

ВРУБЕЛЬ



Вера
Долинтеева



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Великого русского художника Михаила Александровича Врубеля современники называли «странным». Всё было необычно в этом гении: его фантазии, дерзкий пластический язык, одинокая позиция среди коллег, причуды его поведения, оригинальность интеллектуальных вкусов. Никого критика не травила столь упорно и не вознесла так высоко запоздалым признанием. Ни о ком не появилось столько мифов. Хотя вершины счастья и трагические бездны реальной жизни Михаила Врубеля, пожалуй, еще интереснее сложившихся о нем легенд.

Автор — писатель и переводчик Вера Михайловна Домитеева тонко и образно выстраивает биографию творца, устремленного «будить душу» воплощениями красоты и тайны.

знак информационной продукции 16+

-
- [Вера Домитеева](#)
 - [НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Глава седьмая](#)
 - [Глава восьмая](#)
 - [Глава девятая](#)
 - [Глава десятая](#)
 - [Глава одиннадцатая](#)
 - [Глава двенадцатая](#)

- [Глава тринадцатая](#)
 - [Глава четырнадцатая](#)
 - [Глава пятнадцатая](#)
 - [Глава шестнадцатая](#)
 - [Глава семнадцатая](#)
 - [Глава восемнадцатая](#)
 - [Глава девятнадцатая](#)
 - [Глава двадцатая](#)
 - [Глава двадцать первая](#)
 - [Глава двадцать вторая](#)
 - [Глава двадцать третья](#)
 - [Глава двадцать четвертая](#)
 - [Глава двадцать пятая](#)
 - [Глава двадцать шестая](#)
 - [Глава двадцать седьмая](#)
 - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
М. А. ВРУБЕЛЯ](#)
 - [ЛИТЕРАТУРА](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
-

**Вера Домитеева
Врубель**

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ



Врубель

Первое, абсолютно неоспоримое о Врубеле — особенный.

Ни соратников, ни наследников, всегда отдельно, сам себе направление и метод. Особый стиль, особый шифр и, главное, особенная власть мгновенно вызывать навстречу волны сильнейших наших чувств, причем тех самых *лучших чувств*, которые обычно то ли спят, то ли таятся, то ли задвинуты подальше ввиду неактуальности.

В общем, недаром Михаилу Врубелю создан огромный персональный зал в центральной национальной галерее.

Интересно, однако, что многочисленные летописцы Врубеля великолепно, один лучше другого, исследовали его путь в искусстве, избегая прямого жизнеописания, — полагая, видимо, биографическую хронику жанром неподходящим, слишком плоским для творца дивно воспарившего искусства. Логично, памятуя слова Блока о том, что всё у Врубеля «похоже на сказку более, чем на обыкновенную жизнь», а потому существование его предстает как «житие».

Но если все-таки без нимба и легенд?

Как ни странно, тут мнения знатоков решительно расходятся.

«И даже если бы он не написал ни одной картины, он все же остался бы великим человеком, необыкновенно сложным и прекрасным», — утверждал лично знавший Врубеля его первый биограф. А вот автору, наиболее тонко писавшему о Врубеле в советскую эпоху, виделось, что «масштаб дарования превышал масштаб личности», что «высшие стремления его как художника тормозились некоторыми свойствами его человеческого характера». Хотя одновременно другой весьма авторитетный автор сделал другой вывод — «значение личности Врубеля велико не только для истории искусства, но и для истории идей».

Насчет идей сказано было не случайно. Популярный титул художника-философа касательно Врубеля отнюдь не метафора. Только зачем же выяснять пункты мышления, мировоззрения живописца, если изобразительные жанры тем и сильны, что слов не надо? И в этом отношении всё обстоит настолько превосходно, что пылкая любовь к Врубелю ныне изобрела для него суперсовременный эпитет — «плазменный». Прожигает, стало быть, до перехода земной материи в звездное вещество.

Эмоции! Они и рвутся понять взвихривший их исток, хоть сколько-то понять ушедшего, давно истлевшего автора. Ясно ведь, что его работы плод не одних пророческих видений и божественно высоких пластических талантов, но метки сильно пережитых им очарований, разочарований, привязанностей, возражений, упований...

Каких?

Ради чего он, собственно, стремился своими образами «будить душу»?

Что ж, попытаемся сегодняшним сознанием разведать, чем жилось полтора века назад Михаилу Александровичу Врубелю.

Трудновато подступиться к переплетению имен, событий, бесчисленных сведений. По счастью, есть профессиональный врубелевский совет, дабы «не делать вздор», увязнув в мешанине всякой всячины, начинать «от детали». Ну и начнем, благо как раз такая — яркая, крупная — деталь имеется.

Глава первая

ФАМИЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Старинной семейной реликвией в семействе Врубель была библиотека.

Деталь, в которой различимы стиль жизни, статус, даже запах семейного гнезда (острее всего, быть может, именно блаженный книжный запах), и камертон личной стихии великого художника, и его кровное преемство. Что за библиотека? Собственно, уже не библиотека, рассеянная по наследникам, а лишь малая ее часть. Остатки изданий, главным образом немецких, собранных тем предком, прадедом гения, который первым в роду стал российским подданным.

Пересекать границу и вообще перемещаться ему ради этого не пришлось. В 1807 году Наполеон и Александр 1 на личной встрече заключили Тильзитский мир. Вынудив царя подписать ряд крайне невыгодных для России пунктов, Бонапарт подсластил пилюлю: самовластно подарил русскому государю принадлежавшее на тот момент Пруссии польское Белостокское воеводство. Аристократия Российской империи негодовала — дар Наполеона выглядел подачкой сеньора своему вассалу. Прусский король Фридрих Вильгельм III плакал от обиды и вероломства «друга, брата и союзника» Александра. Жители Белостокского департамента Восточной Пруссии в одночасье сделались жителями Белостокского уезда Гродненской губернии, в их числе и служивший судьей в родном городе Белостоке Антон Антонович Врубель.

Происхождение его неведомо. Фамилия Врубель не из знатных. Тем больше чести этому Антону Врубелю (по-польски, надо полагать, Антонию, на прусский лад — Оттону, Отто), который сумел получить образование в

германском университете и чья культура, чья любовь к мировой книжной классике через три поколения напрямую отразились сильнейшим пристрастием его правнука. Унаследованные старинные тома Шекспира и Гёте — красивый документ семейной генеалогии, благородством превосходящий любые родословные грамоты.

Попутно еще некий мотив. Не стоило бы даже упоминать известную дорисовку корней, не выясненных до Адама, мнением о глубоко скрытом еврействе, что уже просто анекдотично. Но поскольку данное утверждение относительно художника Михаила Врубеля все чаще мелькает и в текстах полуграмотных интернетовских блогеров, и в трудах авторов с ученой степенью, коснемся этой воспаленной темы.

Оснований тут чуть больше, нежели в разоблачениях Пушкина-«Пушкинда». Действительно, польская фамилия Врубель (по-русски — «воробей») популярна у польских евреев, особенно уроженцев Белостока и прилегающих земель. Вероятно ли, что прадед Михаила Врубеля был крещеным евреем, принявшим католичество хотя бы ради поступления на юридический факультет прусского университета, куда лица иудейской веры никоим образом не допускались? Теоретически не исключено. Практически же, кроме «сомнительной» фамилии, никакой привязки к гипотетическим семитским праотцам не обнаружить. Начиная от вряд ли возможной для еврея, пусть христианина, женитьбы предка Врубеля на барышне из варшавских Мелковских, ярых националистов, борцов за гордую шляхетскую независимость. До твердой национальной самоидентификации всей врубелевской родни и характерных, многократно отмеченных современниками чисто польских черт натуры и наружности художника. Не принимать же во внимание аргументы вроде излюбленного живописцем Врубелем

«иудейского типажа», что вынудило бы причислить к евреям бесчисленное количество мастеров, включая всех иконописцев. Так что, хотя родство с древним библейским народом сделало бы пышный генетический букет Михаила Врубеля еще богаче, но чего нет, того нет.

Дворянами в России польско-прусские Врубели стали не сразу. Дворянство себе и своим потомкам заслужил сын Антона Антоновича, родившийся в Белостоке в 1799 году Михаил Антонович, вся жизнь которого была связана с армией. Пожалованный ему, тридцатилетнему, потомственный дворянский статус также был военным, «приобретенным по воинскому чину».

Известно об этом Врубеле немного. Возможно, отцовскому юридическому поприщу он предпочел армейский путь по личному влечению, а возможно, из тех соображений, что кадетские корпуса обеспечивали воспитанникам больше прав, более видные места и быструю карьеру. У него она сложилась так: Кавказ, к сорока трем годам орден Святого Георгия 4-го класса «за выслугу» (25 лет в офицерской полевой службе и боевой опыт), к пятидесяти — звание генерал-майора и финальный виток — почти десяток лет в должности наказного атамана Астраханского казачьего войска. Что касается личных свойств Михаила Антоновича Врубеля, есть лишь отрывочные сведения насчет его буйного темперамента, крутого нрава и страсти к хмельным напиткам.

Как-то не очень ясно, являлось назначение атаманом в Астрахань наградой доблестному старому служаке или же своеобразной ссылкой. Во всяком случае, традиционно ссыльный Прикаспийский край — с тяжелым климатом (сорокаградусный зной летом, тридцатиградусные холода черными бесснежными зимами), унылым ландшафтом голых степей, периодическими эпидемиями то чумы, то холеры —

комфортом для проживания не отличался. Не меньше трудностей представляло управление весьма склонным к дерзкой вольности почти трехтысячным войском, включавшим помимо основной массы волжских казаков-станичников отряды калмыков и ногайцев и не зря вызвавшим необходимость сменить здесь традиционно выборных казацких атаманов «наказными» — назначаемыми из высшего офицерства Кавказского корпуса.

Каковы бы ни были грешные слабости этого деда художника, смелостью и силой духа генерал Врубель обладал наверняка.

Черты родства прочнее всего передаются через поколение, но бабушек Михаила Врубеля нет возможности даже хоть сколько-то представить; ни штриха их облика, их вкусов нигде не упомянуто. Всё, что уверенно можно сказать о них: обе были женами военных и у обеих мужья отличались властной волей, неременной при высоких командных должностях. У одной супруг увенчал карьеру генеральским чином, у другой — завершил путь как вице-адмирал.

Стратегическая важность Астраханского края — южного форпоста России, вечно беспокойная обстановка (былинные набеги кочевников случались тут даже в середине XIX века) и, главное, ситуация тянувшейся Кавказской войны требовали подчинения обширной территории военному губернатору. Одновременно с появлением в Астрахани нового наказного атамана Врубеля губернию возглавил ветеран службы на Каспии, командир астраханского порта и главный командир Каспийской флотилии Григорий Гаврилович Басаргин.

Посвященные ему статьи специальных и общих энциклопедий характеризуют адмирала Григория Басаргина лишь длинным перечнем сражений, орденов и научных экспедиций. Тем не менее из флотских рапортов и памятных записок какие-то элементы его

портрета все же просматриваются. Вот юный гардемарин на корабле русской эскадры отважно участвует в боях против турецкого флота на Средиземном море, а позднее, с той же отвагой — на Северном море, против флота французского. Затем те 20 лет капитаном в приграничных и почти неисследованных каспийских водах, когда обнаружились и другие качества смельчака. Решительный ум во время высадки десанта, уничтожившего укрепления персов. Явный дипломатический талант на переговорах с вождями туркменских кочевых племен, которых он убедил выступить против Персии. Интерес к неосвоенным диким краям, благодаря чему так успешно проходили под его руководством экспедиции, представившие Гидрографическому департаменту Морского министерства материал для издания замечательно точных карт и атласов. Способность стойко переносить долгое одиночество в дальних исследовательских походах с небольшой командой или на островной флотской базе, где, как увиделось заезжему мичману, «он жил отшельником на жалком острове». Выдержка или внутренняя тяга к независимой обособленности? Кто знает, почему приступы болезненной душевной смуты настигли морехода-картографа не в годы уединенного и зачастую опасного обследования неизвестных берегов и заливов, а на пристани почетного административного поприща. Впрочем, принимая губернаторский пост, адмирал Басаргин был еще вполне здоров.

Резиденции астраханского наказного атамана и военного губернатора находились буквально рядом, на главной городской площади, теснейшему сотрудничеству командиров сопутствовала дружба между их многодетными семьями. А дальше, как в романах: у генерала рос сын Александр, у адмирала подрастала дочка Анна...

На радость искусствоведам — ведь это отец гения, так тесно связанный с ним и внешним сходством, и горячим сочувствием, и резким несогласием, — образ Александра Михайловича Врубеля рисуется достаточно отчетливо. Окончивший кадетский корпус офицер, натурой он, похоже, пошел в деда, белостокского судью. Не обнаруживал ничего похожего на колоритные, хотя не слишком позитивные свойства своего родителя, был человеком сугубо положительным и приятным в общении, сдержанным, широкообразованным, да и дедовскую склонность к юриспруденции он подтвердил, когда уже в зрелые годы сумел развернуть не увлекавшую его армейскую карьеру, поступив в академию и став военным юристом.

Нетрудно представить самое отрадное впечатление, которое Александр Врубель, будучи еще молодым офицером Тенгинского пехотного полка (вот как изящно, исподволь во врубелевской теме забрезжил лермонтовский мотив...), произвел в Астрахани, куда возвратился с боевой медалью за участие в кавказских операциях и начавшейся Крымской кампании. Через два года службы в штабе военного губернатора адъютант Врубель повел к алтарю очаровательную адмиральскую дочь.

Красивая, должно быть, была пара — невысокий, но крепкого сложения, белокурый и голубоглазый жених в мундире штабс-капитана и хрупкая темноволосая невеста с застенчивым прищуром карих глаз. Характеры, надо полагать, тоже неплохо дополняли друг друга: разумный и надежный Александр Михайлович — кроткая, словно слегка отрешенная Анна Григорьевна.

Только не стоит представлять воспитанную на окраине империи барышню робкой дикаркой. Восторженное впечатление от манер и обширных познаний юных астраханских дам оставил — кто бы, вы думали? — Александр Дюма. Правда, его мемуарный

очерк «Из Парижа в Астрахань» (1858) сообщает, что на морской прогулке по Каспию парижского писателя сопровождала не дочь губернатора Анна, уже вслед за супругом покинувшая город, а одна из ее сестер и вместе с ней младшая сестра мужа Анны — «мадемуазель Врубель, дочь отважного русского генерала, прославленного на Кавказе». Молодые спутницы поразили Дюма, во-первых, разумеется, тем, что «говорили и писали по-французски как француженки», но еще более тем, что «были очень образованны и находились в курсе дел нашей литературы», прекрасно знали произведения Ламартина, Гюго, Бальзака и Мюссе, на удивление справедливо судили о современных французских поэтах и романистах.

Культурным кругозором молодая жена Александра Врубеля была вполне под стать мужу, а родовитостью явно его превосходила. Идущий от ордынских пращуров древний дворянский род Басаргиных знаменит многими именами. Самое известное, конечно, — Николай Васильевич Басаргин, декабрист, 20 лет проведенный в каторге, автор замечательных «Записок» о сибирском житье ссыльнопоселенцев. Да и два адмирала — отец, а вслед за ним и брат Анны Басаргиной — с честью послужили как воинской, так и научной славе отечества.

К этой линии у Анны Григорьевны со стороны матери, урожденной фон Краbbe, добавились предки датского происхождения. Тут небольшое примечание: все-таки датского, как дружно отмечают первые биографы художника Александр Павлович Иванов и Степан Петрович Яремич, а не финского, как почему-то утвердилось в более поздних монографиях. Характерно, что среди авторов советского времени «датскую» версию относительно бабушки Михаила Врубеля с материнской стороны указывает только Николай Михайлович Тарабукин, специалист дореволюционной

академической культуры, пригласивший в организованную им в 1923 году Группу по изучению творчества Врубеля сестру художника и много с ней общавшийся. Кстати, Тарабукин добавляет к перечню унаследованных Врубелем национальных линий еще и немецкую. Что касается рода фон Краббе, их заслуги и достойный общественный статус засвидетельствованы наличием среди них члена финляндского сейма, а также упоминанием нескольких фон Краббе в анналах Российской армии и флота.

Такая вот русско-польско-скандинавско-азиатская смесь досталась мальчику, сделавшему фамилию Врубель явлением и символом.

Что дает любопытный факт столь многонациональной крови? Вообще-то ровным счетом ничего (варианты тут бесконечны), разве что простор для воображения ее носителя. Скажем, художник Врубель с ощутимым удовольствием пояснял личный интерес к Востоку текущим в его жилах «басаргинским татарством», и основания подобного родства он, вероятно, находил в собственных увлечениях плодами многих разноплеменных культур.

Теперь, наконец, о нем самом.

Михаил Врубель родился 17 марта 1856 года.

В истории государства это конец николаевской эпохи, год коронации Александра II Освободителя, а в хронике русской культуры — дата рождения великого художника и, кроме того, год издания впервые напечатанного, причем за границей, в Германии, лермонтовского «Демона».

На свет Михаил Врубель появился в Омске, городе на слиянии тихой Оми и могучего Иртыша, куда его отец получил назначение старшим штабным адъютантом Отдельного сибирского корпуса. Увы, переезд из жаркой прикаспийской Астрахани в морозный Омск дорого обошелся жене офицера. От природы некрепкая

здоровьем, она стала хворать, подводили слабые легкие. Частые роды тоже не улучшали ее состояния; за шесть лет супружества у Врубелей появилось четверо детей: почти погодки Анна, Михаил, Екатерина и Александр.

Михаил, первый сын, особенно тревожил молодых родителей: уж очень он был хилым, пугающе поздно начал ходить, мало и неохотно говорил. Правда, ни криком, ни капризами не докучал; напротив, умилял редкой в ребенке постоянной тихой кротостью.

Несомненно, материнская черта. И материнский овальный фотографический портрет. И единственное живое воспоминание: лежащая в постели больная мать вырезает им, детям, из бумаги «человечков, лошадей и различные фантастические фигуры». И это всё, что ему сохранилось от нее.

Впрочем, всё ли? Психологи утверждают, что основа характера формируется у ребенка до трех лет, — Анна Григорьевна умерла, когда Михаилу как раз исполнилось три года. Вряд ли трехлетний ребенок мог в полноте пережить, даже понять семейную трагедию, однако ощущение — чисто врубелевское ощущение — идеальности как нераздельного единства красоты, тайны и печали корнями почти наверняка оттуда, от живой прелести и загадочного горестного исчезновения нежной матери.

Александр Михайлович остался с четырьмя малышами на руках. Сочувствуя ситуации, начальство устроило ему перевод из Омска обратно в Астрахань. Там могли помочь и его родные, и родня покойной жены.

Омск в биографии Михаила Врубеля больше не появится, останется лишь городом, в котором он родился, в котором сегодня восстанавливается Воскресенский крепостной собор, где его крестили, а позже отпевали его безвременно ушедшую из жизни мать. Но как-то невозможно покинуть этот город, не поклонившись омичам за их память о Врубеле.

Внимательно прослежены малейшие следы омского пребывания врубелевской семьи, круг ее общения с домами местной интеллигенции, дружеские и даже отчасти родственные связи. Благоговейно и досконально исследовано единственное в коллекции Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля врубелевское произведение — великолепный декоративный триптих «Цветы». И почему-то кажется точным, уместным, что именно сюда в конце концов попали изысканно монументальные «Розы и лилии», «Желтые розы», «Хризантемы» — словно присланные художником на могилу матери. И почему-то приятно, что не каменная улица носит в Омске его имя, а тенистый зеленый сквер, сквер Врубеля между улицей Лермонтова и берегом реки Оми...

Вернемся в конец 1850-х.

Каким был Врубель в пору пробуждающихся личных вкусов? Куда тянуло слабенького, молчаливого, наполовину осиротевшего мальчика? Явственный магнит его раннего детства можно увидеть умными честными глазами старшей сестры Анны, которая останется единственной единоутробной (младшим детям их родителей не суждено будет дожить даже до отрочества).

Сохранилось немало писем Врубеля, адресованных Анюте, Нюте, Нюточке и подписанных «твой Миша», «твой брат и друг Миша». Не всё сообщалось Анне, представлявшейся брату образцовым человеком «долга, чести и труда», но более доверительных отношений у него не было ни с кем и никогда. И хотя люди это были очень разные — мятежный художник и его стойкая, добронравная, не вышедшая замуж, целиком посвятившая себя учительству сестра, — понимали они друг друга хорошо. Намного пережив брата, Анна Александровна Врубель оставила воспоминания о нем. Эти воспоминания (вышли они через год после ее

смерти, в 1929-м) сдержанны, лаконичны, суховаты, зато четко настроены на достоверность. Так каким помнился сестре ее едва вышедший из младенчества, еще не умеющий читать брат Миша?

«В моем сознании ранних лет жизни, — пишет она, — брат является нередко погруженным самым серьезным образом в рассматривание журнала „Живописное обозрение“, а позднее иллюстраций к уцелевшим остаткам сочинений Шекспира из дедовской библиотеки». Выразительная сцена. И, нет сомнений, чрезвычайно характерная. Задолго до мемуаров, в ответном письме критику Павлу Давыдовичу Эттингеру, искавшему сведения о родословной Врубеля, ссылка Анны Александровны на «библиотеку, оставшуюся от прадеда, состоявшую преимущественно из книг немецких», сразу наводит на образ брата, который «из нее почерпнул первое знакомство с Шекспиром, рассматривая иллюстрации».

А в старинной немецкой книжной гравюре было что подолгу разглядывать. Изобилие персонажей, их удивительных одежд, затейливых предметов и радость бесконечно находить все новые подробности в знакомых композициях, плюс к тому упоительная для ребенка натуральность штриховых изображений, тщательно, до узора на камзоле, до ворсинок на меховом плаще, вычерченных резцом граверов Германии. Действительно, чудесный вариант картонных зайцев или нянюшкиных сказок. То есть, конечно, в игрушки малыш Врубель играл и сказки слушал. Книжные картинки — предпочитались. Что же крохотный мальчик мог увидеть на картинках неизвестной и непонятной жизни? Да уж что-нибудь видел, какими-то своими сюжетами наполнял сцены, придумывал характеры. Собственно, тогда происходило самое главное — зацветал коренной для творчества дар фантазии. А как именно это происходило

в недрах детства Михаила Врубеля, каждый волен домысливать самостоятельно.

Итак, собственный сокровенный мир начал расти опережающими темпами, обильно питаясь красивой сложностью книжных изображений, ну и затем, естественно, чтением самих книг. Счастливый все-таки ребенок. Рано открывший блаженство читать, узнавая имена диких людей из иллюстраций, перипетии не всегда понятных, но тем более увлекательных сюжетов, а там, где рисунков к текстам нет, своим воображением рисовать героев и как-нибудь да прояснять себе туманности неведомых понятий и названий. Еще не различая литературных иерархий, наравне переживая за короля Лира, Оливера Твиста и сказочную Сандрильону, безмерно расширяя ими круг любимых близких, приобретая лучших в мире, навеки верных спутников.

Что говорить, повезло детям, самостийно природнившимся к мировой классике, чьи шедевры куда чаще со скрипом впихиваются усердием наставников (а с воцарением веселых электронных просветителей что-то вовсе впихиваться перестали). Хотя, конечно, тут помимо врожденной склонности важны условия: наличие дома хороших книг, а главное — родителей, этими книгами дорожащих.

Мелькнувшее как притягательный для мальчика объект «Живописное обозрение» много говорит об атмосфере в семье Врубелей.

Название первого в России научно-популярного иллюстрированного журнала полностью звучало так: «Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития с присовокуплением живописного путешествия по земному шару и жизнеописаний знаменитых людей». Издание вполне отвечало задаче служить «живописной энциклопедией». Редакционный анонс с намерением предложить читателю «все, что

только могут представить нам науки, знания, художества, ремесла, быт человечества, мир древний и новый», подтверждался массой великолепно отпечатанных гравюр (около трехсот изображений в каждом томе). Этот солидный московский ежегодник не надо путать с более поздними, издававшимися в Санкт-Петербурге с конца 1860-х, в основном беллетристическими, ежемесячниками и еженедельниками под тем же названием. Ежегодник, который выпускался в Москве с 1835 по 1844 год, был организован по образцу знаменитого английского «Журнала за пенни» («Penny Magazine»), Жаль только, выходила журнальная энциклопедия недолго, меньше десяти лет — издание не окупалось, подписчиков набиралось маловато в стране, где число грамотных в 1840-е годы недотягивало до шести процентов. Так что бережно хранивший выпуски «Живописного обозрения» и приобретавший для детей роскошно иллюстрированные (между прочим, весьма недешевые при его скромных средствах) книги-альбомы типа «Гении искусства» или «География в эстампах» отец Михаила Врубеля, безусловно, принадлежал к просвещенной элите общества.

Какой именно части русских образованных людей, всегда разбитых на идейные команды, готовых к схватке по всем вопросам бытия?

Проще всего это выяснить методом «скажи мне, кто твой друг». С двумя кузенами из обширной родни Александр Михайлович был особенно дружен: с Виктором Антоновичем Арцимовичем и Александром Ильичом Скребницким.

Имена известные, замечательные.

Виктор Арцимович (мать его приходилась родной сестрой генералу Врубелю, наказному атаману Астраханского казачьего войска) — крупный правовед. В молодости он столь энергично и толково участвовал в

ревизии Сибири и других российских краев, что получил назначение на пост губернатора Тобольска, а там так рьяно и успешно улучшал благоустройство богом забытого города, школьное образование, условия в больницах, тюрьмах и просто в жизни местных ссыльных вплоть до их привлечения к сотрудничеству в основанной им же губернской газете, что даже Герцен признал его «лучшим губернатором России». «Это был человек!» — еще выше оценил Арцимовича бесконечно почитавший его Анатолий Федорович Кони. Человечность эта, в частности, сказалась, когда, возглавив потом Калужскую губернию и практически осуществляя отмену крепостного права, строгий законник Арцимович наибольшее внимание уделил разъяснению самим крестьянам малопонятных, нередко даже неизвестных им параграфов объявленной реформы. И позднее, уже сенатором, членом многих юридических комиссий, он вел все ту же линию, которую сам называл «силой гражданской мысли и христианских стремлений».

Александр Скребицкий — по окончании Петербургского университета тоже юрист, по окончании второго, Дерптского, — доктор медицины. Как юрист и историк — это автор многотомного труда с тщательным фактическим изложением всех условий предреформенного состояния русской деревни, а как врач-окулист — ученый, активно ратовавший за масштабную борьбу со слепотой. Кроме своей научной публицистики, Скребицкий много сделал, чтобы реально помочь отрезанным от культуры, массово обреченным на нищенство слепым людям, — наладить в стране книгопечатание для незрячих.

К этим двум двоюродным братьям тянулся, на них определенным образом равнялся Александр Михайлович Врубель, вырываясь из тягостной рутины армейских

смотров, строевых учений и в итоге пробив себе вождеденную военно-юридическую стезю.

Примечательно, что всех троих роднила не только общая ветвь приверженных наукам предков Врубелей из Белостока, но и такая своеобразная реликвия, как доставшиеся каждому из них в наследство старинные книжные тома. К примеру, собрание Скребицкого ценнейшей частью включало перешедшие ему от деда, А. Ф. Врубеля, труды по юриспруденции — редкие начиная с XVI века издания на латыни и немецком. (В 1903 году библиотека А. И. Скребицкого была передана в дар Румянцевскому музею. Сегодня ее остатки — пока обнаружено лишь 600 томов из первоначально принятых на хранение четырех тысяч — находятся в фонде личных коллекций Российской государственной библиотеки.)

Всех троих вдохновляло время Великих реформ: освобождение крестьян, освобождение накопившейся либерально-культурной энергии. Они не сомневались в перечне фундаментальных ценностей. Знания, рвение, гуманность, но прежде всего истинное правосудие — единственное средство истребить зло повсеместного беззакония в казенных порядках и еще более — в умах сограждан.

А сколько надежд возлагалось на следующее поколение достойных и добросовестных энтузиастов!

Надо думать, от вида малютки-сына, задумчиво созерцающего страницы с изображением чего-нибудь вроде драматичных сцен в замке Принца Датского или познавательной экзотики арабского базара, отцовское сердце Александра Михайловича таяло. Хотя порой и щемило: сын Миша подрастал слишком уж тихим, слишком уж неразговорчивым, слишком напоминавшим мечтательную и меланхоличную покойную жену. Появлялись ли опасения в связи с возможно отзывавшимися в характере ребенка странностями его деда, адмирала Басаргина, которого под конец жизни

мучили кошмары навязчивых идей? Вряд ли: теорией наследственности в ту эпоху еще не увлекались.

В 1863 году вдовец Александр Михайлович Врубель вновь женился.

Женился чрезвычайно удачно и для себя, и для детей. Супругой его стала прекрасно образованная петербурженка Елизавета Христиановна Вессель. Судя по упоминанию ее брата о детстве в родительском имении Лужского уезда Санкт-Петербургской губернии, отчий дом был достаточно состоятельным, а глава семьи, совершавший в 1840-е годы «служебные поездки по расследованию на месте разных столкновений между помещиками и крестьянами в губерниях Новгородской, Тверской, Московской, Владимирской, Нижегородской, Казанской и Оренбургской», занимал довольно высокое положение в судебном ведомстве.

В семейство Врубель Елизавета Христиановна вошла не мачехой, а заботливой матушкой, на несколько лет посвятившей себя исключительно детям мужа (первый собственный ребенок у нее появился лишь в 1867-м). К тому же она оказалась великолепной пианисткой, и Михаил, как вспоминает сестра, «бывал прикован к роялю, слушая вдумчиво ее музыку». Он хорошо видится в это время — не по годам серьезный семилетний мальчик с домашним прозвищем «молчуна и философа».

Вообще все Вессели сердечно приняли нового зятя с его малолетним выводком. Вессели — звучит не очень громко; романтическое творчество Михаила Врубеля скорее провоцирует на более подробный разговор о родном ему по крови аристократическом и героическом клане Басаргиных. И отчего бы, в самом деле, не рассказать о них; хотя бы, например, о брате покойной матери, родном дяде художника Владимире Григорьевиче.

Морской офицер Владимир Басаргин к описываемому моменту успел дважды пересечь Тихий океан на

корветах «Рында» и «Норвик», произвести ряд важных географических изысканий. Позже он станет командиром фрегатов и броненосцев, флаг-капитаном Александра III, будет зачислен в императорскую свиту, отправится сопровождать цесаревича Николая в поездке на Дальний Восток, получит ранг вице-адмирала и назначение генерал-адъютантом его величества. Недостает лишь повода, вернее оснований, связать яркую фигуру Владимира Григорьевича Басаргина с живым течением врубелевской биографии. Нет ни единого следа каких-либо общений с ним племянника-художника.

Вот с тетушками, материнскими сестрами Ольгой и Марией, юный Врубель виделся; хотя лишь очень изредка и покаянно признавая себя «непочтительным племянником». Однако сестры матери во врубелевских письмах именуются не иначе как Ольга Григорьевна, Мария Григорьевна, и бабушку со стороны матери юный Врубель называет «бабушкой Краббе», а просто бабушкой, причем явно любимой — мать своей мачехи («мамаши», «мамы», «мамочки»), и постоянно им упоминаемые «дядя Коля», «тетя Варя», «тетя Валя» — все это Вессели.

К новой родне, согревшей теплом по-настоящему близкого, родного гнезда, а стало быть, имевшей немалое влияние, следует присмотреться повнимательнее. Когда — при Екатерине, Елизавете, а может, еще при Петре — прибыли в Санкт-Петербург их предки, неведомо, но в середине XIX века это уже прочно обрусевшие питерские немцы, к высшему свету не принадлежавшие, зато пополнившие тонковатый слой отечественной интеллигенции. Достаточно известный приток выходцев из сопредельных стран, с особым трудолюбием пахавших на ниве культуры и просвещения. Вессели здесь типичнейший образчик.

Честность духовных устремлений само собой и, помимо того, крайне прилежное отношение ко всякому делу.

Скажем, игра на фортепиано, что положено было освоить всякой приличной барышне. Серьезные занятия музыкой у Елизаветы Христиановны не завершились консерваторией исключительно по причине отсутствия таковой в российской столице, но ее сестре Александре («Асе» врубелевских писем), которая была много моложе, повезло: в 1862 году стараниями Антона Рубинштейна первая в России Петербургская консерватория наконец организовалась, и Александра Христиановна ее окончила. Не стоит сейчас распространяться о роли музыки в искусстве Врубеля, о том значении, которое имела ежедневно звучащая в его детстве фортепианная классика, — эта тема естественно возникнет на страницах дальнейшей биографии художника. И не одна музыка, сама любовь к искусству впитывалась как блаженный, но абсолютно обязательный усердный труд постижения гармонических вариаций.

И конечно, даже, наверное, в первую очередь семейная среда со специфичным тоном ласковой шутливости и четких незыблемых правил повседневного распорядка. Среда, откуда и первый, близкий до конца жизни друг юности, ровесник «Жоржа» (прозвище самого младшего брата мачехи, Георгия Христиановича), и направление первых живописных опытов, и масса штрихов личного характера, от осязаемого в богатой, изощренной врубелевской пластике оттенка некоего педантизма до бытовых привычек вроде удивлявшей коллег живописца чрезвычайной опрятности и неукоснительно соблюдавшихся утренних холодных обливаний. Среда, которую Врубель в свое время, понятное дело, оставит, сохранив, однако, многое из того, что внесла в его жизнь искренне полюбившая

детей мужа, изо всех сил старавшаяся заменить им мать Елизавета Вессель.

И заменила? Ну, почти. Идиллии все же не получилось. Поклонники Врубеля должны благодарить Елизавету Христиановну за разумное попечение о детях, в том числе те «диеты сырого мяса и рыбьих жиров», которые насмешливо вспомнились взрослому художнику, но без которых хилый мальчик вряд ли обрел бы удивительную силу и гибкость руки бесподобного рисовальщика. Современники вообще неоднократно отмечали неожиданное при небольшом росте и внешней хрупкости великолепное врубелевское телосложение.

С влиянием мачехи на душевный склад Михаила Врубеля сложнее. Заметно, что, несмотря на прекрасные отношения между всеми братьями, сестрами (всего их в итоге образовалось шестеро), двое старших, Анна и Михаил, все-таки держались внутри семьи своим сплоченным альянсом. Трудно не заметить их огорчавшее отца желание поскорее начать самостоятельную жизнь вдали от дома. И хотя до какой-либо неприязни к мачехе дело не доходило, напротив, имела место очевидная привязанность, но холодок подчас сквозил. Дарованный пасынками Елизавете Христиановне титул «чудная Мадринька — перл матерей» приправлен явной ироничностью. Конечно, заветный идеальный образ рано утраченной родной матери не мог не вызывать сравнений, не обострять чуткости к некоторым «неродным» качествам мачехи, включая жестковатость ее рациональных воспитательных мер.

Воспитателю следует уважать «основное естественное право человека, по которому только он один, а никто другой, может располагать собой» — а это чьи золотые слова? А это из статьи активно, можно сказать — профессионально, участвовавшего в

воспитании юных Врубелей брата Елизаветы Христиановны, «дяди Коли».

Филолог, выпускник Санкт-Петербургского университета по факультету восточных языков, много публиковавшийся ученый с кругом интересов от экономики до песенного фольклора, наибольший след Николай Христианович Вессель оставил в педагогике. Опыт по этой части в стране был еще невеликий, всего лишь полувековой, и царствование Александра II словами высочайшего манифеста: «Да развивается повсюду и с новой силой стремление к просвещению и всякой полезной деятельности...» энергично вдохновило педагогическую мысль.

Почему, задавал хорошие вопросы Вессель, «мы плохо знаем и понимаем наше отечество», почему в России, где необозримы плодоносные земли и обильны дары природы, «вдруг являются люди, которые не в состоянии заработать себе кусок насущного хлеба»? Потому, отвечал он, что наш человек не подготовлен к самостоятельной жизни, приучен лишь служить там, исполнять то, где и что ему назначено. Пора, призывал владевший многими языками и объездивший много стран Николай Вессель, во имя устранения «главной причины наших несовершенств» создать, наконец, прочный фундамент гигантского родного государства — повсеместно ввести всеобщее обязательное среднее образование. И самое важное — центральная идея Весселя, который тут был в полном единомыслии с Николаем Ивановичем Пироговым и Львом Николаевичем Толстым, — выпускать школьника в мир человеком, осознавшим личные свои силы и наклонности. И, разумеется, солидно оснащенным познаниями разнообразных школьных наук. О, к этому аспекту Николай Вессель, не в пример большинству коллег, относился скептически, полагая множество учебных предметов, учебных часов, уроков на дом «самым

верным средством для образования в голове полного хаоса и для совершенного отупления». Нет, всё внимание общему развитию ребенка, а соответственно, не заваливать ученика гнетущей массой бессвязных сведений, но всячески возбуждать его ум, память и восприятие, сосредоточив воспитанника на усвоении «главных общих истин».

