое Время» 1902, № 9345, 11(24) марта.
- <sup>92</sup> «Художественная хроника. О „Демоне“ и о прочем». — «Биржевые Ведомости» 1902, № 76, 19 марта.
- <sup>93</sup> В. С т а с о в , Собрание сочинений, Спб., 1906, IV, 235.
- <sup>94</sup> М. С у д к о в с к и й , По поводу картины Врубеля. — «Новости» 1902, № 79, 21 марта.
- <sup>95</sup> Е. Л а н с е р е , Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.
- <sup>96</sup> Я р е м и ч , 166.
- <sup>97</sup> Александр Б е н у а , История русской живописи, Спб., 1902, 267—268.
- <sup>98</sup> К. Б о г а е в с к и й , Письмо к С. Н. Дурьлину от 12 января 1941 г.
- <sup>99</sup> Е. Г е , цит. соч. — «Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 418.
- <sup>100</sup> Т а м ж е , 422.
- <sup>101</sup> Александр Б е н у а , Врубель. — «Мир Искусства» 1903, кн. 10—11, 182.
- <sup>102</sup> Д-р Ф. У с о л ь ц е в , Врубель. — «Русское Слово» 1910, 3 апреля.
- <sup>103</sup> Н. П р а х о в , Воспоминания о М. А. Врубеле. Рукопись.
- <sup>104</sup> Акварель была в собрании И. А. Морозова и воспроизведена в монографии Яремича на стр. 126.
- <sup>105</sup> В р у б е л ь , Письма, 33.
- <sup>106</sup> И в а н о в , Монография, IX; репродукция в красках при стр. 48.
- <sup>107</sup> И в а н о в , Монография, при стр. 57; «Аполлон» 1913, кн. 5, при стр. 16.
- <sup>108</sup> П. К а р п о в , Творчество душевнобольных и его влияние на развитие искусства, науки и техники, Гиз, М., 1927, 119—120; рисунок Врубеля воспроизведен в красках на таблице VII.
- <sup>109</sup> А. Б л о к , Памяти Врубеля. — Собр. соч., Издательство писателей в Ленинграде, X, 175. Эта статья представляет собой авторскую запись речи, сказанной на похоронах Врубеля.
- <sup>110</sup> С. Д у р ы л и н , Как работал Лермонтов, М., 1934, 96—97.
- <sup>111</sup> А. Б л о к , Врубелю (1904). — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, изд. Литературного музея, М., 1940, 101. То же стихотворение в сокращенном виде и без заглавия вошло в первый сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме», М., 1905.
- <sup>112</sup> И. П а н а е в , Литературные воспоминания. Л., 1928, 310.
- <sup>113</sup> А. Ш а н - Г и р е й , М. Ю. Лермонтов. Приложение к «Запискам» Е. А. Сушковой, Л., 1928, 386.
- <sup>114</sup> «Каталог Пятой художественной выставки журнала „Мир Искусства“ в залах Имп. Общества поощрения художеств», Спб., 1903, 7—8.
- <sup>115</sup> В. С е р о в , Переписка, 346.
- <sup>116</sup> Ф. Ш а л ь п и н , Маска и душа. Мои сорок лет на театрах, изд. «Современные записки», Париж, 1932, 163.
- Шалапин впервые исполнил партию Демона в опере А. Г. Рубинштейна, в Москве, в Большом театре, в свой бенефис 16 января 1904 г. Этому предшествовало его длительное знакомство с Врубелем и его работами над «Демоном». Костюм Демона-Шалапина и весь его сценический образ исходили от «Демона» Врубеля. В неизданных воспоминаниях В. П. Веригиной читаем: «После того как открылся занавес, в поле зрения появились очертания какого-то изваяния из скал, очертания гиганта с почти неестественно высоким челом, с змеевидными кудрями, с застывшими в причудливом изгибе руками. Сквозь темно-лиловую прозрачность одежды просвечивало золото лат бывшего небесного воина. И вдруг раздался голос, побеждающий все звуки своей мощью и широтой. В нем чувствовалась титаническая сила, казалось, что скалы дрожат. Нечеловеческая ненависть, презрение к ничтожному миру посылали такую мощную волну, что становилось жутко, но это чувство тотчас же перешло в непонятное ликование: „Проклятый, презренный! Пусть все разлетается в куски,

горит!<sup>16</sup> Как это чудесно!.. Сменилась картина. Демон появился на скале... Он казался гигантом... От длинной одежды, состоявшей из кусков лилового муслина, от сломанных крыльев увеличивался рост и объем тела... Мучительный излом бровей над стальными, холодными в тот момент глазами». В этой зарисовке Демона-Шаляпина ясно проступают черты врубелевского Демона. Автор воспоминаний признается, что он сумел оценить врубелевского «Демона» только «после исполнения Шаляпиным партии Демона: артист исходил из образа Врубеля».

<sup>117</sup> Е. Л а н с е р е , Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.

<sup>118</sup> К. Б о г а е в с к и й , Письмо к С. Н. Дурылину от 12 января 1941 г.

<sup>119</sup> М. Н е с т е р о в , О Врубеле. Неизданный очерк (1940). Рукопись.