Примерно то же, о чем нынче толкуют нейрофизиологи, привлеченные обществом педагогов к разработке правил информационной гигиены (именно в этой среде сегодня всё чаще обсуждается актуальность работ Весселя).

Уважение Николай Вессель заслужил и в свое время. Детальные проекты ученого всесторонне рассматривались в комиссиях и комитетах — и с благодарностью неизменно отклонялись. Недоумение вызывали ссылки автора на новомодную психологию, чтилась традиция сочинения уставов и циркуляров. Тем не менее весомость экспертного мнения Весселя сомнению не подлежала, что уж говорить о его авторитете для родни.

Следуя своему пониманию этапов детского развития, Николай Христианович был, в частности, увлечен внедрением в воспитательную практику игр, развивающих ребенка радостью и вдохновением. Недаром первым его фольклорным сборником были «Гусельки»: многовековой опыт мудрой народной дидактики в форме ласковых колыбельных, веселых потешек, прибауток. Наверняка не без совета Николая Христиановича Александр Михайлович Врубель стал выпускать детский журнал «Дело и отдых», где наряду с рассказами, стихами печатались описания игровых затей, интересных самостоятельных занятий. Не забыты были и занимательные приключенческие книжки.

Благотворный результат не замедлил сказаться.

Книги увели молчаливого, слишком серьезного мальчика в уединенный мир воображения, они же отворили его замкнутость, дав путь к общению, причем с большим успехом, буквально с аплодисментами, ибо роли главных героев своих домашних игр-инсценировок Михаил Врубель, разумеется, оставлял за собой.

У него даже появилась первая поклонница. Совершенно очарованная им десятилетняя сверстница Верочка, младшая дочь дружившего с его родителями писателя Даниила Лукича Мордовцева, частая гостья в саратовском доме Врубелей. Да и как было не плениться этим мальчиком — «до того хорошо он умел играть и выдумывать» и притом «сразу произвел на меня впечатление своей наружностью». Очень привлекательно выглядел неистощимый сочинитель всяких, большей частью корабельных, приключений, с его цветущим видом, светлыми, очень густыми вьющимися волосами, красивым лбом, ослепительным цветом лица и глазами, «полными жизни и огня».

Благодаря приметливой памяти Веры Данииловны можно, наконец, поближе рассмотреть и других членов врубелевской семьи.

Старшую из детей Анюту — «кроткое, бесконечно уступчивое существо». Назначенного командовать Саратовским губернским батальоном полковника Александра Михайловича Врубеля — «это был невысокого роста блондин, с правильными чертами лица, полноватый, с добродушным и милым выражением». Его помогавшую воспитывать детей еще со времени кончины первой жены младшую незамужнюю сестру Ольгу Михайловну, у которой «длинноватые черные глаза смотрели мягко, а рот часто улыбался». Несколько стеснялась маленькая гостья перед женой полковника Елизаветой Христиановной — дамой, впрочем, тоже всегда приветливой и любезной. Запомнились ее «причесанные на пробор русые, слегка

пушистые волосы, небольшие, но блестящие серые глаза, довольно длинный нос с раздувающимися ноздрями и довольно большой рот с очень тонкими губами».

Кстати, именно благодаря Елизавете Христиановне, вернее ее фортепианной игре на городском благотворительном концерте, состоялось приятное знакомство Врубелей с семьей писателя Мордовцева. Тогда у этого писателя еще не появилось чрезвычайно популярных позже исторических романов, но уже публиковался ряд живо написанных им (видимо, под влиянием тесного общения Даниила Лукича с высланным в Саратов историком Костомаровым) исторических монографий, посвященных по преимуществу самозванцам и разбойничеству. Сочинения эти привлекли внимание столичной интеллигенции, даже заходила речь о приглашении автора в Санкт-Петербургский университет, где Мордовцев мог бы возглавить кафедру русской истории.

Характерное, надо сказать, знакомство для достаточно светских Врубелей, на каждом новом месте своей кочевой жизни обзаводившихся друзьями, преданными искусству и наукам. В Саратове, например, их дом нередко навещала известная пианистка Наталия Пасхалова. Но продолжим о впечатлениях Верочки Мордовцевой.

Разговоры взрослых ее не занимали или, скорее, просто при детях не велись. Всё внимание было приковано к Мише, которого она «просто обожала», к этому «кумиру всех девочек», наперебой кидавшихся выбирать его при игре в фанты. Вот в связи с этим неотрывным вниманием дополнительный смысл появляется у описания того, как Верочка — своими ли глазами или постоянно ловя, перехватывая взгляды чаровавшего ее мальчика — наблюдает виртуозную игру на рояле Елизаветы Христиановны. «Мне очень

нравилось смотреть, — вспоминает она через много лет, — как быстро-быстро бегали по клавишам ее белые руки с длинными, унизанными кольцами, пальцами, как качались длинные серьги; нравилось слушать, как звякали и брякали браслеты на руках». Частично такое впечатление поясняет повышенное пристрастие Врубеля к сверкающим граням, переливам самоцветов или же любимых цветных стекляшек, его страсть вводить в краску дающие блеск золота и серебра металлические порошки (позднее, при окислении, увы, так попортившие его живопись) — давняя прочная ассоциация, зримое ощущение прекрасной музыки.

Рисунками Миши девочка тоже, к сожалению, не интересовалась, хотя ей приходилось слышать о его рисовальных способностях. Затерялась и подаренная ей на память акварельная ветка алых роз. Зато ее воспоминания сохранили какие-то детали казенной квартиры в сохранившихся донине трехэтажных «желтых казармах». Маленькой глазастой гостье запомнились частые оконные переплеты и очень широкие подоконники в толстых стенах николаевского военного строения, довольно нарядная гостиная с роялем, а рядом почти голое канцелярское помещение, где ничего кроме длинных столов, стульев и табуретов, из которых Мишей ловко строились ему же лучше всех покорявшиеся горы и скалы. Собирали детей для игр, между прочим, только по воскресным или праздничным дням, так что можно увидеть драгоценные для женской памяти мемуаристики их парадные костюмы. Гостя Верочка в бордовом платье с тюлевым воротом-пелеринкой, Анюта тоже в «хорошеньком» светлом платье на бретелях, мальчики в шелковых косоворотках: у младшего, Саши — синяя, у Миши необыкновенно удачно оттеняющая его белокурую прелесть — голубая.

Нескрываемую симпатию к Мише Врубелю рассказчица поясняет не одной его внешностью и

богатой фантазией, но обаятельным отсутствием какой-либо мальчишеской грубости, тем, что в натуре его было «много мягкости и нежности, что-то женственное». А вместе с тем она же отмечает его настойчивое лидерство, требование беспрекословного подчинения его воле. Непростой характер. Похоже, и самому объекту восхищенного рассказа не по душе были личности однозначные. Если случалось ему вместо рыцарственных капитанов изображать изредка страшного злодея, так этот пират или разбойник по ходу приключений непременно расцветал потаенным благородством и великодушием.

Что касается подробностей «в высшей степени романтических» игр-представлений сценариста, режиссера и премьера Миши Врубеля, их пересказывать излишне — «носили на себе яркий отпечаток влияния тогдашней ходовой детской литературы — Купера, Майн Рида и т. п.».

Однако что ж это опять всё книги, книги, если разговор о великом художнике?

Еще и мало, когда речь о Врубеле, поскольку не припомнить живописца, так откровенно, настойчиво и органично связавшего свое творчество с литературой.

Абсолютно вопреки свежайшим веяниям эпохи.

Глава вторая

КАРТИНКИ

Как раз в год вторичной женитьбы Врубеля-отца горстка дерзких французов объявила войну повествовательной картине, противопоставив «книжному хламу старых академий» исключительно живописную стихию и презрительно окрестив «литературой» традиционное сочинительство художников. Жюри ежегодного официального Парижского салона холсты наглецов, естественно, забракowało, но политичный монарх-мещанин Наполеон III распорядился организовать «Салон отверженных» для всеобщего свободного обозрения мятежных произведений. Народ валом повалил полюбопытствовать насчет безобразий и вволю поглумиться над опусами вроде «Завтрака на траве», где нахал Эдуар Мане додумался изобразить сидящих на лужайке двух очень прилично одетых месье в компании с абсолютно голой женщиной. Нет, будь это какая-нибудь нимфа, одалиска и если бы какие-то хитоны вместо сюртуков, ну кто бы возразил. И не такой наготой, не в таких скромных позах щедро угощали парижан сюжеты, благопристойно оформленные «мифологией» либо «Востоком». Но тут... О чем это вообще? И для чего эта мадемуазель разделась в парке среди бела дня? Чушь и бесстыдство!

Культурный Париж крайне скептически отреагировал на эпатажное живописание, а в Петербурге насчет деклараций провозвестников импрессионизма никто пока слыхом не слыхивал. У просвещенной петербургской публики темой дебатов стал случившийся всё в том же году скандал в стенах несокрушимо возвышавшейся над Невой родной Академии художеств.

«Бунт четырнадцати» — четырнадцать академистов, отказавшихся писать общую выпускную конкурсную программу «Пир в Валгалле» и вместо этого сюжета из скандинавской мифологии покорнейше просивших совет академии разрешить каждому работать над собственной темой, а в случае отказа уволить их со званием свободных художников. Совет академии в единодушном негодовании в просьбе немедленно отказал и всех уволил. Дальнейшее общеизвестно: Санкт-Петербургская артель художников — Товарищество передвижных художественных выставок — установка на реализм, по преимуществу критический, — огромный публичный успех — полное торжество над ветхим академизмом...

Интересно бы знать, как обсуждалось начало этой битвы у живо интересовавшихся ходом художественной жизни Весселей и Врубелей, но сведений об этом нет.

Есть, однако, подробно воспроизведенный Репиным спор Владимира Васильевича Стасова, только что в серии статей разгромившего гниль академической рутины, с любимцем академической школы, молодым ее лидером Генрихом Семирадским.

Кратко очертив сословное и прочее разнообразие собравшихся для встречи со знаменитым критиком товарищей по Академии художеств (сам автор, Илья Репин — «военный поселянин из Чугуева, самоучка», Марк Антокольский — «еврей из Вильно, с малым самообразованием», еще трое: «сын профессора Казанского университета», «купеческий сын из Ельца», «литвак из пятого класса гимназии» и самый храбрый в компании Семирадский — «поляк, окончивший Харьковский университет, сын генерала, получивший хорошее воспитание»), Репин приступает к пересказу словесного поединка. Фраза Стасова насчет «классической фальши» и нарочито удивленное возражение Семирадского, после чего:

«Владимир Васильевич сразу рассердился и начал без удержу поносить всех этих Юпитеров, Аполлонов и Юнон, — черт бы их всех побрал! — эту фальшь, эти выдумки, которых никогда в жизни не было.

Семирадский почувствовал себя на экзамене из любимого предмета, к которому он только что прекрасно подготовился.

— Я в первый раз слышу, — заговорил он с иронией, — что созданиям человеческого гения, который творит из области высшего мира — своей души, предпочитают обыденные явления повседневной жизни. Это значит: творчеству вы предпочитаете копии с натуры — повседневной пошлости житейской?

— А! Вот как! Следовательно, вы ни во что не ставите голландцев? А ведь они дали нам живую историю своей жизни, своего народа в чудеснейших созданиях кисти... согласитесь, что по сравнению с ними антики Греции представляются какими-то кастрированными. В них не чувствуется ни малейшей правды — это все рутина и выдумка.

— Зато в них есть нечто, что выше правды, — горячился Семирадский. — Про всякое гениальное создание можно сказать, что в нем нет правды, то есть той пошлой правды, над которой парит „нас возвышающий обман“ (по выражению Пушкина); и великие откровения красоты эллинов, которую они постигли своей традиционной школой в течение столетий, были выше нашей правды...

— Да ведь это-то и есть мерзятина, от которой тошнит, — кричал, уже выходя из себя, Владимир Васильевич».

Схватка набирала обороты:

«Не слушая противника, Стасов разносил отжившую классику. Кричал, что бесплодно тратятся молодые лучшие силы на обезьянью дрессировку: что нам подделываться под то древнее искусство, которое свое

сказало, и продолжать его, работать в его духе — бессмысленно и бесплодно... У нас свои национальные задачи, надо уметь видеть свою жизнь и представлять то, что никогда не было представлено. Сколько у нас своеобразного и в жизни, и в лицах, и в архитектуре, и в костюмах, и в природе, а главное — в самом характере людей, в их страсти. Типы, типы подавайте! Страстью проникайтесь, особенно своей, самобытной!»

Крик души. И призыв вполне логичный. Тем более что Владимир Васильевич действительно «очень хорошо изучил искусство, знал прекрасно греков и все эстетические трактаты и золотые сечения мудрецов-теоретиков, которыми щеголял перед ним Семирадский». Ну а тот?

Ничуть не стушевался — «с красивым пафосом отстаивал значение красоты в искусствах; кричал, что повседневная пошлость и в жизни надоела. Безобразие форм, представляющее только сплошные аномалии природы, эти уродства просто невыносимы для развитого эстетического глаза. И что будет, ежели художники станут заваливать нас кругом картинами житейского ничтожества и безобразия! Ведь это так легко!.. И в архитектуре так опротивели уже все эти петухи, дешевые полотенца и боярские костюмы, такая пошлость и дешевка во всем этом! И эти факты с тенденцией, эти поучения ничего общего с искусством не имеют... Это литература, это скука, это всё рассудочная проза!»...

Тоже искренний крик души. Но бедная «литература»! Живописцы обеих воюющих партий стали попрекать ее друг друга.

Обмен мнениями между Николаем Христиановичем Весселем и Александром Михайловичем Врубелем не отличался, конечно, подобной неистовой горячностью. Вероятно, Николай Христианович как гуманист отчетливо демократичной либеральной установки

признавал общую правоту стасовской критики. Вероятно, Александр Михайлович как патриот и прогрессист умеренного толка готов был согласиться с важностью «своих национальных задач», хотя всякое посягательство на классику он, без сомнения, оценивал неодобрительно.

Было осенью 1863 года еще одно громкое событие в петербургской художественной жизни. На академической выставке приехавший после нескольких лет работы во Флоренции Николай Ге показал свою вызвавшую фурор картину «Тайная вечеря», однако разговор о ней отложим до поры, когда появится возможность сопоставить новаторство Ге с новациями евангельской темы у Врубеля.

Михаил Врубель в 1863-м всего лишь пару лет как начал рисовать. Забавно, что он, которому будут необычайно близки слова Семирадского: «А насчет правды в искусстве — так это еще большой вопрос... нам, может быть, всегда дороже то, чего никогда не было», ребенком начал с самого что ни на есть жанрово-сатирического реализма. «Он зарисовывал с большой живостью сцены из семейного быта», — сообщает сестра, приводя для примера описание одной из таких сцен, «изображавшей с большим комизмом слугу, долговязого малого, называвшегося в шутку Дон Базилио, энергично раздувающего самовар при помощи собственного сапога».

Неодолимой изобразительной страсти, о которой часто читаешь в биографиях художников, кажется, не наблюдалось, однако способности были налицо, и отец, используя пребывание семьи в Петербурге, стал водить сына в Рисовальную школу под покровительством Императорского общества поощрения художеств.

Пять классов этой школы, рассчитанной на тысячу вольно-приходящих, давали начальную подготовку по академической методе. Врубель, естественно, очутился

в первом, увешанном восхитительными рисунками-оригиналами для подражания. «Они нарисованы с таким совершенством великолепной техники и чистоты отделки, — вспоминалось Репину, — что на них всегда глазают ученики: не оторвать глаз — дивная работа. Нигде не притерто: так чисто рассыпаются красивые штрихи, такая сила в темных местах... Неужели это простыми руками на бумаге человек мог сделать!» Принесенный сыном из школы рисунок гипсовой головы Аполлона имел весьма похвальную оценку. Успехи следовало развивать.

В 1865 году майора Александра Врубеля, получившего вскоре звание подполковника, командировали возглавлять Саратовский губернский батальон. В Саратове Александр Михайлович Врубель пригласил для частных занятий с сыном преподавателя рисования из местной мужской гимназии Андрея Сергеевича Година, который познакомил мальчика с «элементами техники рисования с натуры». А затем удивительный саратовский эпизод. Бывают же такие послания судьбы! Дабы ничего не умалить, не приукрасить, слово — сестре:

«В Саратов была привезена однажды, по всей вероятности для католической церкви, копия с фрески Микеланджело „Страшный суд“. Отец, узнав об этом, повел брата смотреть ее. Брат усиленно просил повторить осмотр ее и, возвратясь, воспроизвел ее наизусть во всех характерных подробностях».

Как выглядела композиция, «наизусть» сделанная детской рукой, неизвестно и даже не столь важно. Известно и важно, что девятилетний мальчик узнал, отличил, не пропустил встречу. Поразительное творение, пусть в копии, довелось ему увидеть. Ошеломляюще сильный образ с монументальной, неожиданно могучей фигурой Христа меж небесной блаженной высью и пропастью преисподней, с густым

вихрем возносящихся либо низвергаемых тел вокруг одиноко воздвигнутого, вскинувшего напряженную ладонь, словно от боли прикрывшего глаза Сына Божия.

Самостоятельное повторение трагического образа Микеланджело — неплохой изобразительный эпиграф к поэме врубелевского искусства.

Казалось бы, тут и должно было начаться стремительное восхождение гения. Вовсе нет. До первых шагов осознавшего себя художника пройдут еще годы и годы. Занятий рисованием и живописью Врубель не оставит. Он снова будет посещать классы столичной Рисовальной школы (когда отец станет слушателем Военно-юридической академии и семья вновь на пару лет переберется в Санкт-Петербург), потом — Рисовальной школы в Одессе (куда семья переедет соответственно новому отцовскому назначению), но все это в пределах симпатичного увлечения юного дилетанта.

Странно. Почему же так поздно прорежется его призвание?

Да как это вообще возможно при том феноменальном художественном даре, которым он бесспорно от самого рождения обладал?

Вспархивает сумасшедшая мыслишка: а был ли Врубель именно художником? Быть может, настоящий его талант предполагал сферу гораздо более широкую, включавшую изобразительную пластику лишь отблеском, аспектом способностей к неведомым свершениям?.. Однако глянем на любую, хоть самого плохонького качества, репродукцию любой его работы и страхнем нелепое наваждение. О да, это художник — и какой! — только уж очень необыкновенный. По-видимому, то, к чему в искусстве был призван Врубель, требовало длительной подготовки особым образом.

Готовили, конечно, собственный опыт, собственное восприятие. В душу не заглянешь, но наружную колею

внешних впечатлений и полученного образования проследить можно. И сразу ясно — того и другого юному Врубелю досталось в количестве неординарном.

Ни белых метелей сибирского Омска, ни черных бурь знойной Астрахани покинувший эти города еще малышом Михаил Врубель помнить, естественно, не мог. Хотя он гений, стало быть, и естество его иное. Тем более что сегодня наукой выяснено — мозг-то наш помнит всё, хранит буквально каждый миг, каждое впечатление, только вот в оперативную маломощную память выводятся ничтожные крохи. Ну, это опять-таки у людей обыкновенных, а у гениев...

Но Петербург, свои походы в «Рисовальную школу на Бирже», школу в торжественном, почти античном здании Тома де Томона, в красивейшем месте города, на стрелке Васильевского острова со свечами Ростральных колонн и видом на ленты набережных, на самый парадный разворот дворцовых классицистических фасадов — это он помнил наверняка. И сумрак темного гранита, и перламутровый свет низкого облачного неба, и свинцовый оттенок невской волны.

А следом — как специально для контраста — Саратов: солнце, голубое небо, белые пески вдоль волжской шири, изумрудные сады, золотистые срубы бесконечных торговых складов и багровый кирпич крытых светлой жестью основательных купеческих особняков. Не случайно именно Саратов дал особенно плодоносную, может быть, самую цветущую ветвь русской живописи.

Саратовской живописи у мальчика Михаила Врубеля, конечно, еще нет. Возраст не тот. Два саратовских года — это для него книжно-театрализованные игры с участием Верочки Мордовцевой, первые посещения городского театра, о которых ему впоследствии вспоминалось: «В детстве меня часто водили в театр и непременно на романтические пьесы», занятия с лучшим

тогдашним саратовским преподавателем рисунка Андреем Сергеевичем Годиным. Кроме того, началось его серьезное, пока еще домашнее образование под руководством Николая Александровича Пескова. Родители умели находить ему учителей.

Молодой дворянин Николай Песков, окончив саратовскую гимназию (где преподавал тогда Николай Гаврилович Чернышевский), поступил в Казанский университет, но за участие в панихиде по убитым в столкновении с властями крестьянам был исключен и возвращен в родной город под надзор полиции. Господи, что за счастье для провинции были эти свободномыслящие, широкообразованные ссыльные, в ином случае непременно осевшие бы в столицах. Мало того что Николай Александрович увлек юного Врубеля предметами начального гимназического курса, он еще водил его изучать естествознание прямо на природе, странствовал с ним по окрестным холмам, откуда порой удавалось приносить такие потрясающие находки, как зубы ископаемой акулы.

И вновь после солнечных пшеничных полей, зеленых холмов и глубоких оврагов Саратова строгая равнина расчисленного каменного Петербурга. Теперь взрослеющим глазам мальчика открывалась во всей красе своеобразная часть города — уютная Коломна (пушкинский «Домик в Коломне» это здесь). Здесь, на углу Торговой и Малой Мастерской, жил со своей семьей Николай Александрович Вессель, здесь вообще охотно обитали россияне иноземного происхождения и, так сказать, культурного слоя. Невдалеке от Весселей на три года занятий Александра Михайловича в Военно-юридической академии поселились Врубели. Михаил стал учеником 5-й (Аларчинской) городской классической гимназии у Аларчина моста. Хорошая гимназия, передовая. Обучение в ней постоянно совершенствовалось. Еще до появления Врубеля были

введены уроки танцев, затем — гимнастика и как раз при нем — греческий язык. Правда, уроки церковного пения не привились, и своей церкви в гимназии не имелось, только молитвенный зал с киотом и портретами государей. Зато два раза в неделю после уроков проводились литературные беседы для старшеклассников, а сами гимназисты ставили школьные спектакли.

Еще одно нововведение произошло в период учебы здесь Михаила Врубеля, но непосредственно коснулось оно позже его старшей сестры Анны. В 1869 году педагог Иосиф Иванович Паульсон (соредактор Николая Весселя по журналу «Учитель») получил разрешение создать в столице и разместить в помещении Аларчинской гимназии первые женские курсы в «объеме средних учебных заведений». «Средних» тут понимай — «мужских», поскольку девочек учили и в средних, и в высших заведениях, но женских, по программам, заметно облегченным в части научных дисциплин. Аларчинские курсы были первоосновой знаменитых Бестужевских. Уроки Михаила в этой гимназии и учеба его сестры на Аларчинских курсах по времени не совпали, при нем в тех классах, где он занимался днем, вечерами штудировали серьезные предметы другие барышни, в их числе будущая народоволка Софья Перовская. Но это уже слишком далеко от Врубеля.

Чем увлекался тогда он? Больше всего не рисованием, хотя занятия в школе при Императорском обществе поощрения художеств он снова посещал. Оказывается — естествоведением, что, впрочем, совершенно логично после саратовских уроков-путешествий с Николаем Песковым. Причем строение материи, ее органических форм и минералов настолько заинтересовало гимназиста младших классов, что он самостоятельно вырастил из мела гроздь четко и системно разросшихся кристаллов, — занятно для

любопытного школьника, крайне перспективно для будущего личного живописного метода.

А через три года снова из Петербурга на юг. Александр Михайлович, уже дипломированный военный юрист, получил назначение на должность судьи Одесского гарнизона.

Одесса. Как-то нелепо описывать ее после Катаева, Чуковского, Олеши и других вышедших отсюда мэтров литературы. Ну да, то самое Черное море (море — впервые для Врубеля, если не считать едва ли все-таки успевшие впечатлить его волны Каспия), те самые белые акации и розовые свечи цветущих каштанов. Роскошный Приморский бульвар и от него к морскому порту та самая монументальная лестница, увенчанная наверху площадью с бронзовым дюком — памятником первому одесскому градоначальнику, герцогу (дюку) Арману Эмманюэлю де Ришелье, на русский манер Эммануилу Осиповичу.

Славные деяния потомка знаменитого кардинала, ставшего генерал-губернатором Новороссии и сделавшего Одессу своей резиденцией, включали среди прочего основание лицея. Вернее, Ришелье выдвинул идею создать на юге России лицейское, повышенного типа, образовательное заведение и хлопотал о том у весьма благоволившего к нему Александра I, но осуществилась эта мечта уже тогда, когда бежавший от французской революции герцог вернулся на свою вновь монархическую историческую родину. Одесские хронисты утверждают, что, получив известие об открытии лицея (в 1817-м, всего через шесть лет после основания пушкинского, Царскосельского), их бывший губернатор, ныне французский премьер-министр, прослезился. Достоверно известен его щедрый дар лицеистам — личная библиотека дюка и немалая сумма его российской пожизненной пенсии. Благодарность

россиян выразилась в присвоении лицу, «лучшему украшению Одессы», имени де Ришелье.

Необычайно высокий уровень Ришельевского лицея позволил позже, при Александре II, преобразовать это почти университетское заведение в настоящий Императорский Новороссийский университет^[1]. Тогда же отдельной наследной частью лицея была образована еще одна городская гордость — Ришельевская гимназия.

О ней написано так много, что остается лишь выбрать автора, по времени наиболее близкого тем годам, когда в классах этой гимназии занимался Михаил Врубель. И такой автор отыскивается без труда. Вторая часть известной тетралогии Николая Георгиевича Гарина-Михайловского, продолжающая «Детство Тёмы» повесть «Гимназисты» посвящена периоду учебы главного героя в Ришельевской гимназии на рубеже 1860-1870-х годов, а Врубели переехали в Одессу в 1870-м, то есть почти полная синхронность. Удобный случай значительно расширить экспозицию мимолетного вздоха Михаила Врубеля через десяток лет: «...столько чудных юных воспоминаний, милая Одесса, море, гимназия, товарищество...»

Несомненно, Врубелю тоже вспоминался залитый ярким солнцем «город со своими нарядными, звонкими улицами, панелями в тени акаций, с белыми маркизами» и то, как отрадно в летнем зное «свежая волна воздуха несет аромат моря и жасмина». Наверняка украшали его одесскую юность и красочно описанные Гариным морские прогулки на парусных лодках, и дебаты на все животрепещущие темы, от страшных слухов о введении греческого языка до светлых представлений о будущем человечества, обещающем стать «жизнью людей альтруистических». Приятно и немного грустно читать сегодня об этих школьниках, чьи умственные интересы рождали мысль поместить в рукописном гимназическом журнале «популяризацию, например, Фохта, Молешота,

Бюхнера» (триада часто поминавшихся Писаревым позитивистов) и чье высокое чувство личного достоинства видится из нынешних дней нереально прекрасным. Сразу, конечно, соблазн поискать среди гаринских старшеклассников персонаж, схожий с юным Михаилом Врубелем.

Не получается. Сословно Врубель ближе всего герою повести Артему Карташеву, который тоже из семьи военного, правда, повыше чином, но нет у Врубелей ни собственного дома в Одессе, ни деревенского имения; да и натура маловато читавшего, плоховато учившегося шалопая Тёмы от врубелевской далека. Еще меньше сходства с идейно-передовым лидером компании, сыном чиновника и простой мещанки Корневым или с хохлацким парнишкой совсем простецкого происхождения, зато философического склада Берендеем по прозвищу Диоген. Вот разве что фигура обворожительно галантного интеллектуала Рыльского («небольшой, чистенький, с самоуверенным лицом, с насмешливыми серыми глазами») набором черт напоминает Михаила Врубеля. Рыльский умен, лучше прочих образован, превосходно воспитан и достаточно явно проявляет свое превосходство в части как свободомыслия, так и безукоризненных манер, имея, по мнению товарищей, лишь одну слабость, а именно — «был слишком поляк».

Врубелю, разумеется, тоже доводилось слышать в классе что-нибудь вроде реплики, брошенной Рыльскому одним малосимпатичным однокашником:

— Терпеть не могу поляков за их чванливое нахальство.

— Это к прежнему счету, — с обычным остроумием парирует Рыльский грубый выпад, — немцев не терплю за их возмутительное высокомерие, французов — за их пустое легкомыслие...

Похож этот благородно-ироничный тон на то, как мог бы в том же возрасте в подобной ситуации ответить Михаил Врубель? Легко проверить, благо появляется возможность услышать, наконец, его прямую речь.

Приступаем к чтению первого из дошедших до нас писем Врубеля. Октябрь 1872 года, ученик седьмого класса одесской Ришельевской гимназии пишет сестре, которая, избрав профессию наставницы гимназисток, недавно уехала учиться на столичных педагогических курсах.

Вступительные строчки: «Тысячу, тысячу раз завидую тебе, милая Аня, что ты в Петербурге: понимаете ли вы, сударыня, что значит для человека, сидящего в этой трепрокнутой Одессе...» И развитие темы завистливых чувств: «...тысячу раз повторяю, что задыхался от зависти, когда читал ваше письмо, в котором, без сомнения, тьма достоинств, о, тьма неотъемлемых достоинств, и только один крошечный недостаток, что хотя от него и веет Петербургом, так как оно написано в Петербурге, на петербургской бумаге, петербургскими чернилами, но в строках не видно и тени Петербурга». И развитие темы упрека: «Помилуйте, сударыня, неужели у вас так мало впечатлительности, восприимчивости и т. д. (об остальном справьтесь в любой теории словесности или в какой-нибудь критической статье Белинского), что он не произвел на вас никакого впечатления, ничего такого, что, будучи передано на бумагу, дало бы весьма приятное и интересное чтение для известной нам личности Михаила Врубеля, пресмыкающегося в солончаковых степях Скифии или, проще, обитающего в городе Одессе»...

Речисто, щеголевато, несколько пенисто — ему 16 лет. И у него действительно на редкость легкое перо. Очень-очень начитанный юноша с чутким слухом к ритму фразы и переливам интонаций.

Он также уже сведущ в театральном искусстве, как музыкальном, так и драматическом. На представлениях бывает часто, только что со спектакля комической оперы и доволен «очень порядочным» исполнением гастрوليрующих итальянцев. Хотя примадонна с ее «обработанным, но очень маленьким голосом» здесь восхитительная, в слышанной незадолго до того серьезной опере просто никуда не годилась. Затем критический разбор виденного в прошлое воскресенье «Ревизора», где актер в роли Городничего «был хорош, только в некоторых местах немного утрировал», актер в роли Осипа «неподражаем», а Хлестаков «во втором акте был хорош, но в третьем, увы, очень плох» и в конце монолога «чрезвычайно неестествен». От свежих театральных впечатлений естественный переход к вокальным успехам пятилетней сестры Лили — «из нее непременно выйдет отличная певица» (совершенно справедливая уверенность относительно грядущей певческой карьеры Елизаветы Александровны Врубель). Затем милая деталь о болтовне малыша брата, «толстяка Володьки». Ага, вот и долгожданные вести насчет собственного изобразительного творчества.

«Я рисую масляными красками портрет покойного Саши». Саши — умершего три года назад младшего родного брата, чей портрет с фотографии, по мнению автора, «выходит недурно», так как «даже мамаша призналась, что сходство большое». Следом высказано намерение вскоре начать портрет братишки Володи и сообщено, что портрет старшей сестры-курсистки окончен, «висит за стеклом над диваном у Папаши в кабинете». Ограничившись этим перечислением, «теперь несколько слов о гимназии». Какая досадная лапидарность! Ни словечка об устремлениях в своих живописных опытах, хотя бы о вкусах, о любимых мастерах. Или их еще не было?

Зато «несколько слов о гимназии» — подробное, эмоциональное повествование. Которое — именно в плане своеобразия творческих импульсов Врубеля — стоит прочесть серьезно и внимательно. Даже полудетские сетования на то, что латинист, «наш знаменитый латинист Опацкий», не сочувствуя явно возросшему рвению учеников, «ужасно придирчив», тогда как сам инспектор «очень лестно отзывался о прилежании седьмого класса».

К вопросу об уровне преподавания отметим, что Станислав Флорианович Опацкий (известный филолог, автор гимназических учебников по латинскому синтаксису, а также трудов, посвященных сатирам Ювенала и литературной деятельности Плиния Младшего) был знаменит далеко за пределами одесской Ришельевской гимназии, позднее он стал профессором Казанского университета. Надо пояснить и то, почему особенно важным стало прилежание семиклассников. Как раз тогда образование в классических гимназиях официально было признано недостаточным, новым министерским циркуляром вводился восьмой класс и аттестат зрелости. Точнее, увеличенная исключительно за счет классических языков (удваивалось число уроков латинского, появлялся другой, равный по важности древний язык — греческий) программа седьмого класса была разделена на два учебных года и к обучению во втором, выпускном, допускались лишь лучшие из лучших.

Врубель учился блестяще. Шел в своем классе первым. И увлекался не только словесностью, где, как легко догадаться по эпистолярному стилю гимназиста, его огромным, на десятки страниц, сочинениям был обеспечен заслуженный успех. Не только историей, по которой, как вспоминает сестра, писал «сверх нормы, большие сочинения на темы из античной жизни и средневековья». Не только латинскими классиками,

которых со своим переводом любил вслух читать сестре на каникулах. Точные науки тоже отнюдь не отвращали ученика с развитым логическим аппаратом и гибкой памятью.

Однако где ж такое видано, чтобы начинающий юный художник сокрушался о недостатке учебных часов, положенных на геометрию, алгебру, тригонометрию и космографию? И сколь восторженно излита в письме благодарность учителю физики за то, что тот, лишенный на уроках времени для наглядных опытов, «позволил являться нам по воскресеньям в физический кабинет, где нам их и показывает, а также объясняет более трудные статьи». Своеобразные удовольствия школяра. В юной компании из повести Гарина ничего подобного не наблюдается. Даже досуг гимназиста Врубеля вдохновенно посвящен школьным наукам, в ущерб рисованию. Тогда — вроде бы и в ущерб...

Вообще трудно оторваться от письма, где дорога каждая мелочь, каждая деталь привычек, домашнего обихода. Например, как отмечался в семье отцовский день рождения. «Гостей не было никого. Утром Папаша, Лиля и я отправились в католическую церковь, отслушали мессу, затем пили кофе, обедали, а вечером отправились в Итальянскую оперу».

Михаил Врубель был крещен в православной вере, да и его отец, патриотичный русский офицер, полагал себя католиком скорее «по недоразумению», к тому же не слишком счастливому, тормозившему, осложнявшему армейскую карьеру. И тем не менее — это мы уже о Врубеле-сыне — мессы в костеле, семейные предания, известные колкости насчет всяких там «полячишек» (обида, как всегда, с особой продуктивностью) питали индивидуальный вариант мифа о чисто польском героизме, чисто польской куртуазной утонченности и прочих никому другому на свете не доступных польских

доблестях и добродетелях. Семья мечтала, что по окончании Военно-юридической академии Александру Михайловичу удастся получить назначение в Варшаву. Юному Михаилу Врубелю тоже грезилось гулянье в зелени варшавских Лазенковских садов. О, Варшава! Нечто вроде благородного Петербурга в ореоле почти парижского изящества.

Так он, Михаил Врубель, ощущал себя поляком? Непростой вопрос. В определенной мере — да, порой даже подчеркнуто во внешнем образе европейца, чуть отъединенного от титульной российской нации и с легкой романтической тенью аристократа в изгнании. Однако романтика обличий сама по себе, а натура есть сумма вживе укорененных привязанностей и пристрастий. Кстати, изрядно поездив по Европе, в грезившуюся Варшаву, имея на то все возможности, Врубель почему-то не заглянул. Что-то у него с этим, как говорится, не заладилось.

Но русский-нерусский, по крови столько-то, по нраву так, по духу эдак — бесовская калькуляция. Всё решается внутренним отношением к России, и оно ясно выражено юным Врубелем опять-таки еще в гимназические годы. В другом его одесском письме, написанном чуть позже, под впечатлением случившейся на праздники поездки в Кишинев.

Зачин уже не зависть к столичной жизни, а искренняя радость за сестру. «Ты, милая Анюта, на отличном пути: ты учишься, живешь в русском, деятельном, свежем городе и сама, следовательно, ведешь жизнь деятельную». Кишиневское светское общество юношу ужаснуло — это «застой, болото с его скверными миазмами», где несть числа общественным порокам («самодурство, кокетство, фатовство, разврат, мошенничество и т. д.»). Ладно еще дремучесть засевших по хуторам степняков. Гнев обличителя обрушен на представителей бессарабского бомонда,

которые, «воспитываясь в русских учебных заведениях, должны бы были, кажется, любить русских и отдавать справедливость их цивилизованности, но нет — они предпочитают основательному образованию, даваемому русскими учебными заведениями, те жалкие верхушки французской цивилизованности, которые они нахватили от гувернеров и гувернанток...».

У самого юного Врубеля, естественно, твердый ориентир на грандиозные высоты русской культуры, одну из которых он явит личным вариантом ее страстной исповедальности и личным подтверждением, прямо-таки манифестом ее «всемирной отзывчивости». Но раз уж с неизбежностью всплывает мотив инациональных струй, имеет смысл уточнить, чьи культурные традиции сильнее всего отзывались в воспетой гимназистом российской цивилизованности.

Вполне отчетливо — германские. Манера непременно щебетать по-французски и одеваться по парижской моде не должна вводить в заблуждение. Немецкая историческая школа (а стало быть, оценка своего и общечеловеческого опыта), немецкий научный подход, немецкая музыка (где Бах, Моцарт, Бетховен), немецкая поэзия (где Шиллер и Гете), немецкая философия (имен не перечислить) — влились в основы российского бытия. И повседневный быт значительно переменялся благодаря призванным из Германии булочникам, аптекарям, всякого рода высококлассным специалистам. А собственно, как могло сложиться иначе, если и пополнение царствующей династии постоянно призывалось из немецких княжеств.

Яркий пример наитеснейших связей — упомянутое юным Врубелем «основательное образование». Созданный в 1861 году как форпост отечественной педагогической мысли журнал «Учитель», одним из двух главных соредакторов которого был Николай Вессель, в программной статье без обиняков декларировал:

«Германия есть настоящая родина науки вообще и педагогики в особенности». Журнал рассказывал об опыте различных зарубежных школ, публиковал идеи Яна Коменского, Руссо и Песталоцци, однако не случайно вскоре появились обвинения редакции в германофильстве. Впрочем, позже содружество русских учителей признало объективную причину несколько чрезмерных увлечений немецкой образовательной системой: «Когда настала крайняя нужда в педагогических знаниях, а их не было, что же было делать русским педагогам?»

Германское — для русского сознания всегда с оттенком тяжеловатой сумрачности, а после XX века, после двух кошмарных мировых войн, стократ более угрюмое — для Врубеля, впитавшего через мачеху и всю ее петербургскую родню немецкий компонент российской столичной культуры, таковым отнюдь не являлось, и повторявшая прусскую методу гимназическая школа его, как выяснилось, нисколько не угнетала. Хандра могла накатить, например, из-за собственной летней каникулярной лени: «...собирался прочесть „L’histoire des girondins“ [„Историю жирондистов“] Ламартина... пройти 50 английских уроков из Оллендорфа, прочесть Фауста на немецком — и ничего из этого не сделал!»

Очень кстати в те дни уныния пришлось освежительное веяние еще одной влиятельной зарубежной культуры. Произошло знакомство с французскими актерами, труппа которых поселилась на даче по соседству.

Милейшие, вполне приличные и принятые в доме люди («пили у нас несколько раз чай») так живо, остроумно рассказывали о французской жизни, что совершенно пленили самокритично загрустившего юношу. Знакомство продолжилось, хотя родителям это сближение показалось не слишком уместным. Сын

обиделся. Не то чтобы упрек, но подспудное недовольство, отголосок противостояния звенят в написанном им вскоре после Рождества письме, где об отце, бодро одолевавшем заболевание глаз, — «в своем всегдашнем настроении: жажде деятельности и подвижности», а следом о себе самом, бедном затворнике, — «провожаю нынешние праздники весело — сверх обыкновения, так как вот уже четыре года, как я провожу праздники никуда не выходя, кое-что почитывая и порисовывая». Уточняется, что исключительный случай веселости (по мнению отца — явно неумеренной в ответственный год окончания гимназии) именно от дружбы с французами. Поясняется: «Я с ними тем больше сошелся, что вижу в них отличных знатоков искусства», а потому «нахожу с ними нескончаемые темы для разговора». Приводится неоспоримый довод в пользу новых знакомых — им понравились его рисунки пером, наброски персонажей из оперетт, дававшихся французской труппой; и он услышал комплименты своим способностям.

— Согласись, — вызывает к сестре-арбитру рисовальщик, — что это знакомство очень оригинально, мило и интересно.

Анна Врубель наверняка согласилась, она вообще с раннего детства имела склонность всех примирять и успокаивать.

Акварельное изображение вальсирующих на сцене месье и мадемуазель, над которым юный художник корпел теперь день за днем, вместо того чтобы заниматься или, по крайней мере, прочесть наконец подаренную ему отцом «Историю жирондистов» Ламартина, Александра Михайловича не радовало. Но у сына на фоне периодически нападавшей, неделями не отпускавшей его молчаливой грусти появилась еще манера вдруг застывать, глядя в пространство, то ли цепенея, то ли видя сны наяву, и повторять их летние,

доводившие обоих до крайнего раздражения споры не хотелось.

Споры о чем? Тут в биографии художника Врубеля самый стандартный пункт — разумеется, об искусстве. Нет, не о тех произведениях, которыми он расширял ассортимент своих начальных живописных проб. Что могло быть невиннее и обычнее старательно выписанных копий: «Читающая старушка» и «Старик, рассматривающий череп» прославленного кропотливой отделкой деталей голландца Герарда Доу, «Закат на море» Айвазовского и романтический «Восход солнца» немецкого пейзажиста Эдуарда Гильдебрандта. Недаром последняя картинка (так скромно автор называет свои «писанные самоучкою» работы), «пейзаж со снегом, мостиком и мельницей», заслужила вполне исчислимый коммерческий успех — «стоит в магазине Шмидта и продается за 25 рублей».

Споры вспыхнули по проблеме фундаментальной, неразрешенной, до сего дня терзающей пытливые умы. Этика и эстетика, красота и мораль — в унисон, независимую параллель или, того хуже, в контраст?

— Не знаю, как тебе, — дерзает сообщить Врубель сестре, — а мне кажется, что моральная сторона в человеке не держит ни в какой зависимости эстетическую: Рафаэль и Дольче были далеко не возвышенными любителями прекрасного пола, а между тем никто не воображал и не писал таких идеально чистых мадонн и святых.

Господи Иисусе! Должно быть, отец пораженно охнул, услышав эдакое из уст сына. Его ли это Миша вдруг цинично покусился на основу основ, взялся оспаривать высоконравственный исток всякого подлинно прекрасного человеческого деяния? Наверняка не сам, наверняка с чужих слов, под чьим-либо посторонним воздействием. Именно так. Воздействовал на гимназиста некий его знакомец

Клименко. Без имени и отчества, без указания на возраст и род занятий, только с краткой характеристикой: «большой знаток в искусствах, весельчак и, что нераздельно в русском человеке с эстетическими наклонностями, порядочный гуляка». Да уж, не слишком убедительный в родительских глазах авторитет.

Насчет присущей Клименко моральной шаткости, которая «не нравится многим, в том числе и мне», сын был готов согласиться, и тем не менее — «я решил верить в его эстетическую критику». Но почему же, почему?

Аргумент выдвигается совершенно в духе отцовского почтения к солидности познаний. Клименко критикует не так, как большинство («на основании вкуса»); Клименко судит об искусстве «на основании очень многого читанного и виденного им по этому предмету», а это дает «вескость и основательность его суждениям», на что только можно и должно опираться «таланту, не имеющему под собой еще никакой твердой почвы, каков — мой». Последнее замечание особенно интересно: стало быть, затрепетавший в собственной груди талант уже почувствован, уже возникло желание найти ему опору. Хотя каких таких мудрых писаний начитался искушенный Клименко, неизвестно, да и ресурс его осведомленности навряд ли превышал эрудицию образованных родителей. Другое поманило — дерзость, насмешливая дерзость «весельчака и знатока в искусствах». Этого витамина в предоставленном семьей богатым культурном рационе впрямь не водилось.

А все-таки любопытно, кем был тот пленивший Клименко, первый гость из еще неясного, смутно зовущего вольного мира за пределами четко отлаженных в доме правил. И, между прочим, где же юный Врубель мог свести с ним знакомство? Возможно, у

тех же очаровавших его французов гастрольной труппы. Возможно, сам новый знакомый тоже пробовал себя в каких-то театральных затеях. Артисты — народ интересный, занимательный, для Михаила Врубеля еще и по натуре родственный.

Упоминалось о необычайно увлекавших его в детстве играх-инсценировках. Воображение подсказывало также драматизм сольных актерских импровизаций с удачным применением изобразительных способностей. Однажды, например, в день 1 апреля сын вышел к родителям из детской, искусно разрисовав себе лицо громадным кровоточащим шрамом. Сюрприз получился не совсем юмористический, зато эффектный.

Театр увлекал гимназиста Врубеля едва ли не больше, чем живопись. Во всяком случае, порассуждав насчет навеянной Клименко значительной поправки к семейным эстетическим воззрениям и перечисляя одесские новости, Врубель сначала сообщает о гастролях петербургской оперы, о состоявшемся благодаря родственнику отца, заядлому театралу Витольду Аполлинарьевичу Красовскому знакомстве с известными столичными певцами Корсовым и Дервизом, а лишь затем — о посетившей город «Передвижной художественной выставке».

Причем о самой выставке, впервые показавшей одесситам отечественный живописный реализм, ни слова. А ведь на этой (второй по счету, первая до Одессы не добралась) экспозиции Товарищества передвижников демонстрировались такие будоражившие публику картины, как остро обличительный холст Мясоедова «Земство обедает», представленный Перовым психологически мощный портрет Достоевского и «гвоздь» той выставки — созданный вне каких-либо церковных и академических канонов «Христос в пустыне» Крамского. И Врубелю все

это не понравилось? Наверное. По крайней мере, не захватило.

Наиболее важным впечатлением от экспозиции осталось опять-таки знакомство (как же, однако, он нуждался в общении с людьми, причастными к искусству!), на сей раз — с Эмилием Самойловичем Вилье де Лиль-Аданом, зрителем размещенной в галерее Н. А. Новосельского выставки передвижников.

Этот «очень милый человек, жандармский офицер, сам прекрасный пейзажист» любезно предложил когда угодно приходить и писать в его мастерской, а кроме того, обещал доставать для копирования вещи галерейной коллекции. До техники опытного дилетанта Вилье гимназисту было далеко, но во вкусах они, надо полагать, сошлись. Акварельные пейзажи Вилье и тогда, и позднее, когда он стал работать в Одесской рисовальной школе, и еще позже, когда он, уехав в Париж, продолжал выступать заграничным экспонентом Императорского общества акварелистов и на выставках товарищества, варьировали примерно те же романтически-идиллические мотивы, что выбирались юным копиистом Врубелем и принесли ему первый успех в витрине магазина Шмидта. Родня всецело поддерживала, разделяла — во многом, конечно, и направляла — эти вкусы. В случае благополучного исполнения очередной из запланированных картинок Врубель намеревался послать ее «в Петербург в подарок дяде Коле».

Так что, кем бы ни был неведомый Клименко, надо отдать ему должное: он-то сразу определил, что гораздо больше подражательной масляной живописи гимназисту-самоучке удавались его «фантазии карандашом». Хотя бы одним глазком взглянуть на те фантазии... Впрочем, основу их угадать нетрудно: композиции по мотивам, взятым из книг.

Отчего же все-таки не «из жизни»? Разве Врубель ее не видел, разве она его не волновала? Разглядел же он — и как критично! — убогий кишиневский высший свет. Однако вся картина комично пошлого быта вмиг схвачена вступительным эпитетом — «гоголевская», а стиль сарказмов узнаваем от Белинского. А при желании очертить характерную интонацию или особенную прелесть женского лица — наготове образы «милого Тургенева», а сладость собственной мечты — «достойна музыки Феокрита» и т. д. Конечно, несколько избыточная книжность вследствие минимального личного опыта. Но не только поэтому.

Так рано и так широко для него развернулись просторы творческих миров, так ясно виделось их полное страстей и мыслей население, так глубоко переживались темы гениальных вымыслов, что этот мощный космос перевешивал в сознании мелкость будничной суеты, не часто радующей даровитостью сюжетов. Стихия музыки или котурны сцены отвечали уровню смелых и оригинальных литературных откровений, а мера окружающей житейской правды — нет, не отвечала. Откуда же возьмется интерес к предметам малоинтересным?

Что, в самом деле, скучное однообразие судебных дел одесского гарнизона, где трудится Александр Михайлович Врубель, в сравнении с тем, как сам верховный громовержец решает исход поединка героев-воинов, демонстрируя высшее олимпийское беспристрастие, но предварительно намекнув любимой дочери, что учтет ее нежное влечение к одному из бойцов и с божественной легкостью превзойдет земную человеческую справедливость.

Зевс распростер, промыслитель, весы золотые;
на них он
Бросил два жребия Смерти, в сон погружающий

долгий:

Жребий один Ахиллеса, другой — Приамова сына.

Взял посредине и поднял: поникнул Гектора жребий...

*Гомер. Илиада. Песнь XXII: 209-212.
Перевод Н. И. Гнедича.*

Что проза одесского порта, где брань биндюжников, вульгарный визг торговков, вечный гвалт покупателей и перекупщиков, в сравнении с гаванью «морем объятый Итаки», откуда навстречу подвигам устремляются гребцы на чернобоком корабле под высокими белыми парусами:

Свежий повеял Зефир, ошумляющий темное море.

Бодрых гребцов возбуждая, велел Телемах им скорее

Снасти устроить; ему повинуюсь, сосновую мачту
Подняли разом они и, глубоко в гнездо
водрузивши,

В нем утвердили ее, а с боков натянули веревки;
Белый потом привязали ремнями плетеными
парус;

Ветром наполнившись, он поднялся, и пурпурные
волны

Звучно под килем потекшего в них корабля
зашумели;

Он же бежал по волнам, разгребая себе в них
дорогу

*Гомер. Одиссея. Песнь II: 421-429.
Перевод В. А. Жуковского.*

Томик Гомера с «Илиадой» и «Одиссеей» Врубель всегда возил с собой, его любимая книга известна.

Соученикам его в те годы полагалось любить другие сочинения. Они и любили, увлеченно штудировали Генри Бокля или Чарлза Дарвина, напрочь отвергая «все то, что понимается под словом „художественно“». Потому что, разъясняет юношам в повести Гарина вдумчивый и серьезный, чистейшей души студент университета, «в погоне за этой красотой гибнет знание». Человек же (имеется в виду поэт), вместо того чтобы осмысливать жизнь «в систематичном изложении постоянно накапливающегося, неотразимого вывода», занят невесть чем — «сидит болваном и ждет, пока его идиот Аполлон потащит в широкошумные дубравы... пакость! Уж если такому болвану охота время свое тратить, так и пусть его, ну, а читать его ерунду прямо уж преступление...». Много смешного, но была здесь своя правда. Честного, прямого взгляда на мир в России вечно не доставало. Увлечение молодежи ясностью рациональных конструкций понятно.

Остается представить, как на фоне объединявшего развитых гимназистов страстного материализма и дружной ученической ненависти к латыни — шесть часов в неделю, четвертая часть времени пропадает! обидное унижение! шутовской предмет! — выглядела позиция стойкого классициста Врубеля, ублажавшего себя в свободное время чтением древних греков и латинян.

Был, однако, тогда среди современных писателей общий кумир, на котором сходились юные адепты Писарева, поклонник Гомера, их родители и вообще россияне обоего пола, всякого возраста и звания. Попробуйте угадать, кто это: Достоевский, Лев Толстой, Эмиль Золя?.. Угадать невозможно. Имя кумира — Шпильгаген. Ныне известный лишь историкам литературы, а когда-то обходивший по тиражам и

библиотечной статистике всех авторов прошлого и настоящего немецкий писатель Фридрих Шпильгаген.

Сложно прочувствовать, чем так пленяли его толстенные романы, особенно тот, что назывался у него «В строю», а в русском переводе «Один в поле не воин». Сегодня дочитать этот томище, не утонув в безбрежных водах его риторики, непросто, а ведь читали, еще как! Упивались. Налицо, конечно, востребованная идейная насыщенность повествования, взгляды автора, разочарованного неудачей революции 1848 года, определенные параллели печального положения общества в полицейском режиме Пруссии и России, да и художественный принцип «натуральной, строгой объективности» добросовестно исполнял заявку времени. Без того вряд ли этот роман Шпильгагена кроме радикальной молодежи, вносившей его в свои «каталоги систематического чтения» наряду с «Историческими письмами» Петра Лаврова и статьями Николая Добролюбова, равно восхищал бы совсем юного тогда сладкоголосого лирика Семена Надсона и многоопытного, пронзительно зоркого Салтыкова-Щедрина, молодых Леонида Андреева и Василия Розанова. Роман с призывом к некоей свободе на базе высоконравственного гуманизма вполне годился также для уютных семейных чтений.

Как раз об этом в письме Михаила Врубеля: «Мы читаем сообща (Папаша, Мамаша и я) „Один в поле не воин“ Шпильгагена». И тут же предложение сестре: «Если ты его тоже читала, то я могу тебе прислать в следующем письме, если хочешь, портрет главного героя романа — Лео, так, как он мне представляется».

Каким ему представлялся Лео Гутман, эта личность великого ума, великой воли, этот прирожденный вождь, одинокий и трагически гибнущий герой? Разумеется, личным идеалом. Родители могли сколько угодно вторить справедливому выводу автора о пагубности

эгоизма и невозможности переменить мир в одиночку. Их старшего сына — в этом-то, зная произведения Врубеля, можно быть уверенным — вдохновляло именно одиночество героя, смело и рискованно возвысившегося над затхлой средой.

Придется все-таки пунктирно пересказать фабулу, ибо при всей декларативности центрального образа (вернее, именно благодаря ей) здесь четко обрисован тот архетип титана-одиночки, который будет постоянно воодушевлять творчество Врубеля. Недаром еще не знавший термина «архетип» и предлагавший чрезвычайно перспективную гипотезу устойчивых литературных формул, Александр Николаевич Веселовский в своей университетской лекции 1870 года, не смущаясь сопоставлением Эсхила со Шпильгагеном, отмечал, что в образе Лео у современного автора угадывается античный Прометей.

Сюжет Шпильгагена: бедный воспитанник барона, угрюмый крестьянский сирота Лео презирает лицемерного благодетеля и всех его домочадцев, выделяя лишь еще одну баронскую воспитанницу — гордую Сильвию. Попытка смирить свой мятежный дух религией Лео не удается. Под влиянием местного идеалиста-демократа он примыкает к восстанию селян во время революции 1848 года. Бунт подавлен, и юный Лео бежит за границу. Затем он появляется взрослым, совсем другим: теперь это врач необыкновенного ума, блистательный оратор и неотразимый светский кавалер. Вновь встреча с Сильвией, страстный роман. Барон тем временем обуржуазился, застроил свое поместье фабриками, крестьяне превратились в угнетенный пролетариат, в массу, инертную без руководящей идеи великого человека, коим, естественно, выступает Лео. В борьбе за справедливость он становится политиком. Пытается убедить либеральную буржуазию опереться на рабочий класс, но безуспешно. Тогда ставка на короля,

который может привлечь рабочих для противостояния буржуазным олигархам. Красота Сильвии позволяет Лео проникнуть в придворную среду, король им очарован, дает ему деньги выкупить баронские фабрики, дарит роскошную виллу, однако не решается назначить правительство реформаторов. Дабы усилить влияние на монарха, Лео готов, пожертвовав любовью, жениться на дочери важного генерала. Сильвия с горя бросается в воду, пролетарии не в силах конкурировать с капиталистом и поджигают ненавистную фабрику, король умирает, а Лео, погрузившись в мрачное отчаяние, гибнет на дуэли. Такой вот актуальный Прометей — мученик идеи, успевший бросить искру рабочего движения.

Шпильгаген в образе своего Лео активно использовал яркие черты личности Фердинанда Лассалья, что было хорошо известно, добавляло роману политической остроты и весьма способствовало его популярности. Возможно, Врубелю тоже был небезынтересен реальный прототип героя, возможно, в его рисунке даже отразилась на редкость эффектная внешность основателя немецкой социал-демократии. Только уж не демократия и пролетарские союзы вдохновляли юного художника, а в первую очередь линия бурной личной жизни благородного деспота Лассалья-Лео.

Рассказывая о многочисленных рисунках на литературные темы, об «элементах живописи, музыки и театра», ставших «с ранних лет жизненной стихией брата», Анна Врубель обошла молчанием элемент романтический. А в том, что этот элемент имел значительное место, сомневаться не приходится: всю жизнь друзья подтрунивали над Врубелем, практически не выходящим из состояния очередной безумной влюбленности. Неясно, отвечал ли он взаимностью на детское обожание Верочки Мордовцевой, но уже в

гимназии, куда ученики поступали с десяти лет и к старшим классам обзаводились усиками, а кое-кто и бородкой, Врубель конечно же прошел весь путь сердечных горестей и радостей, которыми будоражили душу Артема Карташева гимназистка Манечка, деревенская Одарка, горничная Таня и т. д. Чувственный компонент, надо полагать, был не последним во врубелевских мечтах о студенческом будущем вдали от бдительных очей Александра Михайловича и Елизаветы Христиановны (в их среде, между прочим, даже слово «влюблен» считалось пошлостью).

Юноше, окончившему Ришельевскую гимназию с золотой медалью, открывалось много сияющих дорог. О поприще профессионального художника тогда не помышляли ни родители, ни даже сам вчерашний гимназист. Единственно достойным признавался путь в университет. Но где, какой? Тут кроме профессуры и состава научных дисциплин приходилось учитывать финансовый лимит большого многодетного семейства, жившего на отцовское жалованье военного юриста и вынужденного регулярно держать жильцов-пансионеров. Проживание сына в чужом городе потребует расходов, которых не покроешь студенческой стипендией.

На помощь пришел Николай Христианович, готовый предоставить племяннику свой петербургский кров и стол. Молодой дядюшка-приятель «Жоржа» Вессель уже год учился на столичном юридическом факультете, туда же решено было определиться Михаилу.

«Я очень и очень рад предложению дяди Коли. Мною овладел *in gens desiderium Petropolis*^[2]! Подальше, в самом деле, от этой Одессы...»

И восемнадцатилетний Врубель уехал в желанный Санкт-Петербург.

Глава третья

КАТЕГОРИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ

Тринадцать юридических дисциплин, разделенных на три группы предметов.

В первой — общетеоретические: «Энциклопедия права» (суть юридических и политических наук, а также их философии) и «Римское право» (его эволюция, догматика, византийская версия). Вторая группа — исторический аспект важнейших древних и новых законодательств. Третья — право во всех конкретных отраслях: государственное, гражданское, уголовное, финансовое, полицейское, международное, церковное... Плюс криминалистика, плюс получение практических навыков делопроизводства, подготовки документов судебного следствия и т. п.

Почему Врубель решил изучать все это? Прежде всего, семейная традиция, но вообще, как пишет Александр Бенуа, тоже в свое время и фактически вместе со всеми будущими мирискусниками проследовавший из гимназии прямиком на юридический факультет, «так полагалось». Считалось, «что и тем, кто вовсе не собирались посвятить себя специально юриспруденции, „не бесполезно для жизни приобрести познания, преподававшиеся на юридическом факультете, что предметы, изучаемые на нем, служат продолжением все того же общего образования“, а диплом, полученный на государственном экзамене юридического факультета, „отворял все двери“ — иди служить куда хочешь».

В результате юридический факультет Санкт-Петербургского университета гордится именами многих учившихся здесь гигантов отечественного искусства, в том числе таких, как Михаил Врубель и Александр Блок.

Степень успехов и прилежания знаменитых студентов при этом не уточняется.

Блок, например, уже на втором курсе, где вынужден был заниматься второй год, отчаянно затосковал, в письме отцу (29 октября 1901 года) просил понять, что «почувствовал свою полную неспособность к практическим наукам» и «возымел намерение перейти на филологический». Четвертью века раньше (весной 1876-го) Врубель тоже писал своему отцу подобное письмо с той только разницей, что объяснял позорную необходимость еще на год остаться на втором курсе не органическим отказом от правоведения, а напротив — осенившей его «не совсем красивой на первый взгляд, но зато практичной» мыслью упрочить свои знания и повысить оценки, дабы «иметь при выходе известное количество баллов для кандидатского диплома, без коего несть спасения».

Практичная идея не выручила. Проучившись в университете на год больше положенного срока, заключительной конкурсной работы Врубель не написал и диплом кандидата права не получил, вышел с более чем скромным званием «действительного студента».

Кочующее по разным текстам восхищение Врубелем, который блистательно окончил сразу два (а то и три) гуманитарных факультета, — чистейший миф. Основана легенда, видимо, на сообщении Константина Коровина, для чьих мемуаров, как и для живописи, характерны яркий широкий мазок и небрежение мелочной дотошностью. Тем не менее Коровин умел с изумительной точностью схватывать главное. Пусть студент Врубель не радовал профессоров отлично выученным предметом, пусть вялая подготовка студенческого бала тревожила его сильнее, чем экзамены, что «грозят своей страшной реальностью», но знания — знания, нужные ему, — он впитывал прекрасно и действительно кроме факультетских, обязательных,

ходил слушать лекции по программам историков, филологов. При его темпераменте даже удивительно, что ему удалось дотянуть до конца, пройти весь курс унылых юридических наук. Должно быть, дисциплина заботливого, но весьма строгого домашнего воспитания еще не выветрилась.

Многозначительно обронив насчет неких необходимых лично ему знаний, надо бы пояснить, в чем он вообще тогда нуждался. А это балы, пирушки, вечеринки, болтовня до рассвета, хохот, шумные молодежные дебаты и прочие способы «пожуировать настоящим» — весь опыт студенческой вольницы, в котором только и возможно было выяснить, куда направлен, к чему от природы приспособлен его восприимчивый ум. Определить индивидуальные внутренние эквиваленты, как выразился бы сегодняшний психолог.

Конечно, Врубель злоупотреблял чрезмерно снисходительным присмотром дядюшки; замечательный теоретик педагогики Николай Вессель в собственной воспитательной практике допускал немало промахов, не сумел гармонично развить даже собственных, склонных к безвольной праздности детей. Но Врубель-то был не ленив. И одно дело штудировать Платона, когда ты «неблагообразно» остался на второй год и под страхом провала долбишь тексты несданных общетеоретических дисциплин, другое — самому и для себя читать, например, те же сократические диалоги, упиваясь мудрым афинским остроумием. Одно дело солидно рассуждать о социально-экономической доктрине Пьера Прудона у любимых отцовских родственников Арцимовичей (где не нравилась «кислая» мадам Арцимович), совсем другое — дискутировать о довольно плоских эстетических тезисах основателя анархизма с насмешливыми образованными барышнями, которые «отзывчивы ко всяким интересам, волнующим

молодежь», которых всегда много в доме у бабушки, «умеющей не стеснять шумливых увлечений молодежи». Или разбирать трактат Готхольда Лессинга «Лаокоон», обсуждать границы живописи и поэзии, отправившись веселой молодой компанией («la grande Comitée», — шутит Врубель, то есть большим советом, своей требовательной комиссией) в поход по залам Академии художеств.

Кстати, Лессинг, определяя специфику пластического и поэтического, отдавал предпочтение «более широкой», способной развернуть образ во времени поэзии, а Врубель той поры? Находил он уже нечто, что ставит немую статичность живописи с ее возможностью мгновенно и цельно охватить картину мира выше прочих искусств, или пока тоже признавал первенство литературы и даже сам пробовал писать стихи, прозу, некие эссе? Кто, прочтя письма Врубеля, усомнится, что такие пробы производились и будоражили его волнением, не сравнимым с тоскливым беспокойством перед горами нераскрытых законоведческих томов.

Заниматься на юридическом факультете действительно было трудно, выдерживали далеко не все. К примеру, поступивший сюда тремя годами раньше Врубеля автор «Гимназистов» Гарин-Михайловский, не сдав энциклопедию права, вынужден был оставить университет, пойти учиться на инженера. А Врубель все же кое-как одолевал, сваливал с плеч экзамен за экзаменом. И нельзя полностью согласиться с его отцом, горевавшим впоследствии о бесплодном пребывании сына в университете, о пяти даром потерянных годах. Извлек ли Михаил Врубель что-нибудь ценное лично для себя из юридических наук — сомнительно, но не зря назывался факультет первоначально «философско-юридическим», традиция такого подхода к обучению юристов сохранялась. Еще один фрагмент воспоминаний

Бенуа: «...из некоторых предметов, „наименее судейских“ и „наиболее общих“, мы почерпнули для себя пользу несомненную. Эти познания дисциплинировали наше мышление, познакомили нас с различными философскими системами. Если до того мы ознакомились, благодаря классическому образованию, с Платоном, с Аристотелем, то теперь мы узнали и Декарта, и Локка, и Лейбница, и Канта, и Гегеля, и Шопенгауэра».

Вот эту сторону занятий Врубель воспринял прекрасно. В университетские годы его отчетливо и сильно повлекло к философии.

Неубедительно? Ничего себе философ — то бегают по театрам, то по музеям бродит с барышнями, то на домашнем балу проплясал до четырех утра, и все ему недосуг осуществить заявленное в письме родителям главное свое стремление «заняться как следует». Но, читая у страшно серьезного гимназиста «я положил себе за правило отвечать как можно обстоятельнее и логичнее на вопросы, которые задаешь себе по поводу разных явлений в жизни», невольно улыбнешься, а на студенческие сообщения о Лессинге и Прудоне вперемешку со спектаклями и вечеринками улыбка иного рода: приятно, что художник с молодости задумался о смысле творчества, не смущался собственной независимой позицией — «я в этих прениях чуть не один defend la cause^[3] „искусства для искусства“, и против меня масса защитников утилизации искусства».

И что с того, что на экзамене по государственному праву Александр Дмитриевич Градовский — светило, поборник защищающего личность беспристрастного гражданского закона, — осведомившись, где сейчас Александр Михайлович Врубель (переведенный к тому времени из Одессы в Вильно), не смог поставить сыну хорошего знакомого оценку выше четверки. Есть

высшее, высочайшее право, о котором у зрелого, умудренного Пушкина:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
— Вот счастье! вот права...

А. С. Пушкин «Из Пиндемонти» (1836).

И почему же, в самом деле, несовместимы глубина мысли и радость? Что-нибудь да обозначает устойчивое выражение «духовные радости». «Веселую науку» предложит будущий кумир Врубеля среди мыслителей, «гениальный немец» Фридрих Ницше.

А тогда, в университетские годы, гением философии, вызвавшим личный и самый пристальный интерес, стал для Врубеля Иммануил Кант. Но сначала все-таки о студенческой жизни, потребовавшей философских осмыслений.

Рьяно заинтересовавшись теорией эстетики, сам Врубель в пору пребывания на юридическом факультете творчеством занимался мало. Виновником, «совершенно отвлекшим меня от занятия искусством», он в своей поздней краткой автобиографии неопределенно назовет Санкт-Петербург. Слишком много головокружительной, впервые вкушаемой вольности, слишком много впечатлений от всего, включая богатейшие собрания картин.

Реакции у него бывали сильные. Анне Врубель помнились их совместные, сразу после его приезда из Одессы посещения Эрмитажа, в том числе «одно, когда, в силу, очевидно, крайнего напряжения внимания и

интенсивности впечатлений, с братом в конце обхода зала сделалось дурно».

Хотя время от времени он все же рисовал. Сюжеты прежнего направления. «На темы из литературы, как современной, так и классической, — рассказывает сестра. — Тут были тургеневские и толстовские типы (между первыми вспоминаются Лиза и Лаврецкий из „Дворянского гнезда“, между вторыми „Анна Каренина“ и „Сцена свидания Анны Карениной с сыном“), „Маргарита“ Гёте, шекспировские „Гамлет“ и „Венецианский купец“, „Данте и Беатриса“, „Орфей перед погребальным пламенем Эвридики“ и он же, оплакивающий ее, и, вероятно, еще много других...» Кое-что (совсем мало) из перечисленных рисунков сохранилось, особенно часто репродуцируется композиция «Свидание Анны Карениной с сыном». Что ж, выразительно, но с точки зрения графических достоинств это произведение еще, так сказать, «доврубелевского» периода в искусстве Врубеля. Очень похоже на стиль тогдашних журнальных иллюстраций: донельзя романтично, даже мелодраматично, и весьма тщательно отделано.



***Свидание Анны Карениной с сыном. Бумага,
карандаш. 1878 г.***

Редкий пример натурной, причем автопортретной сцены в чудом сохранившемся наброске с изображением лежащего на диване друга Саши Валуева и себя, сидящего рядом. Момент неких волнующих полночных прений. Саша Валуев — тоже студент, обоим еще нет и двадцати. Рискнем предположить, что сообща

решавшийся в компании «вопрос о значении и цели пластических искусств» здесь, в этом ночном юношеском разговоре, был все-таки не на первом месте.

У Николая Христиановича Весселя, давшего приют Михаилу Врубелю, проживал тогда еще один студент — приехавший из Омска учиться инженерным наукам Петя Капустин, приятель, как бы даже родственник молодых Врубелей (он приходился племянником великому химику Менделееву, с которым у Анны и Михаила тоже имелась некоторая родственная связь по материнской линии Басаргиных). Так вот Капустин в письме Анне Врубель не без насмешливости доложил, что ее братец Миша, побывав на оперном спектакле «Гамлет» с участием гастролеровавшей в Петербурге всемирно знаменитой Христины Нильсон, исполнился безумного восторга от солистки — «Нильсон для него теперь предмет всех разговоров и помышлений».

Присоединившись к сонму обожателей шведской певицы, исполнявшей в опере Амбруаза Тома партию Офелии, и не имея средств на корзины роз или драгоценные сувениры, оставалось прибегнуть к испытанному — изобразительному — выражению потрясенных чувств. Правда, нет сведений и о том, сделал ли Михаил Врубель во время ее гастролей в феврале 1875-го, учась на первом курсе университета, «какую-то картину», удалось ли ему, как собирался, поднести свой дар артистке. Зато хорошо известны неоднократные варианты «Гамлета и Офелии» в его живописи следующего десятилетия. Известно также, что пролог — волшебный голос, льющийся со сцены, а вслед за тем глубокая страстная влюбленность — совершенно на драматургический лад повторится, отзовется в его судьбе полнозвучным развитием этого мотива.

Жизнь Врубеля поразительно насыщена симметрией повторов и совпадений; экономная в наборе первоэлементов, она на удивление богата узором их

вариаций. Отблеск гармонии сфер в бытии избранника небес? Или сама способность ощущать несокрушимо гармонический строй универсума выстраивает рисунок судьбы без лишних завитушек?

Наверное, другие эпизоды университетских лет тоже намечали силовые линии расширявшегося личного пространства. Скажем, впечатления, связанные с семейством Валуевых, у которых Врубель долгое время буквально дневал и ночевал. Увы, в части документальных свидетельств об этой почти десятилетней дружбе с трудом наскребаются какие-то крохи. Из переписки Врубеля и его родни (Анне Врубель, учившейся на курсах с дочерью Валуевых, тоже был хорошо знаком этот радушный дом) возникает общий контур состоятельного столичного семейства с обаятельным интеллигентно-богемным оттенком. Видится очень увлекавший молодого Врубеля стиль жизни: череда музыкальных вечеров, литературных викторин, живых картин, любительских спектаклей, ужины с беседами чуть не до рассвета... Хотя многие элементарные моменты остаются неясными.

Счастье, что есть Интернет. Никакими архивными изысканиями не удалось бы наткнуться на интервью журналиста с живущей сегодня представительницей интересующего семейства, причем как раз правнучкой врубелевского друга Саши Валуева. Учился он, оказывается, не в университете, а, как и оба его брата, в Институте инженеров путей сообщения (то есть никак уж не «сокурсник» Врубеля, каковым его принято аттестовать). Чем ценно это уточнение? А тем, что, стало быть, сокурсником Саши являлся поминавшийся недавно Петр Капустин, чья сестра, Надя Капустина, была среди первых девиц, допущенных к учению в Императорской Академии художеств, и это, в свою очередь, нам проясняет, как молодежная компания под валуевским кровом пополнилась художниками, — факт,

в жизни Врубеля сыгравший огромную роль. Попутно выяснилось, что писательница, автор когда-то очень популярных, предназначенных для юношества биографий великих людей, Анна Петровна Валуева-Мунт, это жена Павла Валуева, старшего брата Саши. Расшифровались наконец инициалы их отца — звали его Михаил Павлович, до службы в таможне он служил на флоте. Решился не дававший покоя вопрос: имел ли этот М. П. Валуев какое-либо родственное отношение к министру внутренних дел, графу Петру Александровичу Валуеву, крупному государственному деятелю, не чуждому также изящной словесности и отмеченному в энциклопедиях, посвященных двум главным русским поэтам, ибо встречался с Пушкиным, был знаком с Лермонтовым, посещавшим его дом? Выяснилось — имел; хотя и довольно дальнее, но кровное.

Гостеприимному особняку «врубелевских» Валуевых на 5-й линии Васильевского острова тоже доводилось принимать безусловных гениев. В конце 1870-х тут часто бывал Модест Мусоргский, подружившийся с Марией Павловной Валуевой еще тогда, когда хозяйка дома носила девичью фамилию Юдина. Мусоргский охотно играл в ее гостиной на рояле, не щадил клавиши и пел, а в предпоследнюю свою зиму он даже на некоторое время поселился здесь. В ту пору и Михаил Врубель нередко гостевал в этих стенах. Общались? Разумеется. Насколько тесно? Ну, в пределах очевидной разницы лет и положения. В посвященном Врубелю мемуарном очерке киевского музыканта Яновского отмечен разговор с художником о композиторе, что «пришелся ему по душе»: «...коснулись Мусоргского. Тут Врубель стал припоминать свои встречи с Мусоргским, с которым он был когда-то знаком, рассказал о том, что в Петербурге на Владимирском проспекте есть старый ресторан, что в этом ресторане (знаменитый „Давыдка“, тут завсегдатаем бывал и Достоевский) долгое время

сохранялся стол, испещренный нотными записями и набросками Мусоргского».

До «дружбы» уставшего жить композитора с веселым студентом-юристом, что иной раз слетает с разгоряченных перьев, дело, конечно, не могло дойти, но избыток горячности тут понять можно. Встречи молодого Врубеля с Мусоргским! Мусоргским, уже сочинившим «Картинки с выставки», «Бориса Годунова», «Хованщину» и трагически догоравшим от невзгод, алкоголя, непонимания его музыки, своих безудержных страстей. В чертах характера двух этих гениев, их специфичном способе существования, крутых перепадах творческой энергии и непростых отношениях даже с самым благожелательным окружением немало общего — здесь дорог был бы каждый штрих живых контактов. Однако нет этих штрихов. В наиболее надежном источнике материалов о врубелевских настроениях — лакуна. После февраля 1875-го ни одного письма сестре до апреля 1879-го.

Обидно. Те самые годы, когда Михаил жил вдали от Анны (сестра уехала в Оренбург, получив место педагога тамошнего Николаевского женского института) и ему было чем с ней поделиться, когда ему случилось в первый раз выехать за границу, когда происходило превращение нерадивого студента-юриста в одержимого художника.

Относительно посланий из Парижа и Швейцарии, откуда «брат писал полные интереса письма, сопровождая их текст набросками пером» в мемуарах сестры краткое пояснение — «письма эти, к сожалению, не сохранились». Но первая заграничная поездка Врубеля состоялась летом 1875 года, и об отсутствии писем следующих трех лет никаких комментариев. Тоже, надо понимать, пропали. Крайне аккуратная и методичная Анна Александровна сама такое дорогое сердцу сокровище потерять не могла. Куда же они

подевались? Конечно: война 1914 года, две революции, затем Гражданская война — катаклизмов хватало. Российская империя исчезла неведь куда, не то что какие-то там письма. Смущает только избирательность пропажи. Ну, предположим, заграничные письма со ставшими уже очевидной большой ценностью рисунками Врубеля мог выманить или просто выкрасть какой-нибудь страстный поклонник творчества художника, либо азартный коллекционер, либо трезвый торговец раритетами. Всех их в конце 1920-х годов немало бродило по коридорам петроградского Дома искусств, где в комнате нижнего этажа поселилась, принимала визитеров, давала частные уроки и умерла престарелая сестра Михаила Врубеля. Зачем, однако, гипотетический делец или ценитель искусства прихватил несколько конвертов с текстами без зарисовок и почему именно эти? Объяснений и тут сколько угодно: случайно, второпях, лежали в одной связке, кого-то ужасно интересовал именно этот вот период. И все-таки... А вдруг то была жертва во имя брата, именно ради светлой памяти о нем? Не могло ли так сложиться, что вернейшей наперснице пришлось выступить в роли ответственного и решительного цензора? Не могла ли сестра и друг из неких высших соображений надежно скрыть, где-нибудь отдельно хранить вредящий чем-либо фрагмент эпистолярного наследия?

Версия первая — политическая.

На рубеже 1910–1920-х годов, когда готовился к изданию первый сборник врубелевских писем, авангард еще шел в ногу с послереволюционной идеологией (во всяком случае — фразеологией), а Врубель уже был причислен к буржуазному модернизму, отягощенному мистикой. Конечно, ситуация в стране пока незрела до арестов и ссылок за неправильные эстетические вкусы. Однако издавать переписку «мистика, эстетика-декадента, хотя и наиболее глубокого в мировом

искусстве», как в начале 1920-х определял Врубеля авторитетный критик А. В. Бакушинский, уже следовало с оглядкой.

Сделаем отступление. Опасное увлечение Врубелем позднее не последней долей вины отзовется в судьбе репрессированного Николая Тарабукина, организатора «группы по изучению творчества Врубеля» при Государственной академии художественных наук (ГАХН). Тарабукину, к счастью, удалось уцелеть в лагере, даже выпустить потом свою книгу о художнике. Еще ужаснее судьба Дмитрия Саввича Недовича, известного переводчика Ювенала и Гёте, одного из организаторов самой ГАХН, сделавшего там интереснейший доклад «Демонизм и Врубель», позже от безвыходности или излишней самонадеянности затеявшего зловещие игры с теософией, мистикой и НКВД. В 1946-м Недович был арестован и через год умер от истощения в бутырской тюремной больнице.

А что, если кроме несозвучной эстетики в тех врубелевских письмах имелась и откровенная идейная реакционность? Политических страстей Михаил Врубель всегда брезгливо чурался, но взгляд на жизнь отечества имел вполне определенный, полагая главной угрозой для России хамство.

— Хамство, — говаривал он, — энергия безвкусного глупца погубит страну.

Это в зрелые годы, а что уж в русле подобной тематики мог бы наговорить (написать) близким студент Врубель, с его «страстишкой блеснуть красноречием», представить нетрудно. И если нечто в этом роде имело место в пропавших письмах, тогда загадка их исчезновения объяснима и даже сохраняется надежда вдруг отыскать их в чьем-нибудь личном архиве.

Версия вторая — этическая.

Мастера Серебряного века, в отличие от правил предыдущей культурной эпохи, своей личной жизни не

скрывали, напротив, почитая биографию артиста его главным творческим произведением, подробно разворачивали перед публикой персональные сплетения аполлонического света и дионисийских темных страстей. Дружно признавшее во Врубеле пророка символизма новое поколение нисколько не смутил бы некий несправедливый аспект его существования, как раз это и привлекло бы повышенное внимание. Могли ли содержаться в письмах сестре какие-то упоминания беспутных походов Врубеля? Очень даже. В самой изящной, деликатной и остроумной форме, разумеется, полунамёками (из которых знатоки тут же достроили бы полновесно пикантные сюжеты), но могли. Какие приключения, например, разнообразили ту его первую заграничную поездку, о которой сестра в мемуарах лишь коротко обмолвилась: «...сопровождал в путешествие за границу одного юношу с матерью, для занятий с первым латинским языком»? Могла ли Анна Врубель, при ее совершенно другом понимании интереса к искусству, не расценивать излишнее любопытство к жизни ее брата оскорбительной пошлостью? Могла ли она допустить, чтобы какой-то материал для сплетен (или ультрасмелых трактовок врубелевских образов) оказался не то что в печати, но хотя бы в руках иначе воспитанных аналитиков творчества?

Версия третья, самая простая — обсуждаемых писем никогда не существовало, за эти три года Михаил Врубель ни разу не написал сестре.

А такое возможно? Возможно и такое. В его письмах родителям еще более долгий перерыв. Подчеркнем — письмах, настоящих письмах с рассказом о себе. Поздравительные отписки в канун Рождества либо ко дню именин не в счет, Врубеля там не больше чем в листках отрывных календарей.

Доверительное отношение к сестре не растаяло: позже ей снова будут поверяться надежды, радужные

планы, печали самокритичных выводов. Потребность и несомненное умение словесно оформлять потоки своих переживаний, размышлений тоже остались при нем. Значит, если временно отпала надобность в беседах с главной его confidentкой, вывод единственный — появилась другая хорошая аудитория. Изрядную ее долю составляла, естественно, новая молодежная компания, только у молодых ровесников есть неприятная привычка перебивать, насмешничать и, не дослушав, выкладывать свои мнения, а Врубель любил порассуждать со вкусом, развернуть мысль каскадом сладостного остроумия. Слушатели, способные внимательно и с удовольствием, отчасти даже умилением, оценить игру ума и небанальный запас знаний в пространных монологах студента, нашлись.

Искусительный Санкт-Петербург впрямь заметно «отвлек» как от искусства, так и от родни. Однако Михаил Врубель не бездельничал, ограничиваясь лишь вялой учебой, чтением любимых философов да энергичным участием в студенческих увеселениях. Выбранный в пику моде щеголять демократичной внешней небрежностью дендизм обходился недешево. Стипендию Врубель не получал (несколько раз его даже формально исключали ввиду не внесенной в срок платы за учебу и скверной успеваемости), суммы скромных отцовских субсидий мгновенно улетали на прачку, букеты и прочий жизненно необходимый джентльмену обиход, так что он регулярно подрабатывал репетиторством и гувернерством. И это важная страница его опыта — проживание по разным семьям в качестве гувернера. Собственно, в плане приобретения специальности здесь главный положительный итог его университетских лет. Юрист из него не получился, зато гувернер вышел прекрасный, что неоднократно выручало потом в трудные периоды.

Обычное в практике студентов репетиторское дело не только пополняло тощие кошельки. Попадая в дома состоятельных, просвещенных и большей частью занимающих достаточно солидное положение нанимателей, студенты получали шанс приобщиться к влиятельным сферам. Высокообразованные юноши, еще не растратившие пыл только что освоенных познаний, производили наилучшее впечатление, а если к тому же они демонстрировали отменное воспитание, а если к тому же их речи были действительно содержательны... Расположение хозяев дома нередко становилось покровительством, подчас значительно менявшим жизненный путь.

Так произошло, например, с успевшим в 19 лет окончить (!) восточное отделение университета Николаем Весселем, который считал для себя определяющим период, когда ему случилось поступить наставником в дом князя А. М. Горчакова, министра иностранных дел. Страна переживала время грандиозных реформ, и Весселя привлек вопрос народного образования. Князь заинтересовался его заметками, одобрил, ознакомил с его идеями других министров. В результате гувернер получил предложение отрецензировать ряд образовательных проектов. «Таким образом, — пишет Вессель, — я сделался экспертом-педагогом».

Старшие не всегда отмахивались от разговорчивого младшего поколения. Бывало, что и слушали, и подолгу. В жизни того же Николая Весселя есть на эту тему столь интересный эпизод, что, хоть это и не имеет прямого отношения к Михаилу Врубелю, грех не рассказать. Среди многих программ Весселя им был разработан проект открытия учительских семинарий, а на пост министра народного просвещения тогда заступил известный своей реакционностью Д. А. Толстой, которому представлялось, что подобные семинарии

будут плодить атеистов и учителями нужно делать окончивших семинарии духовные. Вессель был вызван на беседу, после чего представил министру свой генеральный план организации в России цельной, взаимосвязанной образовательной системы. Министр-ретроград повел себя неординарно — признался молодому ученому, что вовсе не имеет представления об устройстве европейских школ и лишь отчасти — о российской ситуации. Договорились, что специалист прочтет министру «последовательный курс» по данному вопросу. И далее, рассказывает Николай Христианович, начались его «занятия у гр. Толстого, продолжавшиеся в течение трех следующих зим по вечерам от 9 до 12 часов, и я прочел ему целый курс истории училищ в главных государствах Западной Европы и в России».

Феноменальная история. Подобных вершин гувернер Михаил Врубель не достиг, лекций министрам не читал, да и проектов преобразования государственных институций у него не имелось, да и желания в корне отличались от стремлений его дяди. Врубель — артист. Артист, пока еще не разобравшийся с творческим жанром, — одно врожденное влечение завораживать, покорять публику. И покорял.

А как было не покориться, если, допустим, вы в отъезде, дети оставлены в имении, но ваши тревоги успокаивает подробнейший (и в каком милом тоне составленный!) отчет взятого на лето репетитора. Вас не может не тронуть детальное изложение случившейся у ребенка небольшой простуды: ее причина, энергичные лечебные меры — «приготовлен был очень злой горчичник, и мои ручательства в действительности средства подействовали на Колю так, что он продержал горчичник минут семь»; благополучный исход и даже нравственный урок — «это маленькое происшествие прошло не без пользы для Коли, чересчур либеральными речами восстававшего против запрета купаться». Вам

приятно узнать, что занятия детей латынью хорошо продвигаются. Симпатично, что молодой наставник ваших чад умеет найти подход к детям и не жалеет времени на приобщение к наукам крестьянских ребятишек («надо было видеть, с какой широкой улыбкой самодовольствия произносили они мудреное „масштаб“»). Вас забавляет описание смешной детской ссоры, когда вследствие «неосторожной резкости Коли» обида «повергла страдательное лицо Борю в сильную жажду мести». Вам отрадно, что «эстетика у нас тоже не забыта: было несколько маленьких музыкальных вечеров... Коля сыграл три сонаты и между ними очень удачно разученную им Sonata pathétique». Не гувернер — мечта.

Знающий, умеющий преподавать, сердечный, чуткий, притом всегда корректный — обворожительный сколь для детей, столь и для их родителей, — Врубель прекрасно вписывался в быт семей его учеников и быстро становился другом дома.

Письмо, из которого цитировались свидетельства его неустанных гувернерских попечений, написано было в имении Починок Смоленской губернии, некогда родовом поместье Михаила Глинки, где летом теперь отдыхало семейство сенатора Бера, супруга которого Юлия Михайловна (ей и адресовано врубелевское письмо) была племянницей композитора. Из многократно упомянутого Коли позже тоже получился серьезный музыкант — Николай Дмитриевич Бер, композитор, собиратель народных песен, хормейстер и дирижер Большого театра.

К Берам Врубель попал через младшую сестру мачехи Асю, вышедшую замуж за представителя этого рода. В роскошный дом питерских богачей Папмелей на Лифляндской улице он переселился — и, как оказалось, на полдесяток лет — не прибегая к рекомендациям, исключительно благодаря собственной славе знатока

латыни, способного подтянуть отстававшего в этом предмете сокурсника Володю Папмеля.

Своим огромным состоянием сахарозаводчики Папмели были обязаны верно выбранному направлению коммерции: в первой половине XIX века сахарное производство являлось в Петербурге наиболее прибыльным ввиду растущего спроса на этот продукт, тем более что сырьем для него тогда служил тростник, прибывавший из-за моря через Санкт-Петербургский порт. Но самым выгодным для Папмелей оказался прием на работу юного ученика Леопольда Кенига, который быстро дорос до положения первого помощника, а позже, занимаясь другим сахарным предприятием, женился на дочери бывшего хозяина. Ко времени, когда Врубель взялся репетировать по латыни сына Александра Карловича Папмеля, роли переменились, и теперь уже отец Володи числился помощником «сахарного короля» Кенига, по усмотрению которого регулировалась цена сахара во всей России.

Этот могущественный Леопольд Кениг в унисон с Папмелями не остался равнодушен к обаянию и талантам появившегося возле его племянника приятеля-репетитора. Кенигу даже выпала честь открыть список врубелевских меценатов, что обязывает хотя бы бегло обрисовать его персону.

Заимев первый собственный завод, делец Кениг не погнушался поехать в Гамбург, чтобы простым рабочим освоить передовую (паровую) систему сахароварения и внедрить ее затем на своем производстве. Причем наряду с модернизацией завода на берегу Большой Невки и возведением там очередного великолепного хозяйского особняка около новых производственных корпусов были созданы клуб, столовая, общежитие для рабочих, разбиты парк, сад и цветник, устроена оранжерея. Едва наметился переход от тростникового сахара к свекловичному, Кениг тут же скупил десятки

тысяч десятин в Харьковской губернии, организовал несколько рафинадных заводов вблизи дешевого сырья, завел и там невероятной красоты сады и парки, донине влекущие туристов к руинам его дворца на Украине. Почувяв, что рентабельность сахарного производства в Петербурге стала уступать текстильному, Кениг расторопно выхлопотал разрешение городской управы на переоборудование своего сахарного завода под хлопчатобумажное производство — возникла знаменитая питерская Чернореченская мануфактура. Много чего успел сообразить и воплотить легендарный миллионер Леопольд Кениг, в натуре которого помимо завидной деловой хватки приметно билась эстетическая жилка: не случайно в юности он сам мечтал стать архитектором, не случайно именно для Кенига Михаил Врубель будет задумывать первую свою самостоятельную картину.

Но что же у Папмелей, как-то померкших в тени «сахарного короля»? Жил-то Врубель все-таки у них, на годы просто сроднился с этой, как пишет его сестра, «тепло относившейся к нему» семьей, «где ценил известный красивый уют, возможность еженедельного наслаждения музыкой (итальянская опера) и в особенности — близкого знакомства с массой снимков с созданий мировых гениев художественного творчества».

Небольшая деталь: эту семью «одного коммерческого деятеля» Анна Врубель сочла нужным характеризовать «полунемецкой», что ей и в голову бы не пришло относительно аналогичного происхождения Весселей или Беров. Дело, видимо, не только в том, что, в отличие от них, совершенно обрусевших, россиянами и никем иным себя не ощущавших, Папмели и Кениги сохраняли тесную связь с родиной предков, постоянно бывали там, гостили подолгу и основательно (одно из имений Леопольда Кенига, выстроенное в Бонне, до сих

пор служит резиденцией канцлера Германии). Дело в достаточно очевидной неприязни.

Причина отчасти раскрывается в опубликованной сразу после смерти Врубеля большой работе, которую ее автор, Александр Павлович Иванов, по скромности назвал «опытом биографии», хотя искусство Врубеля исследовано там хронологически впервые и с глубиной на все времена (правда, рассмотрен только ранний творческий период). Вдумчиво-благоговейный подход Иванова импонировал сестре художника, рассказавшей этому биографу несколько больше, чем она позволила себе в собственных мемуарах.

«У Папмелей, — сообщает Иванов, — Врубель жил, как родной: зимою ездил с ними в оперу, летом переселялся со всеми на дачу в Петергоф. Папмели ни в чем себе не отказывали, и всё у них было не похоже на строгий и скромный уклад в семье самого Врубеля; дом был полной чашей, даже в излишне буквальном смысле, и именно у Папмелей обнаружилась во Врубеле впервые склонность к вину, в котором здесь никогда не было недостатка».

Что ж, неудержимая страсть к алкоголю действительно принесла много горя близким Михаила Врубеля. Но, наверное, эта злосчастная склонность обнаружилась бы и без радушных застолий у Папмелей. Чуждая атмосфера их дома обижала родных тем, что Врубель явно предпочитал ее пребыванию в отцовской семье.

Родители зовут его на каникулы к себе, в Поплавы под Вильно. Он юлит, отвечает не им, а сестре, которая уже приехала туда. Уверяет, что для него всё зависит от того, «перейдет ли Володя Папмель без переэкзаменовки?», ссылается на совесть, не позволяющую бросить подопечного товарища, дает понять, что настойчиво ищет выход: «А может, я справлюсь с этой совестью и передам свое дело

Капустину, который на лето остается в Питере, а сам устремлюсь для давно и искренне желанного свидания с Вами и для более спокойных и усидчивых занятий». Следом, разумеется, обещание: «как только выяснится, — напишу (это будет не позже этой недели)» — и поспешный нырок из неудобной темы в русло волнующего всю семью вопроса об ожидаемом служебном переводе Александра Михайловича в Петербург. Горячую преданность родному дому выражают сплошные восклицательные знаки: «Что за восторг — эта новость! Наконец-то мы все соединимся! Поздравляю Папашу, Мамашу и тебя, Нюта, с этими так близкими к осуществлению надеждами! Славно заживем!»

А как он сам сейчас живет? «Но тороплюсь кончить. Прощай, дорогая моя Нюточка! Обнимаю и целую тебя! Поговорил бы о планах на будущее, да тороплюсь. Обнимаю крепко Папашу, Мамашу. Целую дорогих детишек. До свиданья...» И так из лета в лето: после зимы в питерском доме Папмелей под тем или иным предлогом с ними же в дачный Петергоф. Даже когда отца перевели в столицу, когда семья жила в городе, нанимала летнюю дачу совсем близко, почти что рядом.

Променял. Ясно — жилось у богачей неплохо: комфорт, абонированная на весь сезон ложа в опере, коллекция увражей, наверняка и за границу с собой возили, и на всем готовом, без необходимости расходовать свой скромный заработок на бытовые нужды. Кстати, начинается уклончивый письменный ответ с редчайшей в существовании Врубеля, необычайно приятной для него возможности деньгами выручить сестру (в основном, до и после случалось наоборот).

Родителей жаль, не забыть бы только, какие тяжкие дары достались их старшему сыну.

Призвание гонит на поиски благоприятной почвы. Отметим аспекты, меняющие освещение не слишком симпатичной измены преданной родне. У Папмелей было красиво. Оформление домашнего интерьера у Врубелей не могло отличаться особенным изяществом хотя бы по причине их бесконечных переездов, не говоря об ограниченных средствах, которые в этой семье не полагалось тратить на бесполезную, далекую от их привычек элегантность. Франтовство сына Миши (весьма своеобразное, об этом будет отдельный разговор) виделось родне непонятным, слегка комичным чудачеством. А в доме Папмелей гардины не в тон ковра или картина в неподходящей раме были немыслимы. Не мелочи для такого эстета, каким уродился Врубель, — насущная потребность. И Папмели ценили его эстетизм, его яркие рисовальные способности. У них — противоположно установке родителей — ему охотно прощали манкирование осточертевшей юриспруденцией, восхищенно поощряли в артистичном молодом друге то, что отцу с матерью представлялось лишь хорошим дополнением к профессии, разумным любительским увлечением сына, занятого настоящим делом. К тому же специфическое преимущество быть семейному кругу близким и одновременно посторонним, вольным, не утеснять себя всенепременным клановым единомыслием. И право (некоторым образом даже обязанность) лелеять свою даровитую оригинальность, так украшавшую быт просвещенных добрых Папмелей.

Тем временем мечты всё чаще оформлялись в листах графических фантазий, и всякий знак внимания к ним чуялся обещанием вот-вот найти собственный курс в тумане клубившихся надежд.

Поскорее свернув объяснения своей сыновней черствости, уже после подписи «искренне любящий брат и друг Миша», несмотря на спешку, не дающую рассказать о личных планах, Врубель все-таки успевает

поделиться (похвалиться) важнейшей новостью. «Зовет меня к себе Виллье... который видел мой рисунок и понес его Микешину. Кроме того, еще несколько комплиментов от противоположной (мое предыдущее письмо) школы».

Напомним: Эмилий Вилье — давний, еще с одесских гимназических времен покровитель изобразительных опытов Врубеля. Отнести рисунок Михаилу Осиповичу Микешину — показать, предложить эту работу издателю сатирического журнала «Пчела». Письмо с пояснением насчет ободряющей своими комплиментами «противоположной школы» не сохранилось, но тоже понятно, о чем речь.

«К концу моего университетского поприща я сошелся с несколькими учениками Академии Художеств из тесной семьи почитателей и учеников П. П. Чистякова», — отмечает Врубель в краткой автобиографии.

С мягким, ангельской внешности Николаем Бруни, а также со строгим как нравом, так и обликом Василием Савинским он познакомился у привечавших художественную молодежь Валуевых. Сблизиться с этими академистами на почве общего поклонения классике Античности и Ренессанса ему было нетрудно, иное дело — удостоиться их похвалы. Приобщение к основам академической методы в посещавшихся Врубелем рисовальных школах тут не играло решающей роли. Микешин тоже был питомцем академии, однако ни пышный романтический историзм уже воздвигнутых тогда по его проектам памятников Екатерине II в Петербурге или Тысячелетию России в Новгороде, ни, тем более, тускло-банальная жанровость его журнальных рисунков и карикатур не вызвали одобрения упомянутых молодых художников. Это же были не просто академисты, а чистяковцы — сплоченный кружок единомышленников, державшихся в академии

наподобие возникшей внутри официальной церкви секты с культом чистоты первых христиан.

Прекрасная компания, чтобы вместе ходить на выставки и обсуждать картины, промеряя творения современников эталоном близких сердцу классических образцов. Отличная возможность вместе порисовать, сравнить успехи, убедиться в своем ничуть не уступающем умении. Умении, например, вполне достаточном, чтобы практически заняться иллюстрированием печатных изданий (чем, собственно, Врубель по своей охоте всегда так увлеченно занимался). Однако цель определилась по-другому, в другом масштабе, и едва это произошло, Михаила Врубеля как подменили.

Присоединившись к студиям Савинского и Бруни в академических вечерних классах, куда помимо своих студентов свободно допускались и мало-мальски способные любители, Врубель мог вволю совершенствовать пластические навыки. Что касается уроков у боготворимого новыми друзьями Чистякова, и это было легко получить в числе питомцев частной мастерской Павла Петровича. Но нет! Нет — всё круто переменить! В 26 лет сызнова начать учиться, вопреки избегавшей конфликтов натуре пойти на открытое столкновение и твердо заявить отцу, что сын ставит крест на планах каких-либо юридических трудов, что, отслужив после диплома годичную воинскую повинность, он поступает на первый курс петербургской Академии художеств. Ничего не поделаешь — категорический императив.

Спасибо Папмелям за то, что дружба с ними поддержала влечение Врубеля к изобразительному творчеству, спасибо семейству Валуевых за то, что в их среде нашлись товарищи, свято чтившие живопись, но особенная благодарность Иммануилу Канту, который

философски обосновал, укрепил, более всех вдохновил решительный выбор.

Кант? На старте дороги Михаила Врубеля в искусстве Кант? Да, Кант. Странно, конечно, для художника, но на то он и Врубель, изумлявший свидетелей его дней «странный Врубель». Многое в нем и в его необычной образной исповеди не понять, попросту не разглядеть, оставив в стороне «кантианский» подтекст, так что придется хоть мельком вникнуть.

Тезисы Канта, чье имя с понятием «категорического императива» спаяно в той же степени, как представление о врубелевском творчестве с образом Демона, Михаил Врубель начал осваивать еще первокурсником университета «по Куно Фишеру». Вроде бы несолидно, на самом деле — лучший путь к пониманию строжайше логичных и бесконечно ветвистых кантовских умопостроений.

Опубликовав в 1781 году «Критику чистого разума», Кант приготовился встретить бурю хулы или шквал восторгов. Их не последовало: никто ничего не понял. Разочарованный философ подготовил краткий и, как ему казалось, общедоступный вариант («Пролегомены ко всякой будущей метафизике...») — результат прежний. Лишь после того, как профессор теологии Иоганн Шульц выпустил в свет «Разъясняющее изложение „Критики чистого разума“», проблема доступности этой «Критики» в определенной мере разрешилась. А когда в середине XIX века появились посвященные Канту работы немецкого историка философии Куно Фишера, конструкция новаторского критицизма открылась во всей красе. Талантливейший Куно Фишер, пишет в предисловии к недавнему переизданию его «Истории новой философии» составитель и редактор Александр Иванович Панченко, «сумел репродуцировать великие философские системы в литературно-эстетической форме удивительного блеска и ясности». Учитывая, что

главным героем гегельянца Фишера все же стал Кант (дифирамб к юбилею историка недаром назывался «Куно Фишер и его Кант»), знакомство с кантовской теорией при посредстве Фишера можно считать личной удачей Михаила Врубеля.

Одушевившее знакомство продолжилось по первоисточникам, что, как свидетельствует о Врубеле его младший коллега и страстный почитатель Степан Яремич, «оставило глубокий след на всю жизнь». Верно сказано, но слабовато. Кантовское осмысление бытия в биографии Врубеля много больше, нежели «весьма значительный в его умственной жизни факт». Оно прочно впиталось разумом, поскольку внятно ответило душе (совпало в истоках интеллектуального вкуса, если угодно), прояснив для начала взгляд на самого себя.

Краткости ради воспользуемся древней схемой диалога ученика с мудрецом.

— Почему вечный разлад, вечно изнутри томит, язвит какое-то сомнение? Что за тревожный тайный зов вдруг заставляет замирать? Отчего чувство реальности в такой миг словно двоится?

— Естественно, — объяснял ни на йоту не склонный к мистицизму Кант. — Ведь наделенный разумом человек — обитатель двух миров. Один мир явлен нам в присущих чувству и уму определенных координатах, он всегда только вровень со стадией наших познаний, представлений. Другой мир, в котором мы, люди, пребываем, — неведомый нам мир вещей как они есть «в себе», вне правил и границ нашего опыта. Свободный мир, не скованный системой необходимых разуму ориентиров времени, пространства, причинно-следственных связей, но потому принципиально непознаваемый.

— Мир полной и безграничной свободы! Ваш философский вариант идеального неземного бытия?

— Отнюдь. Именно этот «другой мир» есть всеобщая, в частности земная, подлинная реальность, а мир, известный нам, лишь одна из возможных, доступных нам в данный момент ее интерпретаций.

— Не стоит ли тогда вообще признать картину нашей жизни иллюзией сознания?

— Не стоит. В качестве аргумента предлагаю ощутить разницу между такой безусловно существующей денежной единицей, как талер, и монетой у вас в кармане. По-разному, но действительны оба мира.

— И никакого общего пространства, точки схода?

— Такая точка это вы, я, всякий человек. Принадлежащий обоим мирам человек, подвластный всем законам естественной необходимости и тем не менее способный, даже обязанный обнаружить свою абсолютную свободу.

— Причудливое сочетание свободы и обязанности.

— Не сочетание — тождество! Единство свободы с моральным долгом.

— У меня столько моральных долгов, однако веяния свободы я пока что-то не почувствовал...

— Почувствуете, когда в вас возникнет категоричный нравственный приказ, который вынудит пойти наперекор любым соображениям пользы, удовольствий или просто благоразумия. Когда вы сами, невзирая на внешние моральные авторитеты, собственным внутренним судом определите нравственное повеление, которое готовы будете распространить на всех и принять для себя как безусловный закон существования. Только тогда освобождение из пут природных прагматичных целей, только там — на высотах чистейшего долга — человек обретает достоинство истинной свободы.

— Красивая идея.

— Вот от чрезмерной увлеченности идеями я бы предостерег. Умением сотворять идеи нередко себя обманывает даже сам разум.

— На что же тогда полагаться?..

Хватит, пожалуй, терзать дух философа вульгарным арифметическим переложением его алгебры.

Яремич, говоря о том главном, что было воспринято Врубелем от Канта, выделяет усвоенную навсегда «ясность расчленения жизни физической от жизни моральной». То есть «сознание, что физическая жизнь с ее обыденными потребностями — одно, а жизнь моральная, подчиненная неумолимому долгу, в которой нет ничего угодливого, что бы льстило людям, — совершенно другое». Отсюда, полагает он, у Врубеля «такая мягкость, уступчивость, застенчивость в житейских мелочах дня и железное упорство в деле общего высшего направления жизни».

Нельзя не согласиться. Хотя не только этика, но ряд других своеобразных позиций Канта еще потребует вернуться к их присутствию во врубелевских темах, идеях и конфликтах. Сейчас, в связи с этапом принятого наконец Врубелем твердого решения стать художником, упомянем только один момент, наверняка служивший серьезным дополнительным стимулом.

Вовсе не думая заниматься эстетикой, Кант натолкнулся на нее в поиске моста между чувством и рассудком. Связующий элемент был обнаружен в интуитивном «продуктивном воображении». Способность применять осознанный и оцененный опыт тоже оказалась разновидностью интуиции. Здесь уже недалеко было до интуиции эстетической, до открытия третьей сферы между природой и свободой — сферы красоты, до выяснения особой роли творчества и, соответственно, особой миссии гениев, наличие которых Кант, между прочим, признавал только в области искусства.

Убедительно выстроить перед впечатлительным, художественно одаренным юношей подобный график движения познавательной воли к недостижаемому совершенству — это фактически снабдить молодого человека ясной долгосрочной программой.

Нет никаких сомнений, что учиться в академических классах Михаил Врубель шел не за тем, чтобы там сделаться мастером живописи или даже большим мастером. Он, разумеется, намеревался стать гением.

Задатки имелись, но единственным противоядием отраве столь опасного намерения мог выступить лишь какой-нибудь необыкновенный педагог, умеющий осадить и не унизить, встряхнуть и не оттолкнуть, властно направить куда надо и вдохновить, а прежде всего — понравиться ученику с объемистым культурным багажом, амбициозным вкусом и неординарно развитым интеллектом.

Короче, гению был нужен гениальный учитель.

Глава четвертая

НЕКТАР СОЗНАНИЯ

Всю профессию, все начальство российской «Академии трех знатнейших художеств» Чистяков презрительно называл «немцами». Не в смысле этнических претензий (к «немцам» одинаково причислялись фон Бок, Петр Шамшин, Павел Черкасов, Карл Вениг...), а в понятном образном смысле канцелярского энтузиазма и равнодушия касательно проблем отечественной школы. Война шла десятилетиями: на одной стороне служивший в звании всего лишь ассистента адъюнкт-профессор Чистяков, на другой — все прочие, маститые. Силы были примерно равные.

По типу личности Павел Петрович Чистяков — это герой. Настоящий герой, который ничего не боится и совершает подвиги. Что касается его индивидуальности, она пока все-таки не разгадана.

Одoleвает желание на манер прерывающих передачи экстренных сообщений воззвать к ведущим теоретикам, историкам культуры: да обратите же свое внимание на Чистякова! Крупнейшая фигура, национальный гений в масштабе Чаадаева, Герцена или Станиславского. Никакого же толка из текста в текст почтительно бубнить «исторический живописец и выдающийся педагог». Много ли, кстати, значит это «выдающийся»? Честно сказать, не слишком сложно было «выдаваться» в коллективе тогдашних довольно бесцветных академических преподавателей. Переложенное нафталином наследие чрезвычайно своеобразного и актуального мыслителя время от времени вспоминается в узком кругу искусствоведов, но не открыто в ряду вершин русской философии

искусства, в сущности, оно остается неизвестным — почему? Смущает, вероятно, что у Чистякова в деле обучения творчеству была какая-то архаично-рационалистичная «система». Была — оригинальная, фантастически плодоносная, забытая, пародийно усохшая до суммы технических приемов, до той самой рутины, против которой восстал Чистяков. Не вдохновляет, видимо, его собственная живопись — малоизвестная, великолепная. Не вызывает интереса его центральное произведение, всю жизнь писавшееся, так и не оконченное полотно «Смерть Мессалины».

А вот, к слову, и первая загадка чистяковской личности — тема. Ну с какой стати сосредоточенно серьезного, одержимого высшей идеальностью молодого русского художника, «сына людей простого звания» из Весьегонского уезда Тверской губернии, примагнитило к образу древнеримской матроны, которая даже в эпоху полного упадка нравов ухитрилась сделаться символом ненасытной порочности?

Доказывая в классах академии свое право на историческую живопись, Павел Чистяков самостоятельно выбрал тему композиции «Патриарх Гермоген в темнице отказывается подписать грамоту о сдаче Москвы», конкурсная его картина изображала распря на свадьбе Василия Темного — сюжеты наглядно соответствовали характеру и темпераменту ученика. После выпуска, в длительной заграничной стажировке должен был, кажется, созреть замысел еще более созвучный, и нате-ка вдруг — «Мессалина». Полностью называется картина «Последние минуты Мессалины, жены римского императора Клавдия». Последние минуты: палачи, присланные казнить наглуго распутницу, уже явились. Сама дерзко творившая запредельные бесстыдства императрица, обмякнув от ужаса, тяжело оседая подле старающейся поддержать ее матери, пытается заколоть себя кинжалом

(неожиданным призраком и почему-то ничуть не кощунственно — интересно, насколько бессознательно для автора? — сквозь композицию этой группы проблескивает отсвет классических трактовок «Снятия с креста»). Убийцы рядом, хотя бы благопристойно умереть, но в смертной муке рука ослабела, нож скользит, не вонзается — чаемого благородства не достичь.

«Судили здесь четырех разбойников, — рассказывает в письме из Рима Вере Егоровне Мейер, своей ученице и будущей жене, приступивший к „Мессалине“ Чистяков. — Я едва, едва удерживался, чтобы не зарыдать, глядя на их жалкие лица и на рубища, одежду этих людей-животных... да что и говорить, переехало, зацепило, видно! Всё для меня родное; чужое горе — мое горе, всё меня мучит, всё тревожит... *Matia mia!* Да что же это! А?»

Следом еще о себе в Риме, чуть не дословно вторя лермонтовскому мотиву в Пятигорске: «Выйдешь часов в 9 вечера на улицу, пусто, темно... над головой глубоко, глубоко в лазуревом-темном небе приветливо мерцают звезды, а тебе грустно. Боже мой, что же это? Один, один...»

И когда пять лет минуло, и он всё возится с образом своей «странной и несчастной» героини, когда друзья уже начинают шутить, а недруги — публиковать издевательские пасквили, грустная усмешка — «в самом деле, не себя ли я изображаю этой Мессалиной».

И через 20 лет: «Хотя композиция картины удачная, и до сих пор остается без изменения, но частности не поддаются...»

А он хотел, чтобы поддавались! И ему, и его ученикам.

Причина, наверное, лоб. Очень запоминавшийся в его наружности «огромный круглый череп мудреца» с высоким, круто выпуклым упрямым лбом,

вместительность которого позволяла не ограничивать количество осаждавших вопросов и без устали их решать. Особенно донимала проблема утраты. Не один Чистяков, конечно, видел, что классику Высокого Возрождения и XVII, золотого века живописи ни в какой из специально учрежденных на то европейских академий сохранить не удалось. Традиции боготворились, а дышать живопись перестала. И что делать? Зрячий народ разделился на охранителей и прогрессистов: первые убеждали чтить вымершее племя титанов и честно, по мере слабых сил служить у алтаря; вторые звали отважно ринуться на новые пути. Обе линии, траурно признававшие обрыв живой классической дороги, Чистяков отверг. Передовой современный порыв к правде — к «натуральности», как тогда говорили, — он полностью разделял, но именно несравненной степенью натуральности и отличались, по его мнению, старые мастера. Стало быть, следовало выяснить, чем это обеспечено. Чистяков думал. В себе им более всего ценилась упорная самостоятельность:

— Будучи пытлив с детства, я всё решал сам, по-своему. Вообще люблю до всего доходить.

Натуру классики знали бесподобно, стремились до дна узнать природу, иные не брезговали тайно покупать трупы у могильщиков и самолично их препарировать. А зачем, спрашивается, безумный интерес к подкожной плоти, если без того видно, румянец или бледность на лице. Суть, понял Павел Чистяков, в страстном накале любовного неотрывного взгляда на натуру, в жажде знать, видеть предмет буквально насквозь. Потерянная мощь воздействия великой живописи шла от особенной силы — силы предельно напряженного внимания к зримому миру. И чем доказывалась эта сила, известно — хорошо рисовали мастера. Но одним только пылом, тем более канон тут не возьмешь. Требовалось уяснить, что такое хорошо.

Насчет безусловного высшего единства законов природы и пластики научно мыслящий Чистяков не сомневался, а потому занялся собственным исследованием оптических закономерностей восприятия, логикой перевода впечатлений на плоскость листа, холста. В известной мере повторялась кантовская битва со скептиками и догматиками. Философ оценил свой критицизм «Коперниковским переворотом» во взгляде на мир. Чистяков тоже не умалил себя сравнением. Пластически, вывел он, держится впечатляющая правда бесконечно разнообразной высокой живописи костяком верного рисунка. Как убедиться, что он верный? Найти фундаментальные законы его строительства. Самому создать «систему поверочного рисования, о которой хлопотал Леонардо да Винчи».

Помогало учительство. Привычка объяснять себе естественно сопровождалась страстью разъяснять другим. Преподавал Чистяков с молодости и весьма успешно, быстро прославился как педагог. Желание учить «правильному» рисованию обязывало составить внятную грамматику. Ученики поражались новым истинам, воспалялись, учителя обожали и трудились с бешеным энтузиазмом. Согласно теории рисуемый объект надо было понять во всех подробностях каркаса и поверхности, в точном соизмерении целого и всех частей. Требовательность Чистякова простиралась до невиданных границ. Не удержаться от каламбура: именно что до невиданных — до невидимых обычному взгляду, но проницаемых глазом упорным и разумным тончайших или вовсе скрытых элементов формы. Как, собственно, мы смотрим? Вроде бы так: глянули, увидали, потом картинку сознанием оценили. Не так. Само смотрение — сознание, глаз — орган мозга. Здесь основа чистяковской теории и педагогической методики.

«Современная психология позволяет нам считать процесс видения творческой деятельностью человеческого разума. На сенсорном уровне восприятие достигает того, что в царстве разума известно под названием „понимание“». — Чистяков это осознал не хуже Рудольфа Арнхейма.

Отсюда постоянство апелляций Павла Петровича к уму, мышлению:

— Искусство требует мастерства вполне сознательного.

— У кого насколько обширна область мыслительной потребности, настолько оно и дается.

— Рисовать — значит соображать.

Отсюда его призыв как можно больше читать: тренировать мозги и чувства. Отсюда его главная задача не самоцельно рисовальной грамоте обучать (чему благополучно учили и учат без Чистякова), главное — *развивать* потенциал умного зрения. Словами Врубеля — «расширять и физический и эстетический глаз».

Такое впечатление, что редкостный интеллеktуал с уникальной зрительной способностью Михаил Врубель явился для того, чтобы сполна выразить правоту чистяковской системы.

В точности неизвестно, как и даже когда они встретились; официально Врубель начал заниматься в классе Чистякова осенью 1882 года, но, учитывая дружбу с Бруни и Савинским, мог бывать в личной чистяковской мастерской гораздо раньше. (Скорее всего, и бывал: сам он упоминает все-таки о четырех, не только о последних двух своих академических годах в натурном классе Чистякова.) Любопытно, пришлось ли ему тоже пройти знаменитый обряд изгнания амбиций, которому Павел Петрович подвергал впервые пришедших к нему художников, и только начинающих, и уже пишущих картины. Столько раз пересказано, как педагог предлагает нарисовать с натуры что-нибудь

совсем простенькое: коробок спичек, карандаш, листок бумаги, скомканный платок — и каким конфузом ученика завершается вводный урок на тему «рисунок — дело сложное». Во всяком случае, одной из важнейших заслуг Чистякова Врубель отметил умение «удивительно быстро развенчать в глазах каждого неофита мечты картинного мастерства».

Что до известных случаев с коварным предложением показать для начала, в самом примитивном упражнении, свой рисовальный навык, полностью не оскандалился, кажется, только юный Серов (хотя и тут описаны разные версии). Так ведь какая подготовка у Серова: с раннего детства занятия в Мюнхене под руководством Кёппинга, с девяти лет под крылом Репина. Илья Ефимович и направил любимца к «нашему единственному всеобщему учителю».

Невероятно, чтобы выпало такое двойное везение: наставником — Павел Петрович Чистяков, а товарищем — сдавший экзамены в Академию художеств одновременно с Врубелем Валентин Серов. Впрочем, мудрецы давно твердят, что, как только займешься своим делом, всё странным образом изменится и будет помогать тебе.

Сразу Врубелю с Серовым сблизиться, конечно, было сложно, разница в возрасте огромная: Врубелю уже двадцать пятый год, а Серову шестнадцати-то еще не исполнилось. И вообще непохожи. Скромного вида коренастый крепыш Серов, еще маленьким мальчиком бесповоротно, не по-детски повернувший на путь художника, — и обаятельный франт, худощаво элегантный, с изящными манерами Врубель. Его начитанность, литературность, блестяще пройденный курс гимназических наук, увлечение Гомером и латынью — и подросток Серов, который знать ничего не хотел кроме карандашей и палитры, мучил мать отказом хоть сколько-то заняться изучением общеобразовательных

предметов и осчастливил ее, когда лишь накануне поступления в академию «стал увлекаться чтением». Врожденное упорство в достижении цели у Серова — широкое эстетство, долгий период туманных художественных грез у Врубеля...

Стоп, не туда: что-то в духе заглавия просветительского романа «Твердость и легкомыслие». Общего, разумеется, было больше, гораздо больше, так много, что вскоре Врубель напишет сестре о Серове: «Мы очень сошлись. Дороги наши одинаковые, и взгляды как-то вырабатываются параллельно».

Неудивительно. Сходство у них различается даже на уровне органики.

Оба в самом раннем детстве со странностями; оба с некоторой трудностью, с какой-то заминкой встраивались в жизнь. Врубель почти до трех лет не ходил, не проявлял естественного ребяческого желания кричать и беспрерывно лопотать, говорил очень мало. Серов того хуже: речь ему поначалу вообще не давалась. «Не говорит, да и только. Кроме звуков „му“ и „бу“, ничего не мог произнести. Когда ему минуло два года, я стала советоваться с опытными матерями, — пишет в воспоминаниях о своем первенце Валентина Семеновна Серова, — пришлось долго возиться, пока он усвоил себе несколько слогов». Далее рассказано о периодически нападавших на сына, словно бы тормозивших его моментах, «когда какая-то вялость, умственная неповоротливость мешала ему осиливать самые обыкновенные затруднения. Миновав такие периоды, он снова входил в норму и проявлял остроумие, понятливость, а главное — феноменальную наблюдательность». Нечто аналогичное в тревоживших родителей, внезапно охватывавших гимназиста Врубеля приступами упадка чувств, бессмысленного оцепенения. Насчет общей, сменявшей фазу апатии феноменальной наблюдательности этих будущих великих художников

говорить не приходится. Так же как о безусловно объединявшей их удивительной памяти, зоркости, чувстве пропорций и прочих обязательных слагаемых таланта изображать.

Да и столь явные контрастные черты молодого Врубеля и юного Серова — так ли контрастны? Баснословное усердие Серова, 100 раз исправлявшего, до дыр протиравшего свои рисунки. А та многодневная усидчивость, с которой Врубель отделявал акварель для французских артистов и тщательные живописные копии, вытачивал складки драпировок, всякую мелкую предметную канитель на своих любительских иллюстрациях? Или вот гибкость натуры, более всего, кажется, отличающая Врубеля от Серова. Но Валентин Серов разве без гибкости? Свежо и вдумчиво писавший об искусстве (в частности, о Серове и Врубеле) замечательный, рано погибший критик Всеволод Дмитриев особым даром Серова определил именно *«гибкую приспособляемость во славу искусства»*, умение увидеть сильнейших и проникнуть в их ремесло, будь то Репин, Врубель, Константин Коровин, Диего Веласкес или Андерс Цорн. И не только в искусстве проявлялась пластичность Серова. С одноклассниками по баварской народной школе он такой же отчаянный драчун, а в ласковом культурном мюнхенском семействе чарует милой застенчивостью. Хорошо известны его конфликты с матерью, но сколь бы ни пеняла Валентина Семеновна на упрямый нрав сына, понятно, что как раз это дурное качество ей лично ближе, роднее и приятнее всех других и она втайне любит своего упрямецем.

Краем коснувшись тут семейных отношений, невозможно пройти мимо параллели в обстоятельствах, формировавших характеры Врубеля и Серова.

Жизнь у них начиналась в атмосфере достаточно близкой, если иметь в виду безусловный для родителей того и другого приоритет высокой культуры, хотя в

среде по тону разной настолько, насколько семейный уклад интеллигентного военного мог отличаться от обихода в доме знаменитого композитора, дружески общавшегося с Тургеневым, Островским или Рихардом Вагнером. Притом бросается в глаза одинаковый первый драматичный узел биографии: Врубель в трехлетнем возрасте потерял мать; Серову не было пяти, когда он лишился отца. Доставшееся каждому полусиротство, несомненно, вплелось в характер погруженного в себя малолетнего «молчуна и философа» Врубеля и чрезвычайно замкнутого в детстве Серова, который крайне редко позволял матери «заглянуть в сокровенные уголки своей душевной жизни». И выходили из отъединенности они похоже: волной хлынувшего наружу артистизма, изобретательного, обильно подпитанного ресурсом присущих им обоим актерских и юмористических наклонностей.

Ирония скептического Серова хорошо известна, прекрасно читается в его рисунках к басням, отчетливо витает в массе его портретов. Насмешливо-саркастичный взгляд Врубеля замечен лишь в его словесных рассуждениях, в творчестве вроде бы не отображен. Однако были и у Врубеля шаржи, забавные рисунки, иногда известные по мемуарам (вроде самых первых, именно комических зарисовок, о которых упоминает сестра), почти целиком бесследно канувшие с ворохами совершенно не ценимых автором набросков, но в редких случаях все же кое-кем сохраненные. Сохранились они и от университетских дней, и от тоскливых месяцев послеуниверситетской службы в Военно-судном управлении (воинская повинность, увенчанная чином бомбардира запаса, она же последняя, из уважения к отцу, проба обжиться в юридическом ведомстве), и от периода молодой дружбы с Серовым, и от более поздних лет вплоть до карикатур, неожиданно вкрапленных в творчество самого черного,

самого тяжелого финального этапа. Без юмора не жилось ни ипохондрику Серову, ни меланхолику Врубелью. Юмором от рождения до конца пути полны были оба.

Опять перебор: теперь уже не Серов и Врубель, а прямо-таки братья-близнецы. Впрочем, на довольно продолжительный срок их отношения действительно напоминают братство, старшинство в котором и по годам, и по успехам в академической учебе, естественно, у Врубеля.

А Врубель той поры — даже трудно выразить степень его восторженного чувства — всецело предан, всей душой привержен урокам, мнениям, суждениям Павла Петровича Чистякова.

В желании приоткрыть тайны врубелевской натуры важный вопрос — чем покорила Чистяков. Такое в опыте Врубеля впервые и никогда больше не повторится: безусловное доверие к безусловному авторитету. Предположить, что всегда, не без надменной обособленности, возражавший вкусам сверстников Михаил Врубель просто-напросто вслед за Бруни и Савинским разделит коллективное обожание учителя, невозможно. Что же околдовало гордеца? Ответ напрашивается, если не упускать из виду насквозь пропитавшую его книжную поэтику и представить впечатление, которое произвела на него встреченная вживе фантастически оригинальная личность с переливами отваги неистового Роланда, благородства короля Артура, чувствительности Вертера и практичности хитроумного Одиссея.

Чистяков необыкновенный. О работе над рисунком он грозно пророчит: «Шалить нельзя, искусство ревниво, требует полной отдачи и не терпит полумер», но знает, как утомительно часами напряженно постигать рисовальную законность, и специальной педагогической задачей у него колко теревить гаснущее увлечение,

вместо монотонных нотаций всяким замечанием ученику озадачить того, огорошить, рассмешить.

Репину вспоминалось, как уже в конце академического курса Василий Поленов, еще в детстве имевший счастье вместе со своими братьями и сестрами заниматься у Чистякова, радостно сообщил о приезде учителя из Рима и стал рассказывать о нем. «Его восторги от Чистякова переходили в истерический хохот — так оригинален, своеобразен был Павел Петрович». Два взрослых академика, практически выпускники уговорили педагога заново учить их азам (тот предложил им, уже писавшим большие конкурсные картины на финишную большую золотую медаль, заняться по его системе рисованием элементов гипсовой головы) — «и были до потери всех прежних наших понятий об искусстве удивлены, очарованы и наполнены новыми откровениями Чистякова, с совершенно новой стороны подходившего к искусству. Его своеобразная манера, особый тверской жаргон, отсутствие совсем иностранных слов до того радовали нас, что мы весь урок хохотали, как помешанные, от восторга, слушая эти невероятные истины и термины».

Чистяков блистательно афористичен.

Там, где положено указать на взаимосвязь частей целого, у него с незабываемой конкретностью:

— Рисуя глаз, смотри на ухо.

Там, где назидательно рассуждают о важности неослабного внимания на каждом этапе работы, у него коротко:

— Всё — во всю мочь.

Чистяков изумительно чуток.

Уже опытного живописца Виктора Васнецова, который пробовал заниматься у Чистякова, не справился с заданием, изнемог: «Не могу больше, Павел Петрович», учитель, щадя ранимую душу художника и сочувствуя его образным поискам фольклорной национальной

самобытности, принуждать к освоению своей системы не стал, благословил идти собственным путем. Но ученицу, свою племянницу Варвару Баруздину, за несуразно построенный рисунок не стеснялся по-свойски упрекнуть, задевая самую чувствительную для барышни струну и подспудно воодушевляя: «Экая ты, мать моя, уродина! Ты старайся быть во всем красивой. Комнату метешь — и ту с любовью мети».

Кстати, об ученицах. Девушек в Академии художеств училось ровно в десять раз меньше, чем юношей, но, может быть, в связи с особым вдохновением первой волны женщин, еще полулегально, как бы на пробу допущенных к высшему художественному образованию, учились они ревностно, прилежно занимались и у Чистякова. При этом в многочисленных воспоминаниях о личной чистяковской мастерской под сводами нижнего этажа академии, об этой легендарной мастерской окнами на Соловьев сад, нигде не отмечено каких-либо завязавшихся там романтических отношений. Возникали же сердечные симпатии, не могли не возникать. Как видно, если вспыхивали таковые, то обнаруживались за порогом помещения, где горела одна страсть и каждый силился уловить в наставлениях педагога главный, важнейший для себя момент.

А Врубель? Можно угадать, что было лично для него наиболее вдохновительным? Пожалуй, да. Во врубелевском дифирамбе педагогу акцент на том, что Чистяков «умел зажечь любовь к тайнам искусства самодовлеющего, искусства избранных». Избранных!..

Действительно, Павел Петрович превозносил и призывал лелеять аристократизм. Не сословный, разумеется (что было бы дикостью для Чистякова, получившего от доброго помещика вольную, ставшего свободным на третий день после рождения), а тот, которым сберегается «природная красота в манерах, поведении, в отношении к ближним». Что касается

живописи, то вершина — это «художники-аристократы, которых каждый набросок, каждая черта так выразительно доказывает тонкое чутье и опытность и изучение». Противоположно — пошлая публика без вкуса и понимания, которой годен и какой-нибудь «плебей в искусстве, а по-русски неуч».

И как Врубель учился! Как, по его словам, «беззаветно и фанатично» постигал благородство пластики по Чистякову! «До того был занят работою, что чуть не вошел в Академии в поговорку. Если не работал, то думал о работе», — пишет он сестре.

Между прочим, отвращавший многих от строгих правил Чистякова схематизм Врубелю открылся как раз преодолением угнетавшей в классах «схематизации природы, которая так возмущает реальное чувство».

— Когда я начал занятия у Чистякова, — объясняет он, — мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено.

И что же такое было «ему вложено»? Восприимчивый глаз, чуткость и наблюдательность — ничего нового, присуще всякому художнику. Оригинальность отношения Врубеля к природе — степень чувствительности его зрения. Степень, которую хочется назвать предельной. Не потому, конечно, что действительно предел, а просто до Михаила Врубеля никто тут пока не добрался.

Врубель, как можно догадаться, испытывал какое-то неведомое (нам известное разве что по его работам), необычайно острое наслаждение, всматриваясь в логику и прихоти земного формотворчества. Языка, чтобы сполна выразить такую зрительную утонченность, не существовало. В ранних любительских рисунках Врубеля заметно, что больше всего нравится автору вытачивать детали, мелкие подробности вроде кружевной манжетки, волнистой пряди разметавшихся волос или

какой-нибудь затейливой вещицы на столе, однако это отражало страстность пристального созерцания как бы исподволь.

А Чистяков востребовал, на первый план поставил именно эту страсть. Его система звала, сконцентрировав во взгляде все силы ума и чувства, смотреть, смотреть, смотреть! Не в лист бумаги утыкаться, прилежно разделявая рисунок штриховкой, растушевкой или модной тогда у академистов «конопаткой», а напряженно вникать в стройность до бесконечности сложной натуры.

Сетования одного приунывшего от неудач состоятельного ученика Павел Петрович пресек, обронив, что этому рисовальщику всего-то надо поставить за спиной слугу, дабы тот регулярно напоминал: «Барин, глядите на натуру!»

— Вдумчиво глядите вокруг себя, — повторял учитель. — Ищите красоту не условную, не придуманную, а ту, которую подскажет сама природа. За любовь к ней она в свою очередь раскроет вам свои объятия и откроет все тайны...

Особенность сверхпристального зрения разъясняет, как случилось, что менее одноклассников натренированный в рисунке Врубель, попав к Чистякову, вдруг оказался подготовленнее всех. Рисовал он в юности не так уж много, в университетские годы и вовсе от случая к случаю, зато смотрел. От природы умел или сам с детства научился смотреть «как следует». Сомнений нет, что талантливость глаза — подпочва врубелевской гениальности.

Дальше про Врубеля у Чистякова всё понятно. В каторжных рисовальных трудах Врубель блаженствовал, и сложности заданий обостряли упоительный поиск сокровищ.

Ведь мало было точно, по всем рисовально-строительным правилам нарисовать натуру («верно, но

скверно», — хмыкал Чистяков). Требовалось еще обнаружить красоту структурной вязи, штрихом и линией проявить личную находчивость, передать трепет душевного любования формой. И еще одно непереносимое условие, которое очень выразительно звучит в обороте негативных оценок Чистякова, памятных его словечек: про нечто, изображенное тупо и пусто — «чемодан», «чемоданисто»; насчет работ, усердно, до черноты замусоленных — «заслонка». Божественная мера, артистическая легкость сверх всего требовались.

Врубель полнее других ухватил, о чем толкует Павел Петрович. Работал как образцовый чистяковец. Так его и воспринимали.

В мемуарах Михаила Нестерова, который, поучившись в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в начале 1880-х отправился в питерскую Академию художеств, но ни шуток-прибауток, ни системы превозносимого Чистякова тогда не понял (о чем постоянно потом горевал), есть несколько вариантов первого впечатления от Врубеля. Трижды — сильный, видимо, был эффект — описана сцена, когда рассказчику указывают на сидящего впереди, «в плафоне» (месте особо ценном, заранее занимаемом вблизи натурщика) «наиболее даровитого чистяковца», а Нестеров наблюдает, как тот странным образом рисует, и почему-то не целиком фигуру, только отдельные части: руку с плечом в ракурсе, ухо, следок.

В тексте, где упор у Нестерова на свои тогдашние раздраженные чувства: «Рисунок был подробно сработан, умно штудирован, убедителен, но прием идти не от общего к частному... а от частных — неизвестно куда, мне не нравился. Восторги, расточаемые Врубелю, который был одним из любимых учеников Чистякова, меня не трогали». В другом мемуарном повествовании чуть больше о том, как именно рисовал Врубель, — «рисовал подробно, с большим знанием анатомии,

воспроизводя не только внешний, видимый рисунок, но тот внутренний, невидимый, но существующий». И уже в специальном очерке «Врубель и Серов» про то, чем отличался Врубель, — «рисовал не как все, рисовал с напряженным вниманием, выслушивая, нащупывая глазом, мозгом, чутьем тонкого наблюдателя тот предмет, который хотел постичь раз навсегда».

Там же об отношении товарищей, которое «было двоякое: удивлялись одни, недоумевали другие, но те и другие чувствовали в нем явление чрезвычайное». А вводной фразой к этому очерку: «Врубель и Серов — вот тема, на которой может „сломать себе шею“ любое беспристрастие, любая объективность».

Тема впрямь сложная, но что касается лет, проведенных в Академии художеств, тут разночтений нет. Все ясно видели, кто впереди. Игорь Грабарь, автор фундаментальной (и, так сказать, авторизованной благодаря непосредственному контакту с объектом изучения) монографии о Серове, пишет, что, перейдя от Репина к Чистякову, на первых порах Серов сбивался, но чистяковская линия брала верх, так что «к концу года он, по его собственному признанию, находился уже под бесспорным влиянием его товарища по мастерской Врубеля». И насчет следующих лет: «Значительно старший по возрасту, образованный, начитанный, давно уже разбиравшийся в сложных вопросах искусства и выработавший очень определенные, твердые взгляды на задачи искусства и технику живописи, Врубель, естественно, вскоре будет оказывать еще более решающее влияние на своего юного друга».

Все это без слов читается в работах, которые у Серова тогда, после репинской школы живописного рисунка, стали заметно строже, и юному художнику такая перемена не в упрек. Напротив, как писал Дмитриев, «длительный гипноз манеры Врубеля» служит

«доказательством необыкновенной восприимчивости и впечатлительности Серова».

Хотя сам мастер через много лет вспоминал об этом без особого восторга. «Как-то зимой 1901 года, — рассказывает Яремич, — кто-то в моем присутствии спросил Серова: верно ли, что он находился некоторое время под влиянием Врубеля, или это только легенда. После некоторой паузы художник, как бы подавленный этим вопросом, сказал: „Да, был такой грех“».

Зато Врубелю (по случайному совпадению, в краткой автобиографии, написанной им в том же 1901 году) свое восторженное следование за Чистяковым припомнилось чистой радостью — «благодаря его руководительству, я вспоминаю четыре года работы в Академии как самые светлые в моей художественной жизни». Теперь надо бы завершить сюжет счастливой встречи Врубеля и Чистякова выразительным изъятием чувств учителя к своему лучшему, любимому ученику. Однако нужной цитаты не находится. Лучший-то лучший, а самый любимый вряд ли.

Из массы своих учеников больше всего любил Павел Петрович Василия Савинского, рано оставшегося без отца и отчески пригнетого Чистяковым. Правда, в условиях неутомимой битвы Павла Петровича с косной академической элитой его поддержка нередко оборачивалась на дороге любимца ухабами и рогатками. Здесь надо было обладать такой внутренней мощностью, какую, скажем, имел Суриков, выстоявший в опоре на дружбу Чистякова, когда, к негодованию учителя, «допотопные болванотропы» проглядели, провалили суриковскую конкурсную программу. Но Суриков — это Суриков. Творческую судьбу художника Василия Евменьевича Савинского по-настоящему счастливой не назовешь, хотя были и картины, и звание профессора, и почет стойкому хранителю заветов Чистякова. В истории искусства он все-таки остался не своей живописью, о

которой так болел душой Павел Петрович, а обретенной еще в ученичестве славой великолепного рисовальщика (его работы тех лет поныне среди музейных академических эталонов) и обширной своей перепиской с учителем, который множество ценнейших соображений изложил именно в письмах к нему. Ему, Василию Савинскому, уехавшему совершенствоваться за границу, Чистяков в числе новостей сообщал иногда и о Врубеле.

Например, по поводу устроенных педагогом у себя воскресных вечерних собраний, где ближайшие ученики (Бруни, Врубель, Серов, Василий Матэ, Алексей Зреляков, Леонид Саллос, Владимир Дервиз, упоминавшаяся Варвара Баруздина, Елена Рейхардт, будущий скульптор Роберт Бах) рисовали натурщика, а Чистяков учил их «живой связи в фигуре»:

— Врубель меня радует. Что-то тонкое и строгое в то же время начинает проявляться в его работах. Серов и Бах тоже обещают много хорошего.

Или позже, когда Врубель покинул академию:

— Бруни и все прочие здоровы. Зреляков на зиму едет в деревню. Грустно было расставаться с Врубелем. Он уехал на зиму в Венецию. Замечательный он будет техник, да и вообще артист, если...

Многовато этих «если» мерцало для Чистякова в молодом Врубеле. Некий оттенок одного из них можно почувствовать в детском впечатлении дочери Павла Петровича, Веры Павловны: «Мы не особенно любили Врубеля, когда были маленькими. Он был какой-то холодный, сдержанный. Тогда как Серов, на вид медвежонок, возился с нами, играл с нами...»

Безупречная корректность, заботливо ухоженная внешность Врубеля стилистически не совсем вписывались в «семейную» атмосферу тесного круга чистяковцев. Не то чтобы там было принято развязно болтать или, чего доброго, красоваться в нечищенных

штиблетах (сам учитель всегда являл собой пример идеальной опрятности), и все же Врубель довольно заметно выпадал из тона. Крайне любезный, но закрытый, горячей дружеской участливости к окружающим он не проявлял, обсуждения сотрясавших академию местных сенсаций сторонился, предпочитал беседы на отвлеченные темы. Прекрасные манеры не рассеивали, а скорее усиливали ощущение его высокомерной горделивости, пресловутого «панского гонора». И, похоже, сам он не возражал — скорее настаивал — на подобном восприятии своей персоны.

Первый из костюмных образов, которыми Врубель предъявлял и отгораживал себя, это придуманный им еще в университете особенный длинный сюртук из чесучи, покроем напоминавший польский кунтуш и дополненный парой высоких сапог с кисточками.

Не могли вызвать симпатий Чистякова ни этот театрализованный, причем декларативно «нерусский» наряд, ни излишнее увлечение вином, ни чрезмерная светскость. Настораживала чуждая волевой натуре Павла Петровича, заметная, несмотря на гордую позу ученика, нетвердость его характера, хотя именно в ту пору переменчивость Врубеля проявилась самым комплиментарным для педагога образом.

Погружение в работу по чистяковской методе принесло такие плоды, что Врубелю каникулы теперь лишь «глупое, бестолковое праздничное болтанье», «беспутное, развращающее шатанье». Декоративный дендизм истаял, сменившись вдохновенной аскезой, и Михаил Врубель спешит сообщить сестре о своем кардинальном обновлении, «окончательном забвении всего постороннего»:

— Нынешний год не смущало меня являться в общество в засаленном пиджачке, не огорчала по целым месяцам тянувшаяся сухотка кармана, потерял всякий аппетит к пирушкам и вообще совсем бросил пить; в

театр пользовался из десяти приглашений одним. Видишь, сколько подвигов! И вместе с тем как легко и хорошо жилось.

Легко и хорошо... Точнее не определить, чем отличается от прежних композиций (скажем, от искренне страстной, но достаточно ходульной патетики «Анны Карениной») сделанный в 1882 году акварельный портрет Зинаиды Штукенберг. Тончайшая лепка лица, множество едва заметных прикосновений кисти, отметившей несчетные переливы пластики там, где глазу, кажется, и зацепиться не за что. Абсолютная предметная убедительность бархатной шляпки, тюлевой вуалетки, шелковых шляпных лент при тактичном умении оставить аксессуары в подобающей им роли. И глаза. Едва ли не впервые узнаваемо «врубелевские глаза», которым в одной давней серьезной монографии с полным основанием посвящена отдельная глава. Глаза, тайна которых побудила современного киевского знатока искусства с лупой исследовать зрачки персонажей Врубеля и что-то такое технически (заодно и мистически) удивительное там обнаружить. Возможно. Мало ли у мастера приемов. Вон их сколько уже в ученическом портрете, не насмотришься.

Но вновь и вновь — красота глаз. Прочно усвоена чистяковская рекомендация глаза писать со скрупулезной точностью, «чтобы были как живые, остальное посвободнее». Понятно, почему на нескольких по каким-то причинам незаконченных графических портретах Врубеля идеально встроенные ниши глазниц, точно посаженные глазные яблоки остались без зрачка, без выражения. Это в самый последний момент, иначе сразу под власть взгляда и мало интереса разбираться в других деталях.

Ясные, с блеском, словно удвоенным прозрачной грустной влагой, серо-голубые глаза юной Зинаиды Антоновны, невесты Саши Валуева, наглядно поясняют

размышления Врубеля о далеко не безоблачном счастье друга («они слишком серьезные оба человека, чтобы ворковать, и слишком молоды, чтобы быть друг к другу менее требовательными»). Вместе с тем выразительность портрета в немалой мере обязана совпадению живых черт с типом волновавшего еще гимназиста Врубеля «прекрасного, немного страждущего лица». Средоточием такого лица задумчивый, пристальный, не отпускающий взгляд. Мерцание почти говорящего, почти понятного, почти отгаданного, но все-таки запретно скрытого, не твоего, душевного предчувствия. Зинаида Валуева, в девичестве Штукенберг, проживет долгую-долгую жизнь и чего только не увидит, скончается она в блокадную ленинградскую зиму. Совершенно не обязательно, конечно, что-нибудь знать о ней, о ее участии, но замечательно все-таки, что так долго не гасли, чуть не до нашей эпохи досияли эти глаза.

Ни глаз, опущенных на рукоделье, ни душевных волнений в портрете «Старушки Кнорре за вязанием». Однако тоже в своем роде чудеса. Врубель предлагал видеть тут «подвиг терпения и прилежания — работа четырехмесячная аккуратно по три, четыре часа в сутки». А как вообще возможно столько времени трудиться на небольшом листе бумаги прозрачной текучей акварелью, которую во избежание грязи лучше не смывать для переделок? Это же не масло, которое, лишь дай слою подсохнуть, и крой дальше, изменяй, уточняй до бесконечности. А так: цветная крохотная капелька вплотную к цветной капельке, капелька к капельке — и постепенно все подробности морщинистых щек, узловатых пальцев трудолюбивой престарелой бонны Папмелей, все блики оловянной коробочки, все тесемочки-помпончики узорной корзинки для шитья.

Не без удовольствия Михаил Врубель роняет в письме, что его акварельные композиции могут

выглядеть «вроде дорогой работы Фортуні, кличка которого все более за мною утверждается в Академии» и принести успех на петербургских экспозициях.

Испанец Карло Мариано Фортуні своим талантом виртуозно и с поразительной натуральностью передавать искристый, атласный, узорный, ювелирный блеск в ансамблях всяких красивых вещей к этому времени покори́л мир. У Врубеля же почему-то никогда даже до выставок — хотя бы, например, до ежегодных выставок в недавно основанном Императорском обществе русских акварелистов — дело не доходило.

Отчасти собственная незаботливость по этой части, но больше строгая критичность Чистякова, знатока и мастера акварели. Павел Петрович лично хорошо знал Фортуні, когда-то в Риме они вместе работали в студии, устроенной бывшим натурщиком Джиджи (в «академии Джиджи», как она называлась у художников), даже соперничали. Высоко ценя талант испанца, Чистяков, однако, со временем сделал вывод: однообразен Фортуні, всё ушло на манеру, получился изысканный фотограф. Не годится. Нет, неустанно упражнять знающий чуткий глаз, а дальше «по сюжету и прием», и персональный, от рождения данный «природный оттенок» свою дорогу найдет.

Врубелю мнение Павла Петровича всего дороже. Но с Чистяковым трудно. Блеснешь приемом — заподозрит манерность, желание «угодить убогому ничтожеству». Сосредоточишься на точном воспроизведении предмета — подойдет и хмуро бросит:

— Так натурально, что даже противно.

Куда щедрее на похвалу Илья Ефимович Репин. Он тоже очень увлекся акварелью, организовал у себя акварельные вечера и утренники. Экспансивного Репина талантливость всегда приводит в восторг, будь то педагогика Чистякова — «вот учитель, так учитель! Единственный!!» или умение его учеников. В первую

очередь, естественно, успехи почти родного Валентина Серова, рядом с ним — Врубеля: «Молодежь эта золотая!!! Я у них учусь».

Силу и жизненную проникновенность репинской живописи видели все, Врубель тоже. Особенно тронул портрет Мусоргского. Узнав о роковой опасности, настигающей гениального друга, немедленно примчавшись из Москвы запечатлеть его черты, Репин успел сделать этот портрет буквально накануне смерти композитора. Ничего вроде не сочинено и не подчеркнуто в изображении памятного Михаилу Врубелю некрасивого, нездорово одутловатого лица, уставших от всего глаз с красными прожилками. Просто полуфигура Мусоргского в больничном халате на фоне голый стены лазарета. Скромность как бы натурного этюда и вечный памятник душе, то самое искусство, которому высший чистяковский балл «простота — высота».

Репина Михаил Врубель чрезвычайно уважал, к его пылким речам прислушивался, воодушевленно заявлял Анне:

— Никуда, никуда положительно не ступлю ногой — так только и возможно работать. Все эти обеты особенно волнуют меня сегодня, под впечатлением нахожусь беседы с Репиным, который только что был у меня. Сильное он имеет на меня влияние: так ясны и просты его взгляды на задачу художника и на способы подготовки к ней — так искренни, так мало похожи на чесанье языка (чем вообще мы так много занимаемся и что так портит нас и нашу жизнь), так, наконец, строго и блестяще отражаются в его жизни.

И вдруг, спустя всего три месяца, сообщение:

— Репин как-то сам к нам, чистяковцам, охладел, да мы, хотя и очень расположены к нему, но чувствуем, что отшатнулись: ни откровенности, ни любовности отношений уже быть не может.

Не разрыв (Врубель все-таки собирается на Пасху навестить Репина), но разлад принципиальный. Чистяковцы оскорблены. Место драматичных событий — очередная экспозиция Товарищества передвижников, причина — «вереницы холстов, которые смеялись над нашей любовью, муками, трудом». Горчайшая обида — от «самого капитального по талантливости и размерам произведения на выставке», от репинского полотна «Крестный ход в Курской губернии».

Больнее всего, что даже Репин — его-то не упрекнешь, что у него «форма, главнейшее содержание пластики, в загоне!» — унизил свой могучий дар до публицистики. Да это же измена, это рабство, горячится Михаил Врубель, и хуже того:

— Это значит надуть публику. Пользуясь ее невежеством, красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом. Ведь это лучшую частицу жизни у человека украсть!

Придя после выставки на репинский акварельный сеанс, Врубель при обсуждении экспозиции и, разумеется, ее центральной вещи счел за лучшее промолчать. Репин понял: ответил необычной, несколько раздраженной сухостью. Тяжелее всех в этой ситуации было, однако, не Врубелю, закаленному поборнику «искусства для искусства», не Репину, который, кстати, вскоре выступит ярым защитником того же тезиса. В труднейшем положении оказался выпестованный Ильей Ефимовичем, набиравшийся сил возле его мольберта, совсем недавно ездивший с ним в Хотьково, где Репин писал этюды к «Крестному ходу», любимец Антон (так Валентин Серов переименовал себя из сладенького Тоши, Валентоши). Серов выбрал позицию чистяковца. Тепло глубокой личной симпатии к Репину он сохранил,

но навсегда приобрел некую, как выразилась его мать, «резвенность» в оценке репинской живописи.

Школа Чистякова требовала многого.

Отнюдь не только рисовально-живописного «культа глубокой натуры». Необходимость точного опорного рисунка понималась Чистяковым предельно широко.

Ученице Анне Поповой запомнился интересный разговор. Говорили на академическом балу, забыв про танцы, о сводках с полей Русско-турецкой войны и промахах российского командования.

— Да что, оттого всё плохо — не по рисунку начали! — отрезал Чистяков.

— И жить надо по рисунку? — спросил кто-то.

— Еще бы!

Вот так и чистяковские упреки передвижникам, нередко позволявшим себе пренебречь формой, а что ужаснее для Чистякова, у которого даже брань в адрес всяких косных «немцев» своеобразна: «...глухари, олухи, тля слепая, бесформенная». Без формы — гаже некуда. И не за склонность непременно всадить в холст публицистическую мысль корил Павел Петрович. «Идея у нас подчиняет себе технику» — это, по мнению Чистякова, коренное духовное свойство русского творчества. Мучило — «уж больно что-то грубо работают молодцы-то наши».

Политическая острота в картинах возмущала, это да. Опять-таки не дерзким вызовом властям, ибо с правителями передвижники жили в мире и согласии, свергать монархию не собирались, да и монаршее семейство было к ним милостиво. Столичную выставку 1881-го, где Репин показывал портрет Мусоргского, а Суриков «Утро стрелецкой казни», устроители до срока закрыли, искренне скорбя о гибели убитого народовольцами Александра II, а уж эпоха Александра III это просто апофеоз товарищества — воцарение его членов в Императорской академии художеств, куда

передвижников призывали на места целиком уволенной прежней профессуры. К слову сказать, едва ли не самая отличительная черта русского искусства — это явственный романтизм реалистов, классицизм романтиков, монархизм демократов и т. д. (Вообще, видимо, главная национальная черта: не то чтобы все россияне гении, но друзья парадокса — поголовно.) Фрондерство на передвижных экспозициях, конечно, наблюдалось; Чистяков ему не доверял, полагая приманкой для публики, в чем сразу три смертных греха. Во-первых, развращение толпы; во-вторых, умаление священной живописи; в-третьих, туманящая мозги самим живописцам погоня за наживой.

Способ существования независимого Товарищества передвижных художественных выставок был единственно возможный — коммерческий, все доходы от сбыта картин. Соблазн огромный. Кропотливо трудиться над картиной «невыгодно, долго, да и трудно — деньги нужны. А деньги дает добрая публика-потребитель. Значит, люди эти, эти художники, вперед родину не двинут».

Алчность Чистяков обличал со страстью библейского пророка. Еще в молодости наставлял младшего брата:

— Люби искусство ради искусства и пользы, и пусть оно будет свято, а не цель или средство разбогатеть. Богатых в полном смысле не должно быть — это вздор, наконец, это подло: всякий, даже честный богач — бесчестен, особенно, кто скоро разбогател. Богач богатеет в ущерб другим!..

Сам Павел Петрович долгие годы жил почти нищенски, презрев заботу о деньгах («Бог мой, заработки, как это противно для меня!»). Будучи уже адъюнкт-профессором, плату за вечерние, до глубокой ночи, и воскресные занятия в личной мастерской с учащимися академии брать отказывался. Считал это своим долгом, к тому же отдохновением от общества

жадных и ленивых коллег-сверстников. И в старости бессребреник Чистяков, глядя вокруг, увы, не находил желанных перемен:

— Собираем деньги разными средствами. Дуем по всем по трем, а куда вынесет, не знаем. Может ли искусство при таких условиях подниматься, да и жизнь сама? Нет, не может.

В этом идейном направлении тоже самым преданным чистяковцем выказал себя Михаил Врубель, всю жизнь демонстрировавший благородное презрение к финансам не менее ярко, чем аристократизм рисунка.

А живое пребывание рядом с Чистяковым для Врубеля навсегда незабываемое полное счастье. Тем более что помимо всего у Павла Петровича, только подняться из мастерской наверх, в академическую его квартиру, еще одно небесное блаженство — музыка.

Собрания художников в квартире Чистяковых постоянно украшались пением, музицированием, выступлениями известных профессионалов. Музыку Павел Петрович любил всякую — серьезную, легкую, русскую, итальянскую, хотя вершиной признавал Бетховена. Не случайно опекавший им в годы заграничной стажировки Василия Савинского его младший брат, Владимир Савинский, сделался композитором, руководителем Великорусского оркестра духовной музыки. Сам Чистяков хорошо пел красивым высоким баритоном и был строгим ценителем умения «держат голос». Общая страсть к музыке особенно сблизила Павла Петровича с Измаилом Ивановичем Срезневским, крупным филологом, историком, основателем школы петербургских славистов. Дети Измаила Ивановича тоже отличались разнообразными талантами (два сына — писатель и ученый, три дочери — писательница, пианистка и записавшая немало наставлений Чистякова его ученица, художница). Михаилу Врубелю приятное, продлившееся на много лет

знакомство со столь достойным семейством было лестно и тем, что там признали не только рисовальные его способности. Сестре он написал об этом:

— Очень музыкальная семья. По субботам раз в месяц у них бывают музыкальные вечера. У меня они и один родственник Чистякова, хороший музыкант и композитор, открыли «отличный, большой» тенор, и послезавтра я уже участвую на вечере у Срезневских. Пою трио из «Русалки» с Савинским и m-lle Чистяковой и еще пою в хоре тореадора из «Кармен».

И вообще:

— Ах, Нюта, сколько есть интересного пересказать: сам, люди и искусство, пью и не напьюсь этого нектара сознания!

Сладок нектар, что говорить. Между тем, если перечесть письма, заметки Чистякова, искусство неотступно требует. Требует ума и гигантского усердия, требует «замечательной энергии», работать требует «чисто для искусства» и т. п. Императив совсем по Канту. И та же настроенность на абсолют: «Искусство чистое, высокое, настоящее полное искусство живописи в применении только к обиходной практике не думается. Оно удовлетворяет, прежде всего, само себя. Оно совершенно во всех частях его составляющих, словом, само — познание полное».

Да остается ли тут место для хоть сколько-то реального воплощения идеала?

Кантовский ригоризм подобные сомнения отметал (добро есть добро, даже если никто не добр). Чистяков волновался о живом течении художества и был все же не столь суров. В числе его императивных заветов и такой — «искусство требует нежного сердца».

Глава пятая

РАФАЭЛЬ И ГАМЛЕТ

Паровоз, выбравшись наконец из питерской низины, пыхтел по холмистым сельским землям. В тряских хвостовых вагонах третьего класса было холодно и сильно пахло гарью. За окном тянулись сизые хвойные леса. Снег почти стоял. Откосы вдоль колеи открыли волны бурой прошлогодней травы, на песке между черными от сажи остатками сугробов уже белели стайки храбрых северных первоцветов. Серов, зябко нахохлившись в углу вагонной лавки, дремал. Сидевшие напротив него кузина и его товарищ беседовали.

— Я сейчас в положении Левина, — проговорил Михаил Врубель, глядя на Машу.

В смятении Константина Левина, который самозабвенно любит княжну Кити Щербацкую, но никак не решается сделать ей предложение, — откровеннее признаться было невозможно. Маша предпочла, однако, не понять.

Детали боковых сюжетных линий «Анны Карениной» подзабылись и насчет Левина припомнились только какие-то терзавшие того морально-социальные проблемы, объясняла много лет спустя Мария Яковлевна Львова, урожденная Симонович. «Представилось, что Михаил Александрович о них и говорит, что он, такой одаренный художник, не может совместить свой взгляд на искусство, свой предстоящий ему путь со взглядами общества». В голове, мол, не укладывалось, что ею, «простой и наивной девочкой», мог заинтересоваться «этот блестящий художник, умный человек со светским лоском». Отговорки, конечно (какая девятнадцатилетняя девушка перепутает влюбленность поклонника с его нравственными исканиями), и

участливая сердечность Маши Симонович. Стократ деликатнее честного отказа было утешать самолюбие художника речами о его таланте и великолепных творческих перспективах.

А может, всё было не совсем так. Может быть, непонятливая Маша ждала большего и таилась, ощущая некую неопределенность в чувствах Врубеля, увлеченного не столько персонально ею, сколько образом застенчиво серьезной юной женственности, под впечатлением которой у него очередной порыв:

— Как бы хотелось вплести свое существование в это душевное и строгое!

Вероятно, намек Врубеля на сходство своей ситуации с любовью толстовского героя подсознательно вобрал и то, что поначалу влюбляется Левин вообще в домашнюю среду юной княжны (как подчеркнуто в романе Толстого, «именно в дом, в семью, в особенности в женскую половину семьи»). Впечатлительный художник не мог не отозваться на атмосферу, столь созвучную фазе его самой напряженной академической учебы.

Дни напролет труды и труды. Расписание жесткое: в семь утра подъем, с половины восьмого два часа рисования с анатомических моделей, затем час урока малолетней ученице Мане Папмель, далее до двух академический этюдный класс, с трех до половины пятого работа над акварельным натюрмортом, а с пяти до семи опять в классе, теперь натурном, и еще три раза в неделю вечерние занятия с восьми до десяти. По воскресеньям тоже с утра до четырех дня самостоятельные студии, а с шести вечера вновь ученичество у Чистякова, в его частной мастерской. И только раз в неделю праздничный просвет — субботний, долгий, порой чуть не до зари, вечер в доме на Кировной (в Ленинграде она стала улицей Салтыкова-Щедрина), в семействе тетушки Серова, Аделаиды Семеновны Симонович.

Новая для Врубеля среда. Российская трудовая интеллигенция в ее наилучшем, если не сказать — идеальном, воплощении.

Дочери московского, средней руки коммерсанта Бергмана, и Валентина, вышедшая замуж за маститого композитора Серова, и ставшая женой молодого врача Якова Симоновича Аделаида, выросли страстными народницами с жаждой сеять разумное, доброе, вечное. Нередкий среди шестидесятниц тип культурных барышень из обрусевших еврейских семей. Редкостью оказалась дельность этих двух идеалисток.

Аделаида Семеновна свою линию нашла во внедрении на российской почве фребелевской системы детских садов — знаменитой, новаторской тогда европейской системы раннего развития (самораскрытия) природных способностей ребенка. Выбор направления — личный: честнейший и слегка наивный. Характерна поездка к Герцену, у которого молодожены Симоновичи надеялись получить указания относительно первостепенно нужной деятельности (предполагалось, видимо, нечто вроде печатания нелегальной литературы). Еще характернее серьезность, с которой ими была воспринята решительная рекомендация Герцена возвратиться домой, чтобы «делать хотя бы маленькое дело на благо России».

Дело, равно близкое медику Якову Симоновичу и его тяготевшей к педагогике жене, определилось в Швейцарии, куда Аделаида, не смирившись с грубым отказом ей, женщине, посещать лекции Московского университета, уехала ради получения высшего образования и откуда привезла на родину опыт занятий под руководством ученицы Фридриха Фребеля. Поистине благое дело — в спектре воодушевленного служения народу идея гражданского служения младенцам и малышам явилась, безусловно, одной из самых здравых. А российский успех системы, которую Симоновичи

начали пропагандировать изданием своего журнала «Детский сад» и практически развивать устройством «элементарных частных школ» в Петербурге, затем Тифлисе и снова в Петербурге, был предопределен особым складом передовых молодых супругов.

Рано поженившиеся, бесконечно преданные друг другу, они ничуть не походили на радикально аморальных нигилистов. «Разумное» в их деятельности (от конкретных методов дошкольного воспитания до критики религиозной основы теории Фребеля, перетолкованной в современном духе верований социальных) прочно крепилось «добрым и вечным» — искренним патриархальным чадолюбием. Что ж, как ни назови это, божественным началом или сугубо человеческим, мистическим или этическим, важнее всего рано извлечь великий творческий инстинкт, дать ему вольно прорасти и уберечь врожденно талантливых детей от судьбы унылой бездарности. И это превосходно получалось. Лучшее подтверждение — собственные дети Аделаиды Семеновны и Якова Мироновича, их сын и полдюжины дочерей.

Юные лица двоюродных сестер неоднократно вдохновляли кисть Серова, так что можно наглядно убедиться в достигнутой телесно-психической гармонии по-разному милых и миловидных, на живописных портретах непременно прогретых летними лучами и словно светящихся благородной сдержанностью Ольги, Нади, Ляли... Но первым в памяти, конечно, портрет сидящей в кружевной тени под липой Маши — «Девушка, освещенная солнцем», символ новой красоты, достоверно зарифмовавший очарование с интеллектом, девичью прелесть с интеллигентностью.

Врубель Машу Симонович впервые увидел зимой 1884-го, за четыре года до создания знаменитого серовского портрета. То есть черты девушки еще нежнее и сероглазая серьезность еще трогательнее. К

тому же родственная талантливость. Сказался ли свежий энтузиазм родителей, особенно усердно развивавших новорожденную старшую дочь «шестью дарами» Фребеля (цельными и разъемными шарами, кубиками, пирамидками для самого начального и сразу творческого освоения пространства) или это было заложено в девочке от природы, но Маша с детства хорошо лепила, рисовала и собиралась стать скульптором. Не увлечься ею было невозможно. Намерение Михаила Врубеля в отдельном письме рассказать сестре о неких летних «происшествиях из мира сердечного» («темы настолько богатые...») бесследно испарилось. Правда, о развитии отношений после впечатлившей встречи с Машей — «праздничное знакомство и надолго; страшно много интересного и впереди мерещится еще больше» — письма Врубеля тоже умолчали. Однако есть ли вероятность, что сердце юной Марии Яковлевны впрямь не дрогнуло, не отозвалось?

— Какой он был красивый! — восторженно вспоминал соученик Врубеля по Академии художеств Ян Ционглинский.

О том же и Серов, ронявший, когда разговор касался Врубеля: «Михаил Александрович — красавец».

Действительно. Даже если не полностью доверять врубелевским автопортретам того времени — красиво вылепленное лицо мерцает то лирикой взгляда, нежного до беззащитности, то патетикой взора, сурово и беспощадно сверлящего. Даже если разглядывать беспристрастный фотоснимок с изображением трех молодых студентов академии — Михаила Врубеля, Валентина Серова, Владимира Давидова. Удачная фотография. Характеры отпечатались очень внятно. На взгляд ничего не стоит распределить персонажей, так сказать, по жизненным ролям.

Спокойно и уверенно сидящий на стуле в центре Дервиз демонстрирует весь набор молодости положительной, включая вполне уместно обрамляющие умное, уже по-настоящему взрослое лицо густые усы и бородку. Уверенность не оттого, что родовит, что его дядя владелец несметных, нажитых на железнодорожных концессиях капиталов, а отец член Государственного совета, сенатор (хотя баронский титул и огромное наследственное состояние неплохо помогают избавиться от робости). Такова натура Владимира, для друзей — Вольдемара фон Дервиза. Всякое знание, будь то науки в Училище правоведения, уроки живописи у известного питерского акварелиста Луиджи Премацци или позднее, в бытность образцовым помещиком и просветителем Тверского края, изучение агрономических премудростей, усваивается им основательно, применяется разумно, активно, с несомненной пользой.

Стоящие по обе стороны от Дервиза приятели явно не обладают его завидным душевным равновесием. Серов, хотя выглядит старше своих семнадцати и позу выбрал подчеркнуто небрежную, руки в карманах и над губой усики для солидности, но по-юношески напряжен, а потому самолюбиво замкнут, застегнут наглухо к миру лишь дерзким взглядом исподлобья да саркастичным недоверием.

И Врубель — моложавый не по возрасту, с красивым чисто выбритым лицом, с красиво зачесанной назад гривой довольно длинных белокурых вьющихся волос, рука на груди заложена за борт сюртука, взор вскинут в давно обжитые эмпирии — поэт, мятущийся поэт, не ошибешься.

Три приятеля ощущают себя наособицу и в молодежном содружестве чистяковцев держатся отдельной компанией. «Мы трое единственные понимающие серьезную акварель в Академии», —

поясняет сестре Врубель. Сообщить об этом тем более приятно, что сам он тут несомненный лидер. Серов сосредоточенно осваивает структурный прием его пластики. Дervиз (которому сестра и все «адепты Врубеля обязаны горячею благодарностью за сохранность целой коллекции рисунков его академического периода») тщательно собирает листы врубелевских штудий.

Вот таким — эффектным и авторитетным — Врубель появился у Симоновичей, где о нем, разумеется, уже были наслышаны. Он не разочаровал.

Больше всего у молодежи, веселившейся по субботам в этом доме, ценились искусство и остроумие. Бездельничать, впрочем, не полагалось, салонная болтовня презиралась. Любовь к искусству и чувство юмора следовало проявить творчески. Было где развернуться Врубелю.

Затеют шарады — никто не сравнится с ним в шутливой изобретательности. Серов придумает показывать балаганный «зверинец», определив каждому роль подходящего животного. Врубеля он назначит ламой (травоядный лиризм врубелевской внешности в другом варианте юмористического зоосада Серова был представлен образом «каменного барана») — и тот артистично, одним поворотом головы продемонстрирует сходство своего профиля, пышной волнистой шевелюры, пухлого выступа верхней губы и темных глаз под светлыми ресницами с верблюжьим силуэтом, томным взглядом грациозной альпаки. Заспорят об опере — знаток Врубель споет, сыграет, всех убедит в несравненных достоинствах околдовавшей его французской новинки «Кармен». Начнут читать стихи — Врубель поразит оригинальным чтением Лермонтова. Строфы любимого поэта он читал не принятым у декламаторов манером, не нараспев, а как-то на свой

лад — скандируя, переживая значительность каждого слова, слога, звука.

Лермонтов в его сознании жил постоянно. На праздники в Академии художеств было принято ставить литературно-музыкальные композиции, Врубель по понятным причинам быстро вошел в состав устроителей. Совсем недавно он исполнил несколько рисунков, проецировавшихся на экран в виде «туманных картин», пока со сцены читались отрывки из пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» и звучали фрагменты «Реквиема». А в дневнике готовившего этот вечер руководителя академического хора И. Ф. Тюменева осталась запись о том, что Михаил Врубель «подал мысль прочесть когда-нибудь полное поэтическое произведение, например „Демона“, с художественными и музыкальными иллюстрациями».

Чем бы ни надумала развлечь себя молодежь в гостиной Симоновичей, все уже ждали — Врубель блеснет, удивит, изумит эрудицией. Насчет его триумфов в рисовальных турнирах за длинным обеденным столом и говорить нечего.

«Между художниками Врубель, конечно, первенствовал. Он был старше всех, был начитан, разносторонне осведомлен не только в вопросах художественных, — он был вообще очень сведущий, тонко образованный молодой человек». Свидетельство матери Серова, женщины колючей и комплиментами не сыпавшей, показательно. Но еще интереснее, что в обнаруженном у Симоновичей «богатеишем наборе симпатичных лиц» наибольшую симпатию Врубеля (ну, кроме юной Маши, разумеется) вызвала именно она — исповедовавшая полярные ему взгляды, некрасивая, немолодая, дурно и небрежно одетая, сама у себя не находившая ничего женственного Валентина Семеновна. Опять можно почувствовать вскипавший во Врубеле

отклик на людей необычных. Чего-чего, а нестандартности Серовой было не занимать.

И не так даже важно, что это первая русская женщина-композитор. Произведения ее остались в разряде ценностей культурно-исторических. Зато натура, пламенем горевший в ней альтруизм и смелость творческих предприятий памяты. С молодости Валентина Семеновна не страшилась шокировать ближних и дальних. Рано проявившая такие способности к музыке, что Русское музыкальное общество направило ее в Санкт-Петербургскую консерваторию своей стипендиаткой, а там сам Антон Рубинштейн взял себе в ученицы, через год из консерватории она ушла ввиду внезапного замужества. Познакомилась с теоретиком и композитором Серовым, консерваторские авторитеты не признававшим, пленилась его взглядами, им самим, совсем еще юная стала женой весьма немолодого Александра Николаевича. Преданность мужу, с которым ей посчастливилось составлять «одну душу», ничуть, однако, не растворила ее в личности супруга и учителя. И скептицизм его, эстета, относительно владевших ею круто демократических идей ничуть не охладил народнической страсти. Оставшись после смерти мужа фактически без средств, Валентина Семеновна попыталась выхлопотать часть доходов от постановок его опер «Юдифь» и «Рогнеда» на воспитание сына (раньше о том же безрезультатно хлопотали А. К. Толстой и Тургенев), успеха не добилась, не сдалась, по черновикам завершила оперу мужа «Вражья сила», собрала четыре больших тома его критических работ. Сама же занялась дальнейшим своим музыкальным образованием за границей и развитием явных изобразительных талантов сына Тоши. Когда сын, наконец, твердо встал на свой путь, поступил в Академию художеств, возражать против его требований независимости мать не стала. Напротив, тоже сочла себя

теперь совершенно свободной. «Почувствовала, что мои материнские обязанности прекратились, — пишет она, — и тотчас ринулась в народ для осуществления задачи всей моей жизни: перенести музыку в деревню».

Санкт-Петербург Валентина Семеновна покинула, поселилась вблизи Глеба Успенского в деревне соседней губернии с намерением приобщить селян к оперной классике. Как реализовался ее экзотический проект не только организовывать крестьянские хоры, но в нищих селах с крытыми соломой избами ставить оперные спектакли? Коротко говоря — великолепно. Несравненно удачнее, нежели пропаганда политических свобод из уст обряженных в тулупы и нарочито по-простецки изъяснявшихся городских чужаков, которых темные крестьяне не понимали и добросовестно сдавали местным властям. А просвещенные дары Серовой приживались, ложились на сердце, срастались со стихией русской деревни, где песня взлет души и главная отрада. «Бытие определяет сознание» — с формулой Маркса, чтимого идейными соратниками Валентины Семеновны и раздраженно отрицаемого компанией ее сына, как ни крути, не поспоришь. Хотя в умном марксизме все-таки без ответа — а «бытие»? А бытие-то это самое, со всеми его экономическими фазами, чем же оно определяется?

Мощнее всего, возможно, бесплотной музыкой.

Во всяком случае, переустройство душ оперным пением виделось композитору Серовой реальным шагом к переустройству общества на началах достоинства и справедливости. Ход мыслей, малопонятный идеалистам-агитаторам, но, в целом, достаточно близкий идеалистам артистического склада. Врубель прислушался. Периодически встречаясь с Валентиной Семеновной (каждую субботу приезжать из новгородской деревни к сестре в Петербург ей было затруднительно, однако дважды в месяц она все же

сюда добиралась), он обнаружил, что ему не так уж чужд ее своеобразный социально-возвышенный настрой.

Валентина Семеновна часто играла на рояле в гостиной сестры отрывки из своего последнего сочинения: написанной по канве драмы Карла Гуцкова оперы «Уриэль Акоста». Особенное впечатление производили вкрапленные в партитуру мелодии древней синагогальной музыки. Трагический сюжет захватывал. Живший в Голландии XVI века иудей Акоста, отлученный, измученный преследованиями вольнодумец, ради любимой невесты попытался примириться с раввинами, согласившись на публичное покаяние. Церемония, кроме исповеди с амвона, требовала наказать отступника, раздев его до пояса, символически побив камнями и положив на порог под ноги молящихся, дабы те при выходе из синагоги «попирали» его, перешагивая через распростертое тело. Процедуру Акоста выдержал, но пережить унижение не смог и во всеуслышание подтвердил свою ересь. Отданная другому невеста приняла яд. Ночью, уйдя за черту города, философ Акоста покончил с собой.

По-видимому, Врубель очень живописно рассказывал, какой ему видится финальная сцена — «ученики, пришедшие за трупом побитого камнями Акосты, выносят его из развалин по тропинке вниз холма, вдали Антверпен, брезжит утро...». Серова попросила его написать эскиз для постановки, предполагавшейся вскоре на московской сцене. Эскиз был с воодушевлением начат, хотя был ли закончен, неизвестно. Так или иначе, спектаклю он не пригодился. К премьере, которая состоялась через год, оформление готовил Василий Дмитриевич Поленов, и на сцене Большого театра опера шла целиком в его декорациях.

Эскизом расположение Врубеля к Серовой не ограничилось. Врубель дорожил общением с удивительной женщиной, всегда храбро поступавшей

по-своему и легко променявшей европейский комфорт на житье в убогой, вечно нетопленной избе. Кстати, поезд, где возле тактично дремавшего Серова происходило неудачное объяснение Врубеля с Машей Симонович, вез молодых друзей как раз в Сябринцы, к Валентине Семеновне. Неблизкий, между прочим, путь, шесть часов только поездом. Возможно, в тот приезд и появился портретный врубелевский рисунок. Единственный, сделанный большим мастером натурный портрет Серовой (если не считать холст Репина, запечатлевший ее в образе «Царевны Софьи»). Сын собирался писать мать, уже стояли мольберт и подрамник, но из-за столкновения двух чересчур сходных, нервных, неуступчивых характеров сеанс был прерван, больше не возобновлялся. Очерки о Валентине Семеновне Серовой обычно сопровождает ее графический портрет работы Михаила Врубеля.

К милейшей Аделаиде Семеновне, столь мудро организовавшей у себя в квартире вечера вдохновительного отдыха, Врубель тоже проявлял всяческое внимание. С интересом расспрашивал о тонкостях фребелевской педагогики, не забывал доставить литературную новинку, обсудить взволновавший на лекции вопрос. Хотя чего-то первостепенно важного в сочувствии Врубеля Аделаида Семеновна не находила.

Дружеский контакт горевшей творчеством сестры с талантливым другом племянника ее, конечно, радовал. Вообще, Врубель был украшением субботних вечеров. Надменности он тут не проявлял, старался быть приятным для всех, включая младших детей, которым он принес и замечательно читал вслух сказки Андерсена. Тем не менее взгляд хозяйки дома на нем задерживался иногда чуть дольше, чем на остальных участниках очередной соревновательной забавы. Какой-то он другой. Достоинств масса, но какой-то другой...

Три молодых художника на правах ближайших друзей сделались постоянными гостями дома, где цвели поклонницы талантов, чудеснейшие девушки. Естественно, все перевлюблялись.

Дервиз чуть не с первого вечера обосновался подле рояля, за которым многие часы проводила признанная музыкантша Надя. У Дервизов, надо сказать, было фамильное влечение к вокалу. Тот дядя Вольдемара, чьи роскошные затеи до сих пор восхищают жителей Ниццы, на сказочной своей вилле «Долина роз» завел личный оперный театр, куда баснословно богатый меломан Павел Григорьевич Дервиз приглашал первых солистов Европы. Другой дядя, Николай Григорьевич Дервиз, сам стал певцом, известным тенором Императорского Мариинского театра (это с ним на его одесских гастролях когда-то имел счастье познакомиться гимназист Врубель). Оба дяди, кроме того, сочиняли романсы, и среди них такие перлы, как классический «Вечерний звон» или цыганский «Грусть-тоска меня томила». Голос Вольдемара для сцены был, конечно, слабоват, но в исполнение любимых романсов Чайковского и Шуберта он вкладывал всю душу, очарованную взглядом черных бездонных очей Нади Симонович. Созвучие этой пары сложилось сразу. Солидный Дервиз был словно создан сделаться опорой для хрупкой Нади.

Серов на «субботниках» обычно помалкивал, уткнувшись с карандашом в неизменно лежавший перед ним альбомчик. При этом свой выбор он сделал раньше всех и прочно. С той же твердостью, с какой он заявлял: «Принципов у меня мало, зато я их крепко придерживаюсь». Идеал любви и семейной жизни был для него ясен — вот так, как здесь, на Кирочной. Чувствовал он себя тут не «как дома», а именно в единственно доставшемся его юности по-настоящему родном прибежище. Мать, умея быть лишь товарищем, с

ранних лет постоянно пристраивала его под крыло более подходящих воспитателей: в интеллигентскую колонию-коммуну своей подруги, в Париже к Репину, в Москве к Савве Ивановичу и Елизавете Григорьевне Мамонтовым, в Петербурге к сестре. Кого-то из временных опекунов Серов искренне полюбил, кого-то навек возненавидел. У Симоновичей по вкусу оказалось всё — уклад, привычки и те самые «принципы». Где же еще было искать желанную подругу? К счастью, одну из кузин не отделяла преграда кровного родства. Несколько лет назад Яков Миронович лечил от бронхита девочку и боролся с запущенной чахоткой ее матери. Взрослую больную ему спасти не удалось, а сироту Олю Трубникову Симоновичи удочерили. Наверное, при иных обстоятельствах Серов так же полюбил бы тихую строгость, неговорливую стойкость своей «беленькой-беленькой голубки» (женщин «с нажимом» он, по рассказам матери, не переносил). Но ему повезло найти невесту в самом близком сердцу семействе.

Врубель оказывал явное предпочтение Маше. Охотно помогал ей. Тем более что в лепке — на вечерах Маша чаще всего лепила — толк он знал. Машин талант он счел настолько сильным, что предложил ей заниматься скульптурой рядом с ним и его друзьями в его, Врубеля, мастерской. А как он говорил, как преданно внимала Маша его словам о терниях и розах в судьбе художника, с каким жаром произносились его речи о нищих гениях, с каким пылом — о развращающих деньгах!

Все это звучало прекрасно и вполне отвечало укорененным в доме заветам бескорыстия. Вот только почему чуткий Врубель не видел, что в семье, где ему так нравилось бывать, не тот период, чтобы декларировать презрение к деньгам?

Момент, когда Серов ввел друзей в круг родни, был для семейства трудным. Год назад неожиданно скончался Яков Миронович. Семья не впала в нищету,

материально она всегда держалась не столько скромным жалованьем отца, врача Елизаветинской детской больницы (побочных заработков доктор Симонович не имел, вне службы лечил малолетних пациентов и их родителей бесплатно), сколько энергичной педагогической практикой жены. Но ручеек казенных выплат был надежным, а частная школа, основной источник средств, без напряжения каждодневных усилий могла зачахнуть. В школе трудились все старшие дочери. Включился, разумеется, Серов: взял на себя рисовальные классы. И Девиз, едва появился, кинулся всяко содействовать школьным делам.

Врубель остался в стороне. Врубеля восхищала Аделаида Семеновна, способная, руководя школой, ведя уроки, с утра до вечера заботясь о хозяйстве и хлопоча о младших детях, выкраивать часы для занятий на историко-филологическом отделении Бестужевских курсов. Помочь ей с ее школой он, отличный гувернер, опытный репетитор, даже не подумал.

Практицизм не сходил с философии романтика.

«Миша становится все более и более философом, — вздыхал Александр Михайлович Врубель в письме старшей дочери. — Щемит сердце видеть его не имеющим ни копейки, ни приличной одежды и никакого заработка в ближайшем будущем. И Миша об этом не заботится. Во всяком случае к Пасхе я уговорю его завести себе (на мои деньги) сюртучную пару. Ведь та единственная, которая у него есть, вся в пятнах, в красках, и он уверяет, что ничего, — так подобает художнику...»

Новым сюртуком Михаил Врубель, судя по фотографии, обзавелся. Но от охотно принимавшейся во времена юридической учебы отцовской помощи деньгами он теперь отказывался наотрез. Философия

повелевала не замечать нужду, трудиться до изнеможения у мольберта и ни на что не отвлекаться.

Относительно неучастия в общем дружном порыве поддержать школу Симоновичей сыграло роль еще одно коренное качество Врубеля. Его, природного одиночку, не заражал энтузиазм единства, коллективное отвращало.

Но как же тогда товарищество, сплоченная троица академистов?

Дружба эта крепилась страстью к живописи, к акварели. Внутри тройственного союза имелись разные оттенки. Не случайно все-таки на снимке с однокашниками Михаил Врубель не в центре, а сбоку и смотрит вдаль. Быть закадычным, задушевым другом, каким Серов до конца жизни стал для Дервиза, а Дервиз для Серова, он не стремился. Некогда. В прямом смысле — не было времени при его фанатичном учебном режиме на долгие доверительные разговоры, излияния и прочий строительный материал храма дружбы. Да вроде бы и незачем. Приятели по академии ценились прежде всего как «достойные соперники». Не слишком удивляет, что в посвященном Валентину Серову рассказе Владимира Дервиза об общих академических годах солист тогдашнего трио Врубель упомянут лишь пару раз, бегло и крайне сухо. Дефицит трогательных воспоминаний даже побудил мемуариста, восхищаясь серовским умением видеть и передавать цвет («нечто подобное абсолютному слуху»), оттенить этот дар сравнительным несовершенством врубелевского колористического зрения. У дружбы особая память. Надо думать, в свое время насмешливость Врубеля по адресу чрезмерно состоятельного Вольдемара проявилась не только карикатурой, где он изобразил устроенное Дервизом для всей компании шикарное катание на санях — роскошных дорогих санях, в которых дрожат окоченевшие от холода, весьма скромно одетые барышни и кавалеры и

блаженствует один Дервиз в своей жаркой бобровой шинели.

А Валентин Серов Врубелю очень нравился. Самостоятельный и независимый. В 16 лет, едва лишь сделался студентом, завел себе отдельное жилье недалеко от академии, сам начал зарабатывать на жизнь, добывать крохи рисунками для пособий по ботанике. Существовал, как полагается существовать бедному, зато вольному художнику. Так, как не совсем пока получалось у Михаила Врубеля.

Он по-прежнему пользовался гостеприимством Папмелей. Хотя многолетнее пребывание в их доме требовало известной гибкости, которой, видимо, не обладала младшая сестра мачехи Ася, приглашенная летом к Папмелям и в результате какого-то конфликта съехавшая от них. Из-за «неумения отнестись к окружающим как к индивидам, а не как к представителям ее чересчур смелых и отвлеченных категорий», пояснял Врубель эту неприятную историю. Ему было легче.

— У меня есть всегда в запасе некоторое скверное *savoir vivre*^[4], — горьковато констатировал он свое преимущество. — Необходимость меня помирит с неизяществом.

Но пример юного товарища тревожил душу. Они и впрямь «очень сошлись». Настолько, что весной 1883-го у Врубеля даже возник план «на зиму эмансипироваться и жить в комнатке на Васильевском, хоть бы вместе с Серовым». Не получилось, ибо заработать за лето достаточно денег не удалось. Впрочем, огромный шаг к самостоятельности все же был сделан — по соседству с жильем Серова Врубель снял себе мастерскую. В этой мастерской общение друзей стало еще более тесным. Непрерывным, взаимно одушевляющим и, заметим, сугубо творческим. До степени душевной близости отношения (а тон их устанавливал, конечно, старший

друг) не доходили. И если Серову в беседах со своим биографом две петербургские зимы, когда ему и Дервизу довелось работать во врубелевской мастерской, вспоминались «с большой теплотой», то сообщение самого Врубеля о начале их совместных акварельных радений звучит без лишних сантиментов:

— Узнав, что я нанимаю мастерскую, двое приятелей Серов и Дервиз пристали присоединиться к ним писать натурщицу в обстановке *renessance*, понатаस्कанный от Дервиза, племянника знаменитого богача... Моя мастерская, а их натура. Я принял предложение.

Собственная мастерская — это прекрасно, это работа на свободе, средство сбежать от ненавистной подражательности:

— Вон из-под роскошной тени общих веяний и стремлений в каморку, но свою — каморку своего специального труда — там счастье!

Откуда же, однако, взялись средства снимать мастерскую, притом что намеченное репетиторство срывалось, надежды рисовать для журнальных редакций не сбывались, отцовская помощь отвергалась и Михаил Врубель был на мели? Явились деньги единственно возможным образом — присылала сестра. Часть своего жалованья наставница оренбургских институток «чудный человек Нюта» ежемесячно отправляла брату в Петербург. Это было их тайной: временные займы, которые Михаил вот-вот вернет с лихвой. Но тайной, болезненно переживавшейся самим Врубелем.

Началось с того, что впервые полученный от Анны щедрый денежный подарок заставил Врубеля, взяв лишь сумму, спасавшую от отчисления из Академии художеств, твердо и не щадя себя объяснить с сестрой:

— Остальное прошу, моя Нюточка, не обижаясь, принять обратно. Я буду говорить совершенно

откровенно, если хочешь — цинично. Я вовсе не горд — это не достаточно сильно: я почти подл в денежных отношениях — я бы принял от тебя деньги совершенно равнодушно, если бы это не повлекло за собой другой подлости: скрывать, что ты — источник моих доходов, потому что признаться в этом — значит слишком уже не бояться презрения даже людей близких, на что я уже совершенно не способен.

Брат просил впредь не искушать его: «Не ставь ты соблазнов моей слабости».

Анна (недаром брат ласково называл ее «мамашечкой») уговаривала, что сейчас главное для Михаила и лично для нее — его работа.

Его работа! Тут было не устоять... Живя одной работой, здесь он был чист. Цифры «займов» оговаривались четко: ровно столько, чтобы уплатить очередной взнос за учебу, за аренду мастерской, ни рублем больше. И скоро, скоро он отблагодарит сестру, докажет отцу и родне, что не ошибся, сменив юристику на живопись.

Победа, верилось, не за горами. Ведь не только кружок преданных чистяковцев — вся академия, все руководство школы, включая закоренелых недоброжелателей Павла Петровича и его фаворитов, признает в Михаиле Врубеле едва ли не наследника Рафаэля. И пусть с медалями, главным мерилем академических успехов, постоянно какие-то осечки. Медали это ерунда, убеждал Врубель верного Серова: «Первые номера все равно получают только тупицы, и стремиться к ним незачем». Пускай экзаменаторы морщатся на незавершенность его этюдов, когда ему самому нет надобности заутюживать остро взятые акценты эталонной гармонической гладью.

Однако чем, как не гармонией, пленяет удостоенная-таки малой серебряной медали композиция «Обручение Марии с Иосифом», перед которой всегда толпа

учащихся. Ни одно упоминание этого большого, изящно подцвеченного сепией перового рисунка не обойдется без эпитета «рафаэлевский», иначе не назвать восхитительно ненатурное единство изобретательной детальности и абсолютной образной ясности. Возносящаяся меж высоких колонн лестница, с обеих ее сторон живописно теснятся группы пришедших в храм, наверху по центру священник, соединяющий новобрачных, — композиция словно сама собой выстраивает схему устойчивой пирамиды, вызывает неприменную ассоциацию с рафаэлевской фреской, умиляет преданностью классике. Работа, слов нет, виртуозная.

При подготовке торжества в честь четырехсотлетия со дня рождения Рафаэля транспарант на фасаде Санкт-Петербургской академии художеств было поручено сделать Михаилу Врубелю, и аллегию Гения — летящую над суетой классически совершенную деву в античном хитоне — этот студент исполнил к полному удовольствию академических светил. Особая благосклонность ректората подтвердилась заказанным вскоре Врубелю транспарантом ко дню рождения цесаревича.

У Рафаэля в русской духовной культуре статус вершинный. Гравюрные копии «Сикстинской мадонны» напомним о вечной красоте украшали дома многих образованных людей, скажем, квартиру Достоевского. Что говорить об академии, для которой искусство Рафаэля — идеал, а сам великий мастер — своего рода святой покровитель цитадели непрекаемого классицизма. Столь же благоговейно чтил божественного Санцио Михаил Врубель. Однако юбилейные торжества — а Рафаэля в стенах Академии художеств чествовали даже дважды: в марте 1883-го парадно и официально, с присутствием избранной публики и особ императорской фамилии, затем в апреле,

уже только своей корпорацией, на вечере академистов, — и серия юбилейных публикаций и репродукций побудили заново обдумать творчество кумира.



Михаил Врубель. Автопортретный этюд для композиции «Гамлет и Офелия». Бумага, карандаш. 1883 г.



Обручение Марии с Иосифом. Бумага, сепия, перо, акварель. 1881 г.

Пунктирно излагая в письме вызревшее у него «свое учение о Рафаэле», Врубель дерзко свергает ложноклассических идолов, не смущаясь перечислением знаменитостей как иностранных («разных Энгров, Делакруа, Давидов...»), так и отечественных («Бруни, Басиных...»). Все корифеи европейских академий, в том

числе русской, на его взгляд, упрощали и огрубляли Рафаэля, все их трактовки рафаэлевских заветов не более чем «переделки Гамлета Вольтером». И ореол сентиментальной святости навязан гению упадком вкуса следующих веков. Подлинный Рафаэль велик, ибо «он глубоко реален».

Смело и от души, и почти в точности по Чистякову. Но «реализм»? Уж не качнуло ли пылкого Врубеля в сторону порвавших с академией поборников демократически-реалистического жанра? А Врубель, видимо, и к реализму живопись этих художников, однобоко озабоченных политикой и бытом, не причислял. Нет, реализм — это «глубина и всесторонность». Истинно рафаэлевский реализм во славу самостоятельных прав живописи, залог «величавости будущего здания искусства». И — «как утешительна эта солидарность!».

Разумеется, солидарность с Рафаэлем следовало подтвердить собственным холстом. Личным живописным созвучием с высокой правдой «чудных, дышащих движением композиций». Картиной, своей картиной. Правда, Павел Петрович Чистяков писание картин учениками не поощрял, полагал — рано. Но как удержаться, когда чувствуешь, что готов. Тем более что Репин часто видится с Врубелем и, противоположно Чистякову, твердит:

— Начинайте вы какую-нибудь работу помимо академии и добивайтесь, чтобы она самому вам понравилась.

К тому же радушные Папмели давно с нетерпением ждут, когда их замечательно искусный друг (как дивно нарисован его карандашный портрет Володи Папмеля!) порадуется настоящим своим произведением. А Леопольд Кениг, желая дать реальный стимул, сделал уже и заказ на картину, и сколь великодушно — жанр, тема, техника на усмотрение художника. Заранее обозначен лишь

один пункт — гонорар в 200 рублей. Неплохо, разом можно будет освободиться от мерзких финансовых проблем, утвердить репутацию, заявить творческую зрелость. Да и какие особенные сложности?

Воображения у Врубеля достаточно, в рисунке и композиции он способен творить такие чудеса, как делавшиеся за одну ночь на аршинном ватманском листе многофигурные мифологические сцены по сюжетам, заданным в академии. Как живописец, ну если пока не Рафаэль, то почти Фортунни.

Увы, с картиной как-то не клеилось...

История двухлетних врубелевских поисков «своей картины» — это хроника бесконечных терзаний. И первой трудностью, как ни странно, стало — о чем? О чем должна поведать зрителям его кисть? Казалось бы, не тщась сразить сюжетом на злобу дня, он просто мог выбрать любой очаровавший глаз мотив. Михаил Врубель с этого и начал.

Мотив был выбран, когда летом в Петергофе он вечерами подолгу бродил по балтийскому берегу.

«Хожу приглядываться к весьма живописному быту рыбаков, — делился он с Анной, не поленившись описать особенно заинтересовавшее впечатление. — Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как старый медный пятак, лицо, с выцветшими желтоватыми волосами и в войлок включенной бородой; закоптелая, засмоленная белая с черными полосами фуфайка кутает его старческий с выдавшимися лопатками стан; лодка его внутри и сверху напоминает оттенки выветрившейся кости; с киля — мокрая и бархатисто-зеленая, как спина какого-нибудь морского чудища, с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце напоминающая поверхность Кучкуровских соломинок...»

Хотелось, чтобы сестра его глазами во всех подробностях увидела сюжет:

«Прелестная лодка. Прибавь к ней лиловато-сизовато-голубоватые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами глубокого, глубокого рыже-зеленого силуэта отражения. Рыбак сидит на полу привязанной к берегу лодки, ноги свесил за борт и предаётся вечернему отдохновению».

Выразительный литературный этюд о «прелестной лодке» был слово в слово переписан в отчетном рапорте родителям, с обнадеживающей добавкой — «вот картинка, которую я намерен написать Кенигу, которую уже набросал на память».

Не картина, а многократно упомянутая в связи с этим замыслом «картинка». Картинка в стиле тех пасторальных копий, что когда-то старательно изготавливались к именинам родственников. Надо полагать, изучивший пристрастия мецената Кенига Михаил Врубель учел направление знакомых эстетических вкусов. А разделять их ему, нынешнему, было уже не вмоготу.

Всё вроде складывалось: старый рыбак соглашался позировать за двугривенный в час, и денег из очередной присылки Нюты как раз хватало, и, в конце концов, что плохого в идилличности симпатичного живописного мотива. Картинка не состоялась.

В начале осени новое сообщение: «Кенигсовская картина, между прочим, совершенно изменилась содержанием и способом воспроизведения...»

Жанр теперь как бы исторический. Нечто из античного прошлого времен Римской империи. Модный поздний Рим с модным ароматом сладковатой гнильцы, излюбленная тема салонного академизма. Сюжет?

«Сюжет препошленький, — признает автор, — перемигивание двух молодых существ у ложа вздремнувшего от действия вина толстого бонвивана».

В замысленной картине отчетлив привкус терпкой порочной чувственности: перемигиваются возле

храпящего патриция юноша-кифаред и юный виночерпий. И ракурс взят прихотливый: сцена смотрится словно откуда-то с балкона или из верхнего окна. И освещение «после заката солнца, без рефлексов» выбрано ради эффектной силуэтности. Намерений Михаил Врубель не скрывает — «всё бьет на некоторое сходство с Альмою Тадема».

Ну что ж, прославленный на всю Европу мэтр артистично исполнявшихся изящных «античных» сюжетов, работавший в Англии голландец Лоуренс Альма-Тадема — уместный ориентир, если «цель — конкурс на премию за историческую картину, какой бывает весной при Обществе поощрения художников». Леопольд Кениг тоже, без сомнения, останется доволен.

Предварительный акварельный эскиз двигался, буквально разрастаясь подклейками бумаги сверху и с боков. Пластика музейных мраморов оживала в естественности поз, непринужденном изяществе складок и причесок, точности бытовых аксессуаров. Прозрачный филигранный рисунок в узловых фрагментах густел, наливался плотным цветным пятном и таял паутинным графическим плетением просторных пауз. Ритм лаконичных линий с игрой колкой легкой кисти веял поэтикой Катулла и Овидия.

Приходили друзья, смотрели, восхищенно крутили головой. Побывал Репин.

«Репин видел у меня подробную акварельную обработку этого сюжета в настоящую величину, и она ему понравилась: сказал, что стильно, что переносит в эпоху».

Репинская восторженность известна, но тут он не пересолил. Тонкостью мастерства Врубель уже на самом деле мог перещеголять блиставшего в подобных темах старшего академика, уже академика Генриха Семирадского и даже самого Тадему. Надежды на

премию Общества поощрения были отнюдь не беспочвенны.

Почему не закончил, бросил? Или... спасибо, что не закончил?

Можно долго нанизывать упреки в банальности, салонности, но стоит взглянуть, и только ахнешь — изумительная вещь. Бог с ним, с пошлым сюжетом. И неоконченность, похоже, здесь основа всей колдовской вязи рельефных, предельно четких, и растворенных, призрачно зыбких, форм. Должно быть, Врубелю интуитивно почувствовался предел образа-намека, и акварель он бросил на пике ее изысканной красоты.

Главным же в охлаждении к своим «Пирующим римлянам» явилась усталость от сочинительства на темы не вовсе чуждые, но по сути чужие. Имитировать модных мэтров Врубелю было несложно, с его выучкой. Изображать оживших древних римлян у него получалось даже без натуры (хватало академических скульптурных слепков). Но публикой, арбитрами востребованы, а ему-то самому зачем вдруг эти кифареды и патриции? Тошно, бессмысленно...

Не первый раз такой душевный конфликт с античным сюжетом у безмерно чтящего классику русского художника.

Примерно то же в свое время ощутил столь же отважно внимательный к личным переживаниям образа молодой академист Николай Ге. Вдохновился было эпизодом древнеримской истории, решил написать сцену, где благородный отец Виргинии по навету коварного Аппия убивает свою невинную дочь. «Целые кучи я написал эскизов, — рассказывает Ге. — Но, дойдя до конца, я увидел, что и отца римлянина я не знаю, и Аппия я не знаю, следовательно, это не живая мысль, а *фраза*. Я и бросил этот сюжет...»

Своя «историческая картина» у Врубеля не задалась, однако надежд на премию тесно связанного с

императорской академией, престижного Общества поощрения художеств он не оставил. Только теперь его расчеты на конкурсную премию «за жанр».

Жанр этот, как и в прежних планах, соединит творчество с заработком (картина опять-таки для Кенига), однако угождать кому-либо, чему-либо Михаил Врубель на сей раз не станет. Вещь будет «для себя». И ее жанровость, конечно, не обнаружит ни передового черноземного духа, ни пряничной глазури консерваторов. Она предъявит современный достойный извод рафаэлевского реализма. Сюжет, отображающий жизнь «глубоко и всесторонне», во врубелевской жанровой картине был взят из мира (догадайтесь-ка с трех раз), из мира литературной классики — «Гамлет», точнее «Гамлет и Офелия».

Новаторским такой сюжет 1883 года назвать трудно, но актуальным он действительно являлся. После убийства Царя-освободителя четкость в противоборстве двух идейных лагерей несколько смазалась. Бомбисты сильно пошатнули как уверенную либеральность демократов, так и твердость приверженцев самодержавия. За той эпохой закрепились синонимы «тяжкой поры», «кризисных сумерек», но отчего же? Есть закономерность: меньше ясности в политических позициях — больше страсти в разгадках сложных человеческих тайн. Так что эпоха неплохая — задумчивая. В частности, вновь тогда накатил на Россию вал гамлетизма. Общественные настроения затрепетали ветрами неподатливых вопросов. Не увлекся Шекспиром, кажется, только Лев Толстой.

Толковали образ героя главной шекспировской трагедии, как всегда, кто во что горазд. Тянули кто куда хотел. В Гамлете виделся подвижник, безвольный нытик, революционер, католик (или протестант), отступник, Христос, Сатана. Всё чаще — просто идеал мыслящей личности. С этой позиции выступил,

например, ровесник Врубеля, бывший его соученик по юридическому факультету, поэт Николай Минкин, незадолго до того своей поэмой в нелегальной газете «Народная воля» вдохновивший Репина на полотно «Отказ от исповеди перед казнью».

Врубель, и тут он был не одинок, акцентом собственного Гамлета сделал его бесстрашный самоанализ. Михаил Врубель, разумеется, был в курсе трактовок Гёте, немецких романтиков «Бури и натиска», английских и французских поэтов, критиков. Ему конечно же были известны посвященные Шекспиру и специально «Гамлету» эссе открывшего ему кантовский космос Куно Фишера. Врубель, естественно, читал массу российских статей о Гамлете или «Гамлетах наших дней», он видел постановку с Гамлетом в исполнении Сальвини. Но не стоит преувеличивать, измышлять многозначные параллели. Врубелевская версия темы «Гамлет и Офелия» с достаточной ясностью ограничена. Эта картина Врубеля откровенно о нем самом.

«Гамлетовские» автопортретные рисунки остались в рамках общих образных поисков, для акварельного эскиза картины позировали чистяковцы Николай Бруни и Мария Диллон. Однако эскиз сохранил отчасти черты авторской внешности, а уж сомнения, тревоги, думы героя композиции — целиком персональные проблемы автора.

У Врубеля, что, несомненно, выделяет его интерпретацию, датский принц Гамлет — художник. Так и изображен: фронтально к зрителю сидящий в кресле Гамлет держит в руках альбом, что-то рисует на листе, невидимом для зрителей. И глядит он с холста взглядом художника — сосредоточенным, неотрывным. Всё ядро композиции в решительной прямоте этого взгляда. Молодой, трогательно одинокий Гамлет в упор смотрит на мир, на всех тех, кому не понять его пути, его мучений...

Заметно портились отношения Михаила Врубеля с отцом. Александр Михайлович переживал. К неустроенному, очень странно живущему сыну он взывал редко, за бесполезностью объяснений. Сетовал в письмах давно стоявшей на своих ногах, уже и помогавшей родне Анне: «Миша будет писать картину по заказу Кенига на 200 руб. Ни сюжет, ни размеры, ни даже чем должна быть написана картина не определено. Сказано только, что написать картину в 200 руб. Разумеется, это вид благотворения. Ах!.. когда кончатся благотворения и наступит пора независимого состояния для Миши, давно уже — Михаила Александровича! Миша, к сожалению, смотрит на это иначе, говоря, что он рассчитается с благотворителями (Папмелями, Валуевыми, Кенигами и прочими) в будущем. Дай Бог, но ведь будущее неизвестно...»

А Михаилу Врубелю и настоящее безрадостно. Картина не идет.

— Делал для этого всевозможные приготовления, явился и сюжет, и эскиз сделал; но всё твержу себе «начну писать картину», и звучит это так холодно, безобразно, нестрасно...

Стоны поистине гамлетовской одинокой тоски. Однако же картина не об одном Гамлете, она ведь о двоих, то есть об отношениях, но вот они как раз невнятные. Художник каменно застыл, не поворачивая головы, а сзади, прильнув щекой к высокой спинке кресла, вьется, ластится большеглазая Офелия. Связи между персонажами никакой; читается, скорее, довольно прямолинейный отказ от искусства клейкой и ненадежной женской любви. А еще вспоминается невольно забавная сентенция Чистякова: «Мужчина — устойчив, честен и потому туповат. Женщина — вертлява, пестро сметлива и потому реальна во всех своих взглядах на жизнь».

Но по какой же все-таки причине застряла картина с самым что ни на есть интересным автору сюжетом? Врубель и сам не мог понять, пока не разобрался насчет неких тягостных ощущений при работе над «Пирующими римлянами».

— Представь, — спешит он сообщить сестре, — до какого отчаяния и омерзения я доходил, когда до того отдалился от себя, что решил писать картину без натуры.

Без подпитки скрупулезным изучением натуры вянет страсть живописца, усыхает родниковый «ключ живого отношения». Удивительно вовремя приятелей осенило вместе писать натурщицу у него в мастерской. Усадили опытную натурщицу Агафью в то же кресло, что служило для «Гамлета», окружили обнаженное тело каскадом старинных узорных драпировок. Флорентийский тисненый бархат, венецианскую парчу доставил Дервиз из родительского дома на Фонтанке. В особняке Дервизов и драгоценная коллекция живописи, и много собрано прекрасных ренессансных вещей.

Пошла работа!

— Занялись мы акварелью... Подталкиваемый действительно удачно, прелестно скомпонованным мотивом модели, не стесненный во времени и не прерываемый замечаниями: «зачем у вас здесь так растрепан рисунок», когда в другом уголке только что начал с любовью утопать в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии, задетый за живое соревнованием с достойными соперниками...

Наконец-то сверкнула удача:

— Переделывал по десяти раз одно и то же место, и вот с неделю тому назад вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус и оказывается — просто наивная передача самых подробных живых впечатлений...

«Натурщица в обстановке Ренессанса» — это уже вполне проявленный и ясно узнаваемый художественный почерк Врубеля. Углубленная пристальность и тончайшая живописная чеканка, граничащая форму до малейших ее изгибов.

Врубель воспрянул:

— Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед. Теперь и картина представляется мне рядом интересных, ясно поставленных и разрешенных задач.

Период радостного упоения «Натурщицей» совпал с началом еженедельных визитов к Симоновичам. Не оттого ли в новой компании сразу разгорелась радостная взаимная приязнь. Ее ответ в холсте с начатым новым вариантом «Гамлета».

Терпеливый добряк Николай Бруни часами больше позировать не мог, так как приступил к своей конкурсной программе на малую золотую медаль; соученица Диллон, которая «невозможно пудрится и имеет отвратительный лиловый оттенок на фоне гобелена», тоже была отставлена. В роли Гамлета позировал теперь Серов, в роли Офелии — милая Маша. И хотя композиция примерно та же, тональность содержания в сравнении с акварельным эскизом сильно изменилась. Офелия на холсте — сама кротость, нежность, ни тени кокетства. Опустив голову в скромном уборе, стоит рядом; руки (одна опущена на подлокотник, другая протянута вдоль спинки кресла) словно охраняют, успокаивают kloкочущие чувства Гамлета. Гамлет же здесь, теснее прижав к груди рисовальный альбом, замер в тревожных сомнениях. Взгляд его теперь направлен не на зрителя, а внутрь себя, сумрачно, напряженно и нерешительно.

Редчайший случай — можно точно, без додумок, узнать, какими же вопросами встревожен герой (автор) картины. Вопросы процарапаны черенком кисти по сырой краске в углу холста. Надпись прерывистая,

недоговоренная, это пометки для себя, не для читателей, но все-таки прочтем.

«Сознание 1) Бесконечного. Перепутанность понятий о зависимости человека 2) Жизни. Бесконечное и догмат, бесконечное и наука... первобытного... бесконечное и догмат в союзе с сознанием жизни, откуда нравственность зиждется на...»

В литературе о Врубеле несколько расшифровок этого лапидарного конспекта авторских раздумий. Все сходятся на том, что завершением последних слов предполагался *моральный долг*, то бишь *категорический императив*. Стало быть, весь текст следует понимать в духе кантовской философии, читая «бесконечное» как абсолют мира вещей в себе и тем самым несколько проясняя волновавший художника, извечно присущий сознанию сложный конфликт страстей, интуитивных ощущений абсолюта и нормативных средств мышления. Никак у человека не выходит примирить чувства и с «бесконечным», и с догматом, религиозным ли, научным ли. Клубок распутывает лишь всесильный, покрывающий все распри (всю «перепутанность понятий») императив, который надо расслышать и принять.

А просто ли принять его? «Жить или не жить согласно его неласковому зову?» — вот вопрос художника Гамлета на холсте Михаила Врубеля.

Яремич, касаясь происходивших отчасти на его глазах борений во врубелевской непростой душе, приводит цитату из Канта по какому-то старинному изданию. Наверное, и Врубель читал именно этот, не очень складный, зато точный перевод: «Высокое достоинство долга не имеет ничего общего с наслаждением жизнью; оно имеет свой собственный своеобразный закон и свой собственный своеобразный суд; если бы то и другое захотели встряхнуть так, чтобы смешать их, и как Целебное средство предложить больной душе, они тотчас же разъединились бы сами

собой; если этого нет, то первое не имеет действительной силы; если бы физическая жизнь приобретала некоторую силу, то безвозвратно исчез бы моральный закон».

Напрямую отразивший неподдельные врубелевские страсти по Канту и подытоживший академический период «Гамлет» предваряет весь ряд образов, пластика которых у зрелого Врубеля зазвучит обертонами его главной, вопросительной, трепетно и трагично взыскующей интонации. В «Гамлете» она уже есть, только взята пока лобовым штурмом. Но жизнь постарается, усложнит инфантильному гению личный опыт, изранит и умудрит, организует ему важнейшую встречу с огромным, неведомым ему пока духовно-художественным миром.

На вечерах у Симоновичей, когда одни читали вслух, другие музицировали, третьи лепили и рисовали, Михаил Врубель, как запомнилось Валентине Семеновне Серовой, частенько «чертил византийские лики». Сначала кажется — ошиблась, спутала мемуаристка. «Византийские лики», труды в древних киевских храмах — это же позже, это следующий этап. Однако ничего не перепутала Валентина Семеновна. Еще осенью 1883-го Врубелю поступило предложение принять участие в храмовой живописи, он согласился, обещав приехать по окончании учебного года. Так что зимой готовился к работе в Киеве. Предложение было достаточно лестным и сулило довольно солидный заработок.

Отъезд Врубеля из Санкт-Петербурга прервал совместное творчество в его мастерской. Холст «Гамлет и Офелия» был оставлен до возвращения автора. Роман с Машей Симонович так и не начался. По некоторым сведениям, Врубель звал ее, почти коллегу, ехать с ним в Киев, да строгая Аделаида Семеновна не решилась отпустить дочь. Ну, в общем, не сложилось у Михаила

Врубеля с влюбленностью в «Девушку, освещенную солнцем».

Должно быть, освещение не его, а может, просто, как говорится, не судьба.

Глава шестая

СУДЬБА

Что бы вы поручили Врубелю? С волшебной властью направлять гениев на участки исторически неразрешенных или недорешенных проблем, какую миссию вы бы определили для него?

Движение культуры без потерь не обходится. В России одной из самых крупных, обидных утрат была необычайно быстро и успешно воспринятая, но в связи с монгольским нашествием почти забытая художественная традиция Византии. Разумеется, бесследно она не исчезла, осела в подпочве, однако, едва воспрянув после изгнания ордынцев, вновь приникла под ударами петровского кнута, гнавшего страну прочь от «азиатчины». А что же, спрашивается, плохого в цветниках западной культуры, которые отлично прижились на русском грунте? Да ничего, кроме некоторого сходства с триумфом современного ландшафтного дизайна, когда специалисты за день ровняют кочковатые, поросшие стихийным разнотравьем сотки и раскатывают на них привезенный в рулонах изумительный английский газон.

Пропажей византийского наследства в XIX веке озаботились наконец политики. Победившей Бонапарта и не желавшей долее ходить в меньших европейских братьях Российской империи как никогда пристало выступить преемницей могучей восточнохристианской державы, которая выстроила церковь, монархию, искусство с интеллектуальной изощренностью сынов греческой философской классики и на протяжении столетий царственно возвышалась над народами полуварварских средневековых королевств Западной Европы.

Богатая идея (глашатаем ее выступил дипломат, патриот, поэт Федор Иванович Тютчев) — подпереть систему православного самодержавия мощным фундаментом Византии. Не будем в тысячный раз выяснять, почему не вышло. Не станем горестно удивляться, почему так неуклюже и бездарно делались попытки хоть сколько-нибудь уравнять в правах неперенное для просвещенных людей изучение мудрых текстов Рима с трудами мудрецов Константинополя. Удержимся от сетований на невежество относительно империи-наставницы, о которой помнится лишь мрак злокозненного «византизма», хотя навскидку ясно, что по части дворцовых интриг Меровинги и Капетинги проявились не светлее Комнинов и Палеологов. Вообще забудем вечную европейскую распрю Восток — Запад. Лучше спросим — а смысл? Ведь сильно изменился со времен первого крещения русский человек, и наличие в нем созвучий с мироощущением стародавних духовных учителей было весьма проблематичным. Действительно ли стоило откапывать византийские корни?

Отвечать на подобные вопросы способно только искусство. Не всякое, конечно. Хранившая греческий канон иконопись в России XIX века считалась областью ремесленной, творческих первачей не привлекала и мало что могла поведать о недрах современного сознания. Образцы официально принятого русско-византийского стиля тоже не слишком убеждали в заявленном родстве. Возведенный во вкусе государя Николая Павловича московский храм Христа Спасителя смесью ампира с элементами константинопольского зодчества честно декларировал протокол о намерениях, выглядел и парадно и внушительно, оставляя, однако, в смущении: где ж тут Русь, где ж тут Византия...

Хорошо было бы направить к заглохшим истокам какого-то очень большого художника с неординарной

широтой ума, культуры и, прежде всего — непредвзятого, не повязанного никакой идейной присягой, сбивающей эстетический компас. Какого-нибудь тонко образованного и сверхчуткого, сверхталантливого одиночку. Идеально, если Врубеля.

Чудеса? Чудеса — Врубелю и выпало проверить на актуальность многосложную русскую красоту по-византийски.

Произошло это практически случайно. Историк Прахов, который в начале 1880-х возглавил реставрацию древних киевских храмов, подыскивал живописца достаточно умелого для серьезных церковных работ и достаточно скромного, чтобы не обременять финансовую смету цифрой своих гонораров.

О Прахове отдельно. Он из главных персонажей в панораме врубелевской жизни.

Адриана Викторовича Прахова отличало пластичное единство духовности и прагматизма. Видимо, сыграло роль то, что у него не сложилось стать художником. Дефект глазного нерва вынудил ограничиться научным изучением искусства, но творческий темперамент требовал наглядно воплощенных результатов. Еще в бытность студентом-филологом Санкт-Петербургского университета, он, подружившись с Репиным и разглядев талант этого выходца из глубинки, составил для него специальный курс общего развития. Дабы художнику потом было «свободнее в определении своей судьбы». И вправду, личность Репина, по его собственным неоднократным заверениям, сильно окрепла благодаря наставнику, который, между прочим, был на два года моложе ученика.

А через несколько лет оба уже в Европе. Репин совершенствует мастерство, Прахов шлифует эрудицию историка и теоретика изящных искусств. К Прахову везде тянутся преданные искусству соотечественники. В Риме, например, среди постоянных участников

экскурсий по праховской программе, постоянных гостей у праховского самовара товарищи Репина по Академии художеств Марк Антокольский, Василий Polenov, а еще необыкновенно милая чистым душевным энтузиазмом молодая чета из нового поколения купечества, Лиза и Савва Мамонтовы. Савву особенно влекут шедевры Ренессанса, Лизе милее осматривать катакомбы первых христиан, Адриан Прахов всюду завораживает, вдохновляет щедротами его несметных познаний. Разговоры всё чаще не о Риме — о России. От энергичных речей Прахова, от упоения счастливой дружбой, от римского солнца компания полнится оптимизмом. Ах, этим бы весельем, этой свежестью взбодрить родимое искусство! А почему нет? Строятся планы. По их контурам вскоре на родине возникнет явление значительное, очень и очень дельное — Мамонтовский художественный кружок. В практике этого кружка москвичей петербуржец Прахов участвовать не сможет, однако в истории кружка останется как идеолог, давший импульс, подтолкнувший к делам во славу Красоты, уточнивший направление.

Направление из двух слагаемых: подлинная русская самобытность и европейская культурность.

Личную же стезю Прахов по возвращении из-за границы обрел в сфере «православной археологии». Вектор научных изысканий (магистерская его диссертация посвящена анализу скульптур на фронтоне античного храма в Афинах, докторская — вопросам зодчества Древнего Египта) и живой опыт путешествий по миру органично, в согласии с реальным историческим процессом, вывели ученого к исследованию памятников начального христианства на Руси. Страстью Прахова сделалось открытие древнерусских храмовых сокровищ. Причем результаты своих экспедиций Адриан Викторович — зажигательный оратор и отчасти все-таки художник, отовсюду привозивший массу

собственноручных копий, зарисовок, — умел подать весьма эффектно. Некоторых это смущало. Эффектно — понятие, непременно всплывающее в описаниях поступков, приемов и даже внешности пышноволосого, высоколобого, с острым взглядом сквозь стеклышки очков, профессора Прахова. И сколь широк диапазон толкований «эффектности», столь широка шкала оценок, которые получал Прахов. Для одних «мудрый энтузиаст», «идеалист самых возвышенных воззрений», для других «искушенный в интригах сибарит», для третьих вовсе «бестия», «ловкий делец». Имело место всё: мудрость, энтузиазм, ловкачество, корыстный интерес. Вопрос лишь: что дороже?

Кто, кроме Прахова, мог бы в те годы продемонстрировать русские храмы не только в их самостоятельной красе, но в контексте мировых поисков сакральных художественных форм? Культура Прахова была ценнее его не самых возвышенных свойств. Востребованная фигура. Ведь, в сущности, запалом эпохальных Великих реформ являлась именно культура, культурный рывок всех отраслей, державных институций. Историк искусства Прахов — человек того же призыва, что плеяда первой русской адвокатуры. Те же невероятная эрудиция, блеск ума, деловитый профессионализм, те же издержки амбиций и сребролюбия, тот же явственный выигрыш для страны. Так что, как бы ни фыркали зоилы, право руководить комплексом храмовых работ в Киеве Адриан Прахов получил по справедливости.

Дело было государственного масштаба. Сами устои в нем подлежали оформлению. Тем не менее затеянное еще при Николае I, так сказать, навстречу грядущему юбилею — девятьсотлетию крещения Руси, которое согласно летописям следовало отмечать в 1898-м, — дело годами практически не двигалось. Выявленные еще в середине века ценнейшие объекты древнего

зодчества по-прежнему тихо ветшали, а новый собор в честь крестителя Руси святого равноапостольного князя Владимира, в замысле утвержденный Синодом и государем еще в 1852-м и заложенный почему-то лишь десять лет спустя, никак не строился. Сначала не ладилось с проектом, потом у почти возведенного на Бибиковском бульваре храма треснули арочные своды и пришлось менять конструкцию, начался поиск виноватых. Так прошло еще десять лет. Отставленного архитектора Беретти сменил другой столичный корифей, Рудольф Бернгард. Только в начале 1880-х трудами киевского епархиального зодчего Владимира Николаева собор был, в целом, выстроен. Теперь предстояло его обставить, расписать и декорировать. И снова пошли споры на тему «кому поручить?». Вот тут-то церковному комитету свой детально вычерченный проект и свои услуги предложил профессор Прахов. Киевское духовенство ему отказало, ссылаясь на чрезмерную пышность, а также дороговизну и вообще малореальный размах предложенного им убранства, предпочтя и впредь иметь дело со своим, местным архитектором Николаевым. Решение, однако, вынес Петербург. Мнение Санкт-Петербургского общества архитекторов и личная поддержка министра внутренних дел графа Дмитрия Андреевича Толстого (прежде обер-прокурора Синода, затем министра просвещения, того самого, кстати, кого молодой Николай Вессель когда-то просвещал насчет западной школьной педагогики) поставили во главе всех киевских художественно-реставрационных работ Прахова.

Центром праховских забот стал, разумеется, пустой и голый новый громадный собор. Одновременно именно новый собор, его фундаментальный смысл преемства, нерушимой духовной связи с родиной православия, взывал к экстренным мерам по восстановлению достойного вида древних русско-византийских храмов.

Интереснейшим звеном Прахову виделся здесь интерьер Кирилловской церкви.

Воздвигнутый чуть позже Софии Киевской, менее грандиозный, расположенный на дальней окраине города, в Дорогожичах, этот древнейший монастырский храм Святителей Кирилла и Афанасия Александрийских давал особые возможности. Снаружи его давно перестроили в системе нарядного украинского барокко, и тут уже ничего было не поделать. По счастью, внутри, частично заменив полуразрушенную роспись новой церковной живописью, остальную поверхность старых облезлых стен монахи благолепия ради просто побелили, сохранив тем самым под известкой драгоценные фрески XII века. И если отмыть, подновить остатки фресок, недостающие фрагменты дописать, а кое-где позволить себе и пофантазировать: заполнить пустые участки стен созданием новых композиций в древнем стиле, — какой эффект! Какая цельность впечатления!

Варварство, на современный взгляд. Реставрация, которую уместнее называть реконструкцией. А уж придуманный профессором иконостас, которого вообще быть не могло первоначально в Кирилловской церкви, — что ж это как не откровенный презренный новодел? Да, однозначно. Но глубокий поклон Прахову за вольность. Без иконостаса (как было принято в церквях во времена киевских Ольговичей) все равно в действующем храме не обошлись бы. А не сверкни у Прахова идея вместо высокого, заслонявшего лучшую часть старых росписей иконостаса «соорудить одноярусный, мраморный иконостас в византийском стиле», сделать алтарную преграду низкой, с одним рядом из четырех больших икон, так — страшно и представить! — не возник бы повод для приглашения в Киев Врубеля. То есть сначала не Врубеля конкретно, поначалу просто подходящего молодого живописца.

Приятно перечитать воспоминания Адриана Викторовича о том, как на его горизонте появился Михаил Врубель.

«Боясь, что в мое отсутствие комитет, ведавший денежными средствами, поручит написать образа какому-нибудь местному художнику-богомазу, — повествует профессор, — я взял на себя заботу найти в Петербурге талантливую ученика Академии художеств, который мог бы выполнить в Киеве этот заказ, не выходя за пределы скупых отпущенных по смете денежных средств.

В Питере, приехав осенью читать лекции в университете, я не мог сразу заняться этим делом... Наконец, собрался и прямо отправился в Академию художеств к своему старому другу П. П. Чистякову. Он лучше других профессоров знал талантливую молодежь всей Академии, и его ученики работали солиднее, чем в других мастерских. Рассказал ему подробно о всех своих работах в Киеве... Закончил свой рассказ просьбой рекомендовать кого-нибудь из его талантливых учеников, кто согласился бы приехать в Киев и написать за 1200 рублей, со своими материалами, на цинковых досках четыре образа для сочиненного мною одностороннего мраморного иконостаса в византийском стиле, что в ту пору было неслыханным новшеством.

— Тебе эту работу не предлагаю, так как для тебя она не может представить ни художественного, ни материального интереса, но, вероятно, ты можешь рекомендовать мне кого-нибудь из своих учеников или вообще из студентов Академии.

Только что кончил, как кто-то постучал в дверь.

— Войдите! — крикнул П. П. Чистяков.

Дверь мастерской отворилась, и вошел с довольно большой папкой в руках стройный, худощавый молодой человек среднего роста, с лицом не русского типа. Одет он был аккуратно, в студенческую форму, даже со шпагой, которую студенты в то время неохотно носили.

— А вот — на ловца и зверь бежит! Вот тебе и художник! Лучшего, более талантливого и более подходящего для выполнения твоего заказа я никого не могу рекомендовать. Знакомьтесь: мой ученик, Михаил Александрович Врубель, — мой друг, профессор Адриан Викторович Прахов. Попроси, чтобы он показал тебе все свои работы, и сам увидишь, на что он способен...

...Через несколько дней я побывал у него, — просмотрел все работы и убедился в том, что имею дело с выдающимся талантом, превосходным рисовальщиком, а главное для меня — стилистом, хорошо понимающим античный мир и могущим, при некотором руководстве, отлично справиться с византийским стилем, не пользовавшимся в те времена почетом среди художественной молодежи.

Понравилось мне и его серьезное отношение к моему деловому предложению. Он охотно его принял, но оговорил только срок начала работы. Не сразу схватился за нее, как сделал бы на его месте другой ученик Академии. Мне он сказал, что хочет поработать еще эту зиму под руководством П. П. Чистякова. Мы уговорились, что весной следующего, 1884 года он приедет в Киев, чтобы писать образа на месте».

Мемуары эти не без поздних лукавых поправок, писались они в годы, когда хотя и не сложились еще методы настоящей научной реставрации, но упоминать о чересчур вольных вторжениях в пространство древних росписей было уже неприлично, и потому акцент у Прахова как раз на собственной борьбе, в ходе которой «удалось отстоять у духовенства, хозяев церкви, право на сохранение этих фресок в полной неприкосновенности, без реставрации и дорисовок». Надо отдать Прахову справедливость: он пытался оградить роспись от малярных способов поновления. Но его собственные, весьма спорные приемы реставрации, промахи в технологии, а главное, упрямство церковных распорядителей, ни за что не желавших допускать музейность в храме, кончились тем, что поверхность матово-блеклых старинных фресок по обыкновению оживили яркой масляной живописью. «Отстоять» благородную древность от вторжения вульгарности не удалось. Возможно, рассказ о знакомстве с Врубелем тоже чем-нибудь приукрашен, вроде упоминания довольно фантастично бы смотревшегося в классах рисования мундира со шпагой (скорее это образная правда, вобравшая подчеркнуто «дворянский» стиль поведения Врубеля и его склонность к театрализации костюмов). Во всяком случае, со шпагой или без нее, красивый эпизод, в основе достоверный безусловно.

Интересно только, действительно ли, зовя Врубеля, Прахов ждал от него выполнения четырех обсуждавшихся иконостасных композиций или уже имел в виду вовсе использовать его для творческой реставрации многометровых стенных изображений. Со стенами Кирилловской церкви возникла заминка. Самому Адриану Викторовичу вплотную заниматься ими было невозможно. Ежедневно тысячи проблем. Попробуйте-ка примирить бдительный надзор ортодоксов, критерии художества, вкус светских

верховных властей и суд критичной культурной элиты, да беспрестанно трясти деньги из казны, да наблюдать за качеством работ сразу в нескольких храмах. На расчистку и поновление кирилловских фресок Прахов подрядил давнего приятеля, учившегося вместе с Репиным и вместе с ним частенько бывавшего в питерской квартире Праховых, до слез потешавшего компанию байками из малороссийского быта киевлянина Миколу Мурашко, ныне Николая Ивановича Мурашко — основателя и директора Киевской рисовальной школы. Не утративший, видимо, памятной друзьям юности «грациозной хохлацкой ленцы», Николай Иванович передоверил руководство реставрацией одному из своих старших, прилежных учеников, Николаю Глобе. Лето 1883-го Глоба трудился во главе артели однокашников, осенью (с началом учебного сезона и холодов работы замирали) уехал в Петербург, поступил в Академию художеств и больше не вернулся.

Зато в Киев приехал Врубель.

Очутился в сказке, в счастливом сне. На станции его встречали и сразу отвезли к Праховым. Смесь первых киевских впечатлений — благоуханный воздух садов, благодушное население, аллея роскошных пирамидальных тополей центрального бульвара — и пролетка уже у ворот профессорского дома на углу Владимирской и Большой Житомирской.

Дом очаровал. Всё на широкую ногу: просторно, изобильно, артистично. Стены гостиной сплошь в картинах и этюдах знаменитостей. На диванных подушках старинное шитье по лионскому бархату вперемешку с вышивками украинских мастериц, изящество подсвечников венецианского стекла в соседстве с темным серебром старинных неуклюжих канделябров, столики, шкафчики завалены экзотикой раритетов со всех концов света. И ясно — не напоказ, здесь так живут: не слишком огорчаясь из-за пыли,

расставляя букеты чертополоха в древних китайских вазах.

Изумила супруга хозяина, Эмилия Львовна. С порога повела себя радушным другом. Улыбчиво допросив, как доехал и достаточно ли увлекательным оказался роман для дорожного чтения, продолжала с искренним ласковым вниманием расспрашивать о предпочтениях в литературе, а заодно в музыке, в театре, и, судя по ее кратким шутливым репликам, сама являлась тут отменным знатоком. И ни следа чопорности, ни тени жеманства. Редкостная простота по-настоящему высокого тона. Оригинального, видимо, склада милая дама — под стать ее огромным, неправдоподобно синим глазам.

Перед дверью в столовую Эмилия Львовна засмеялась:

— Адриан Викторович привез из Египта двенадцать голов мумий и столько же набальзамированных кошек, и я не знаю, как от них избавиться. Я не сомневаюсь, что его жестоко там надули, потому что эта древность, которой три тысячи лет, уже страшно испортилась, и в столовую нашу нельзя войти, я начинаю бояться чумы!

В столовой было не до мумий. Подобного собрания гостей Врубелю видеть еще не приходилось. Хозяйка поочередно представляла его профессору кафедры православного богословия, теологу-ксендзу, группе не обременявших себя сюртуками «блузников» с нигилистическими шевелюрами, поэту «тоже только что из Петербурга», местной фельдшерице, автору нашумевшего на всю Россию сочинения, тихому парижскому архивисту, бородатому сказителю с Урала, балканскому князю, солисту Киевской оперы... Беседа за обедом прояснила, что здесь ведать не ведают о существовании политики, битвы с цензурой или конфликта вероисповеданий. И, как ни удивительно, в

отсутствие этих первостепенно важных тем разговор лился, не умолкая.

После обеда Адриан Викторович увел Врубеля в свой кабинет. Состоялась первая из тех домашних лекций, которые хорошо помнились сыну Праховых Николаю Адриановичу:

«Отец раскладывал листы хромолитографированных таблиц с мозаик римских церквей и фотографии с византийских, новгородских и кавказских древностей. Для нашего отца, много лет прожившего в Италии, побывавшего в Египте, Малой Азии, Палестине, Греции и много лет работавшего над изучением древних памятников византийской и русской старины в Великом Новгороде и в Киеве, все это было уже хорошо знакомо, а для Врубеля — ново и потому особенно интересно. Показывая Михаилу Александровичу цветные таблицы, отец, выдавший эти мозаики в натуре и основательно их изучивший, объяснял происхождение каждой из них, характерные особенности композиции, попутно указывая на некоторые красочные погрешности хромолитографий...»

Кое-что о Византии Врубель, конечно, знал; как-никак история была его коньком. Но даже с приправой помнившихся по книгам живописных деталей набор фактов мерцал куцым пунктиром. (Император Константин, в желании контролировать путь из Черного моря в Средиземное основавший на территории исконно населенной греками римской колонии Византий «Новый Рим» — Константинополь... Раскол принявшей христианство Римской империи на Западную империю латинов и Восточную империю «ромеев», «римлян» погречески... Тысячелетнее их противостояние... Вражда двух главных христианских церквей... Византийский деспотизм и догматизм... Русичи у врат Царьграда... Рыцари Четвертого крестового похода, шедшие освобождать Гроб Господень, но завернувшие в

Константинополь и разграбившие его... Теснящие Византию со всех сторон иноверцы... Флорентийская уния, унижительное для православных владык объединение с ненавистным католичеством... Что еще? Ах да, турецкая осада, гибель Византии в 1453 году и переименование Константинополя в Стамбул.)

Вынужденный извиниться за скудость познаний, Врубель счел все-таки необходимым высказать свою позицию. Заявил, что, рискуя обнаружить перед профессором полное невежество, испытывает некоторые сомнения относительно «высочайшей» культуры Византии. Разумеется, с чем сравнивать. На этапе раннего Средневековья приоритет избежавшей захвата вандалами Восточнохристианской империи над Западной неоспорим. Но дальше? Разве догматичное византийское богословие достигло таких высот, как западноевропейское мышление в лице, скажем, Бэкона, Паскаля или Канта? Разве бесспорно прекрасное, но иссушенное мертвящей схемой искусство Византии способно впечатлять так, как искусство охвативших всю полноту жизни титанов Возрождения? Причина, может быть, в сковавшем развитие византийской живописи довольно долгом, кажется, периоде иконоборчества?

Адриан Викторович получил превосходный повод перейти к обстоятельной дискуссии.

Иконоборчество? Михаил Александрович ошибается, полагая его препоной для развития искусства. Почти два века жесточайшей полемики о смысле и цели храмовых изображений позволили выйти за рамки эллинизма, создать новую духовную эстетику. Что касается вершин мышления, то не кажется ли Михаилу Александровичу, что богословски развивавшие теорию Платона византийцы выбрали удачнее, нежели мыслители, во главу угла поставившие логику Аристотеля? В конце концов, даже упомянутый сейчас великий Кант всей гениальной своей концепцией о мире абсолютов и

ущербном его подобию в нашем сознании, по сути, новым языком варьирует древний платоновский тезис о мире чистых идей и материи вторичных земных копий. И не стоит недооценивать догматиков Византии. Не столь уж они догматичны. Если бы интеллигенция сегодня прочла «Триады» Григория Паламы, вникла в его учение о божественных энергиях, то завтра, кто знает, не сделались бы самые просвещенные из нас рьяными паламитами. Единственное, пожалуй, что удержало бы, так это призыв исихазма к священному безмолвствованию...

Заглянувшая в кабинет Эмилия Львовна потребовала продолжить диспут за ужином. Решено было, что Врубель пока остановится у Праховых: беспокоиться не о чем, в нижнем этаже полно комнат для гостей и Михаил Александрович никого не стеснит.

Назавтра состоялось знакомство с храмом, для которого Врубелю предстояло написать четыре стильные иконы. Солнце сквозь все раскрытые оконные проемы, купольные люки высвечивало обстроенные лесами стены. Пахло сырой штукатуркой и масляной краской, с помощью которой фрескам возвращали всё похищенное временем и плесенью. Под звяканье ведер со специальным раствором шла энергичная отмывка росписей.

Адриан Викторович рассказывал об истории Кирилловской церкви.

Когда-то в этом месте сходились главные дороги на Киев, отсюда основатель Киево-Кирилловского Свято-Троицкого монастыря черниговский князь Всеволод Ольгович в 1139 году штурмовал город и занял великий киевский престол. Храм Святителей Кирилла и Афанасия Александрийских был возведен князем в середине XII века, со временем рядом выросли прочие монастырские постройки, теперь же на территории давно упраздненного монастыря комплекс богоугодных

заведений: сиротский приют, лечебница для душевнобольных и небольшая фельдшерская школа. Архитектура храма — любопытнейшая смесь нескольких стилей...

Забрызганные известкой хлопчики из Киевской рисовальной школы исподтишка глазели с лесов на маститого профессора и его столичного гостя.

Адриан Викторович продолжал говорить. Сетовал на скупость церковников, не согласившихся с его эскизом бронзовых Царских врат алтарной преграды («а мне для орнамента хотелось использовать декоративные, колючие листья растущего здесь повсюду будяка, чертополоха. Увы, этот облюбованный мною украинский „аканф“ и листья клена показались слишком трудоемкими, удорожающими работу»). Зато иконостас уже заказан. Выполнением займется солидная фирма «Антонио Тузини и Джузеппе Росси», у них большое заведение в Одессе, а в Киеве — филиал, где они изготавливают преимущественно надгробные памятники. Надо надеяться, итальянцы не подведут, как подвел местный живописец, который вел здесь реставрационные работы и так не вовремя исчез...

Торжественность уходящих ввысь стен, великолепие арочных сводов вызывали в памяти итальянские храмы — просторы для вольной кисти ренессансных мастеров. Среди испещренных утратами кирилловских фресок на месте бесследно исчезнувших композиций белели обширные пустоты.

Хронику событий продолжает рассказ много чего повидавшего и намотавшего себе на ус директора Киевской рисовальной школы, по совместительству подрядчика проводившихся реставраций Николая Ивановича Мурашко:

«Пришел ко мне молодой или, вернее сказать, моложавый человек с светлым пушком

на месте усов и бороды, среднего здоровья, даже немножко бесцветный лицом. Одетый небогато, с темно-серым маленьким брильком (шляпой. — *В. Д.*) на голове, Михаил Александрович не производил внушительного впечатления, но его прекрасная петербургская речь, его интеллигентность и ум скоро заставляли обратить на него внимание. При моей попытке с ним поторговаться насчет платы — он, дескать, такой молодой еще и я его не знаю, чтобы сразу платить ему столько же, сколько я платил его предшественнику, — он возразил: „Я не так уже молод, я отбыл уже воинскую повинность, потом могу сказать, что я недурно рисую и у меня талант композиции“. Такая прямота мне показалась чуть-чуть забавною, но его серьезный вид при этом заставил меня задуматься и принять без дальнейшего спора его предложение».

У Александра Михайловича Врубеля отлегло от сердца. Всю весну в сообщениях харьковских и центральных газет о столичных выставках родня безуспешно искала имя Михаила Врубеля, удивляясь отсутствию его работ на экспозициях, пытаясь что-то разузнать окольными путями. И наконец-то «приятное известие — письмо Миши из Киева».

«Он действительно, — с облегчением узнал отец, — работает там над реставрацией какого-то храма XII столетия. Работа весьма почтенна, интересна и хорошо оплачена — за каждые 24 дня работы, от 6 часов утра до 12 и от 2 до 6 часов вечера — 300 рублей. Работа продлится по уведомлению Миши 76 дней. Следовательно, он

пишет, в эти три месяца я обеспечу себя на всю зиму».

Особенно порадовало отца, что его нервный сын «как будто пришел в себя, оторвался, как он говорит, от психологии, — (той самой, надо полагать, которая обрывочно зафиксирована в углу холста „Гамлет и Офелия“), — и слава, слава Богу!».

Самая крупная и свободная роспись Врубеля в Кирилловской церкви — написанное на коробовом своде хоров «Сошествие Святого Духа на апостолов». Изображен момент, когда в пятидесятый день после распятия Христа на учеников его сошел Святой Дух, после чего они, познав неведомые языки, отправились проповедовать христианство по всей земле.

Чрезвычайно своеобразная, часто поражающая зрителей, по остроте вполне созвучная нынешним жанрам фэнтези, композиционная идея придумана не Врубелем. Схема ее — полукруг апостолов, чьи золотые нимбы соединены с эмблемой Святого Духа зонтом лучей наподобие связки воздуходувных шлангов, — древневизантийского происхождения, а конкретно взята с рисунка на чеканном складне из старинного тбилисского армяно-грузинского монастыря. Есть свидетельство, что Врубель при работе руководствовался той же схемой на снимке евангельской миниатюры из кутаисского Гелатского монастыря. Так или иначе, использование данного мотива откликалось, по мысли Прахова, на выявленные археологией в Киеве ощутимые следы кавказской ветви византийского искусства. Византия активно проникала на Русь через Кавказ, православные миссионеры еще до Крещения Руси приходили в Киев, приплывали по Волге в Новгород из Армении и Грузии, оттуда же, естественно, явилось позже и немало монахов-живописцев, так что прообраз достаточно правомерный.

Роспись очень выразительна, хотя восхищаться ее «истинно византийской мистичностью» несколько преждевременно. Пока лишь подступ к византийским духовным мирам.

Скорее в подтексте росписи взаиморасположение художника и профессора, их восторг друг от друга. Так и видится, как Врубель показывает очередной свеженаписанный фрагмент, а Прахов одобрительно комментирует стилизованную, но живую, почти жанровую портретность образов (в качестве критика на страницах «Пчелы» Адриан Викторович был поборником живописного реализма) и предлагает увековечить очередную персону из числа знакомых лиц.

В облике помещенной в центр композиции матери Спасителя черты доброго домашнего друга Праховых Марии Федоровны Ершовой, молодой фельдшерицы, которая, между прочим, потом вышла замуж за одного из художников, работавших в Кирилловской церкви. Апостол, сидящий вторым по левую руку Богородицы, — когда-то преподававший в одесской Ришельевской гимназии и хорошо помнивший юного отличника Врубеля знаток древности протоиерей кафедрального Софийского собора Петр Григорьевич Лебединцев. По правую руку Богоматери вторым изображен сосредоточенно размышляющий киевский археолог Гошкевич, третьим, еще глубже ушедшим в свои думы, — настоятель Кирилловского прихода Петр Орловский, который, не убоившись спора с менее образованным начальством, сумел разглядеть ценность обнаруженных под побелкой древних фресок и привлечь к ним внимание Русского археологического общества, а четвертым, молитвенно сложившим ладони и воздевшим глаза к небу, — сам Адриан Викторович...

Византийцы, конечно, так не поступали, но почему бы художнику Врубелю не позволить себе дерзость, роднящую с Рафаэлем, запечатлевшим в образах

философов своей «афинской школы» лица и личности современников?

Строй византийского искусства открывался постепенно.

Бывали моменты, когда его удавалось прочувствовать почти физически. Например, когда Врубель загорелся написать «Благовествующего Гавриила» по оставшимся на месте фрески процарапанным графьям — когда, укладывая живопись в контуры древнего рисунка, каждым мазком вживался в его ритм.

Апостолы, пророки, ангелы, святители, композиции «Сошествие Святого Духа», «Въезд Господень в Иерусалим» и «Оплакивание тела Христа тремя слетевшими на его гроб архангелами» — несколько больших росписей и еще полтора десятка отдельных фигур Врубель создал или восстановил из фактического небытия за свое первое киевское лето.

Конечно, этот немислимый объем не выполнить бы без артели юных помощников. Толковые, работающие, очень способные (произведения многих теперь в лучших музейных собраниях), они недолго дичились. Подмастерья надивиться не могли на то, как виртуозно работал Врубель.

Монументальное многофигурное «Сошествие» писалось им прямо на стене, без картонов в размер, без какой-либо эскизной композиции, лишь изредка в процессе работы отдельные детали уточнялись набросками на клочках бумаги. Или понадобилось, скажем, написать композицию из двух фигур ангелов на плоскости, перерезанной настилом плотно прижатых к стене строительных лесов. Вызывать плотников, разбирать-собирать доски долго, хлопотно и дорого. Врубель полез наверх и без эскиза, не сделав даже предварительной разметки, написал верхнюю часть фигур, затем, спустившись под настил, отдельно сделал

нижнюю. Сам потом, когда леса сняли, удивился, как точно всё сошлось. Подкупал артельщиков и стиль поведения их мастера. Получив деньги, Михаил Александрович устраивал общую обильную трапезу. Не было денег — со всеми жевал употреблявшийся для стирания наносимых углем контуров хлебный мякиш.

К некоторой необычности руководителя артель привыкла, воспринимая оригинальность его художественных приемов или манеры одеваться в естественном единстве. Хотя при первой встрече Врубель мог производить сильное впечатление.

Сговорившись с Николаем Ивановичем Мурашко насчет работы, Врубель и поселился в его доме. Уютно и удобно: пешком недалеко до церкви. Всего-то от Афанасьевской улицы пройти через окраинную лихую Лукьяновку, спуститься в глубокий, заросший репьяками, а потому «Репяхов яр» и тропинкой по дну оврага, вдоль ручья прямиком до кручи, на краю которой высится Кирилловский храм.

Однажды, подойдя к спуску в овраг, Врубель заметил рисующего подростка и, разумеется, подошел взглянуть. По преданию в Репяховом яру квартировал когда-то Змей Горыныч, пещеру его там показывают до сих пор. Надо полагать, парнишке показалось, что ему явился некто из свиты Горыныча. «Зрелище было более чем необыкновенное, — описывает эту встречу Лев Ковальский, — за моей спиной стоял белокурый, почти белый блондин, молодой, с очень характерной головой, маленькие усики тоже почти белые. Невысокого роста, очень пропорционального сложения, одет... вот это-то в то время и могло меня более всего поразить... весь в черный бархатный костюм, в чулках, коротких панталонах и штиблетах. В общем, это был молодой венецианец с картины Тинторетто или Тициана...»

А любопытно, между прочим, как Врубель объяснял портным фасоны подобных своих костюмов; сам, что ли,

их кроил, как Гоголь свои жилеты? Но зачем нарядился вдруг венецианцем, ясно: необходимость войти в образ, в атмосферу данного этапа жизни и творческих трудов. Что касается периода стилизаций церковного византийского искусства, так не в монашескую же греческую рясу обрядиться. Венеция веками являлась прочнейшей частью Византии, венецианская живопись — плоть от плоти живописи византийской. «Старинный венецианец» в самый раз. А мальчику, которого ошеломил этот наряд, еще выпадет счастье поработать возле Врубеля и поучиться у него, благоговейно сохранить в памяти детали общения со «странным и чудесным» великим художником.

«Михаил Александрович очень всех к себе располагал и внушил уважение к себе всей маленькой артели, работающей под его ближайшим контролем, удивительно умел всегда защищать ее интересы, не задевая моих интересов, как хозяина, — рассказывает Мурашко. — Как истинно интеллигентный человек, уважая себя, он уважал даже самого маленького члена нашей артели. Вечера проводили мирно в моей семье. Как будто сейчас я вижу перед собой балкон, кругом брошенный, запущенный старый сад. За чайным столом несколько молодых людей, группа детей. Михаил Александрович весело, мило шутил со всеми и отправлялся к себе в мезонин. В открытые окна мы слышали или „Ночи безумные“, или „Благословляю вас, леса“ — популярные романсы того времени... Хорошо жилось...»

По закону художественных, то есть исключительно жизненных, сценариев ликующая нота на предельной высоте должна сорваться в контрастный драматизм.

«Весна моей жизни», — скажет через много лет Михаил Врубель о начальной своей киевской поре. Бурная случилась весна. «А из рощи, рощи темной песнь любви несется», — вспоминает сын Праховых еще один популярный в то время романс, который Врубель часто напевал, решался даже исполнять у рояля, когда ему аккомпанировала мать мемуариста и «когда не было чужих, присутствие которых его стесняло».

Почему его угораздило влюбиться не в одну из множества украшавших Киев прелестных барышень, а в даму отнюдь не молодую, красотой не блиставшую, да еще — это уж крайне неудачно — в жену патрона? Знай мы тут ответ, так знали бы о Врубеле почти всё. Но мы не знаем.

Памятуя, что рос художник с неутоленной жаждой сладкой материнской нежности, можно и Фрейда припомнить. Однако как раз материнства Эмилии Львовны Врубель вопреки реальности замечать не хотел. Всегда охотно и легко сходявшийся с детьми, двух ее дочерей и сына он явно избегал. (Из мемуаров Николая Прахова: «Новый гость держался от нас как-то в стороне... его равнодушие к подрастающим детям и ко всяким играм было причиной того, что первое время для моих сестер и меня он оставался каким-то „отвлеченным понятием“. Попытки моих сестер, особенно младшей шаловливой Оли, вовлечь его в какую-нибудь общую возню, игру или проказы, неизменно кончались неудачей. Вежливый, корректный, иногда даже слишком изысканно любезный, М. А. Врубель всегда находил какой-нибудь благовидный предлог для деликатного отказа».)

Грянувшая, ни следа не оставившая от влюбленности в Машу Симонович, роковая страсть? Врубелю вспоминается его любимая литература. Тургеневская тема — смотри повесть «Вешние воды». Впрочем, отсылка едва ли годится. В «Вешних водах» героя

накрывает вал необоримой плотской страсти, а чувство Врубеля к Эмилии Львовне? Ее потомки, упомянув первым делом о глазах — «у нашей матери были чудесные глаза темно-василькового цвета», «глаза у бабули были ярко-синие, замечательные», — следом обязательно упреждают какие-либо недостойные мысли, настаивая на сугубо платонической врубелевской любви. Домыслы киевлян, которым широко распахнутый дом Праховых заменял «Санта-Барбару», можно не принимать во внимание. И тверже всего на стороне потомков тут характер самой Эмилии Львовны, дамы в поведении порой дерзкой, эксцентричной, однако не менее того проявлявшей насмешливое здравомыслие. Ее саму бы ужаснул комизм любовной близости молодого, а на вид и вовсе юного художника с матроной, семью годами его старше и не обладавшей наружностью сирены.

Некрасивая, коренастая, курносая и толстогубая, рано поседевшая и располневшая — наперебой свидетельствуют современники, дружно заключая, однако, нелестный перечень словами о безусловной привлекательности ее обаятельно экспансивной прямоты и аристократичной, шокировавшей лишь мещан непринужденности. Хотя даже возможность влюбиться в нее виделась сомнительной. Злословили, что Адриан Прахов женился на ней лишь потому, что невеста, официально значившаяся французской подданной Эмилией Марией Клементиной Лестель, являлась внебрачной, но признанной дочерью одного из ближайших сотрудников Александра II — военного министра Милютина. В мемуарах бродит и версия о том, что Дмитрию Алексеевичу Милютину, «последнему фельдмаршалу России», она приходилась лишь племянницей, являясь дочерью то ли его брата, то ли сестры, во всяком случае, ее «милютинское» происхождение было широко известно и этого вполне

хватало сплетникам, не видевшим в женитьбе Прахова иных причин, чем то, что брак с Эмилией Лестель-Милютиной открывал доступ к высочайшим сферам. Поклеп — Праховы в свое время поженились по взаимной страстной любви. Другое дело, что их супружеская жизнь с годами становилась все менее безоблачной.

Вечно окруженный поклонницами Адриан Викторович нередко поддавался грешным соблазнам. Узнав об очередной измене мужа, Эмилия Львовна гневно покидала дом. Потом друзья ехали успокаивать, возвращать беглянку, а она, вернувшись к семье и детям, запиралась у себя, часами играла на рояле, растворяя обиду в рыдающих и примиряющих аккордах. Врубелю, заслужившему право на душевную дружбу с ней, доводилось видеть Эмилию Львовну в минуты горя, выбивавшего ее из колеи. Никакого тайного романа, разумеется, не возникло, но некий, не имевший продолжения и тем не менее одаривший художника фантастическими надеждами эпизод не исключен. Одно в точности засвидетельствовано реалиями врубелевской биографии: увиденный когда-то особенный взгляд Праховой — это вскинутое лицо с омытыми страданием необыкновенными глазами — без преувеличения перевернул и жизнь Врубеля, и его искусство.

Множеством притягательных для Врубеля черт обладала эта женщина. Поразительно свободная во вкусах и суждениях, она свободно говорила обо всем, в том числе о вещах, при дамах обычно не обсуждавшихся. Незаурядная музыкантша, она концертировала вместе с Листом во время его гастролей в Киеве. И та жившая в ней незаживающая, обостряющая чуткость ранка «незаконного» происхождения, которая как-то интимно связывалась с незабытой грустью полусиротских детских врубелевских лет. И даже то, что кровным батюшкой ее являлся не

кто-либо из важных сановников, а почитавшийся в доме Врубелей как добрый гений Дмитрий Алексеевич Милютин. Не проведи он своим коренным образом реорганизовавших русскую армию благодетельных реформ, не стремись он всемерно повышать культуру воинства, не удалось бы строевому офицеру Александру Михайловичу Врубелю сделаться военным юристом. К тому же лермонтовский ответ на фигуре славного военного реформатора: соученик поэта по Московскому университетскому благородному пансиону, Дмитрий Милютин, редактируя там рукописный журнал «Улей», стал первым публикатором ранних стихотворений Лермонтова.

Чудесный букет поводов для дружбы, мотивов для симпатии, но если о том, чем зажглось мощное любовное чувство, опять только глаза, ее глаза... Вообще для некоторых натур, восприятием и поэтическим визионерством близких Врубелю, в очах, сиявших небесной голубизной, открывался какой-то особый смысл. Недаром ведь «создание мечты» юному Лермонтову увиделось «с глазами, полными лазурного огня». Именно этой лермонтовской строкой в стихотворном рассказе о своих встречах с трижды являвшейся ему вечно женственной, связующей Творца с его земным творением, «пронизанной лазурью» Мировой Душой воспользовался философ и лирик Владимир Соловьев. В свою очередь, Блок, говоря о единственной, случайной, на улице, встрече со странным незнакомцем, оказавшимся боготворимым им Соловьевым, опять-таки выделил упавший на него взгляд «бездонной синевы», в котором светился чистый дух, не ведающий пространств и времен.

Возможно ли, однако, реальную женщину, далеко не красавицу, полюбить буквально за красивые глаза? Михаил Врубель, стало быть, мог. Более того. Пересматривая его работы киевской поры, не

отрешиться от ощущения, что вот здесь — в живой синеве магически влекущих женских глаз и гипнотизме очей византийских ликов — совпало, вспыхнуло. У древней Византии нашелся в России XIX века достойный собеседник, а Врубель если не нашел себя, то ощутил нерв своего стиля.

С «византийского» взгляда на портретных рисунках Эмилии Праховой лица в произведениях Врубеля при всем разнообразии получают определенное родство. Оно глазастой своей глубиной отчасти сходно с еще довизантийскими, протоиконными фаюмскими портретами. С писавшимися на дощечках портретами, которые в египетском оазисе Фаюм члены христианской общины ставили на могилах в знак торжествующей над тленом неумирающей души.

Но в самом деле глаза Праховой смотрелись так уж необычно? По-видимому, так. Хищно приметливый писатель Иероним Ясинский, один из ближайших друзей Праховых (Эмилия Львовна звала его «Жеромчиком»), определил оригинальность ее глаз без поэтизмов — «казалось, что она в голубых очках». И тот же Ясинский поведал об огромном начатом полотне, взглянуть на которое его с двумя приятелями однажды пригласил Михаил Врубель:

«Мы пришли и диву дались. Берлинской лазурью был бойко, магистрально, как выражаются французы, подмазан конь-першерон, а на нем верхом по-мужски вся голая с оплывшим телом сидит Эмилия Львовна, безумно похожая.

— Мне хотелось светом ее синих глаз окрасить всю картину, — сказал Врубель в ответ на наше молчание».

Никто больше подобного холста у Врубеля не видел, никто ни о чем подобном не обмолвился, так что это явная выдумка довольно скандального романиста и мемуариста, которого кто только не поносил за клевету на ближних. И замысел картины, описанной Ясинским,

вполне в духе эротических мотивов его беллетристики, но отнюдь не в стиле Врубеля, который, вздумай даже он написать Прахову обнаженной, изобразил бы ее стройной нимфой и вообще любил отнюдь не раздевать, а именно волшебным, фантазийно одевать своих прекрасных героинь. Другое дело, что то ли от глаз возлюбленной, то ли в связи с символикой цвета, у византийцев означавшего сферу запредельного, но в Клеве палитра Врубеля действительно заметно перестроилась и появились композиции, всецело завязанные гаммой звучных синих тонов.

Култ своей киевской Прекрасной Дамы художник ничуть не скрывал. Адриана Викторовича это вначале забавляло, даже льстило его вкусу.

— А с чего бы она понравилась мне, если бы никому не нравилась? — шутил он о жене и ее верном воздыхателе.

Потом паж, неотлучно следовавший за супругой и неотрывно ее созерцавший, стал слегка раздражать. Тем более что с переездом Праховых на дачу Врубель тоже практически переселился в их летнюю, недалеко от города и от Кирилловской церкви, резиденцию, где в числе прочих гостей мило и умело развлекал общество, постоянно кого-то (преимущественно — хозяйку) рисовал в своих альбомчиках, но прежде всего откровенно поклонялся боготворимой Эмилии Львовне.

Талант художника Прахов прекрасно оценил. Только Врубелю было под силу так искусно восстановить композицию в купольном барабане Святой Софии. Адриан Викторович среди прочего открыл там мозаичный фрагмент изображения ангелов, олицетворяющих времена года. Из четырех фигур сохранилась лишь одна, три остальные дописал Врубель. И как! Учтя и зрительный ракурс, и объемность смальтовых камешков, мазками плоской кисти, как мозаикой, выложил основные цветовые поля переливами

оттенков. Работать бы да работать с таким виртуозом. Однако следовало как-то остудить поклонника жены, как-то прервать его грозившее выйти из берегов рыцарское служение.

Чтобы по-настоящему проникнуться духом Византии, объяснял живописцу-стилизатору профессор, мало знакомства с русским изводом греческих православных росписей. Необходимо изучить византийскую классику на ее фундаментальных образцах.

— Поезжайте на зиму в Италию. Сначала в Равенну, познакомьтесь там с древними мозаиками церковей Сан-Витале, Сант-Апполинаре-ин-классе, Сант-Апполинаре-нуово, а потом поселитесь в Венеции. Климат в ней мягкий, зимой иностранцев приезжает мало, — рисовал манящие перспективы Прахов. — Тут же, под боком, собор Святого Марка с его чудесными мозаиками разных эпох, а в часе езды на гондоле, на острове Торчелло, в церкви Санта-Мария-Ассунта — прекрасно сохранившиеся мозаики XII века. Кроме этого, во Дворце дождей, в церквях и в музеях — чудесные венецианские колористы...

Идея зиму провести в Венеции и там, проникнувшись величием старых мастеров, написать образа для иконостаса Кирилловской церкви была хороша, но... Уехать?

— Вы будете фофаном, если не поедете теперь в Италию, — досадливо повторял осенними вечерами Адриан Викторович.

Подуставшая от ребячески восторженного, по-детски настойчивого обожания и тоже уже ощущавшая некоторую неловкость ситуации, Эмилия Львовна очень поддерживала столь разумный план.

В начале ноября отец известил Анну Врубель, что их Миша, вместо того чтобы вернуться из Киева в Петербург, уезжает «в Венецию до весны!».

Доводы в пользу неожиданной поездки: едет он туда, во-первых, потому, что за лето скопил почти шесть с половиной сотен; во-вторых, у него заказ — четыре большие иконы, и за каждую ему заплатят по 300 рублей, только исполнить их нужно в том именно стиле, каким особенно прославлены творения в древних храмах Равенны и Венеции. «Наконец, потому, что в Венеции зимой день и свет гораздо больше и климат лучше, чем в Петербурге».

До крайности резонно.

А доучиться в Академии художеств? Ведь ни положенного набора медалей, ни завершающей конкурсной картины, ни звания, ни документа, подтверждающего, что художник. Забыто. Всё забыто, ибо Михаил Врубель постановил вообще начать новую жизнь.

Глава седьмая

ВЕНЕЦИАНСКИЙ АЛЬБОМ

Перед Венецией он ненадолго заехал к родным.

«На свой туалет он теперь не обращает никакого внимания! — захлеб докладывала удивительные новости младшая сестра Лиля старшей Анне. — Носит, знаешь, такую шляпу с широкими полями не первой молодости, вязанные черные перчатки, самое простое драповое пальто и какую-то особенную рабочую курточку, и хотя он обзавелся теперь новым сюртуком, но все-таки никто не узнал бы в нем прежнего Мишу, любящего по-модному одеться».

Наглядное намерение жить в скромном трудолюбии, отринув суетное щегольство, еще разительнее выявилось за столом. К изумлению семьи, оказалось, что нынешний Михаил Врубель «терпеть не может вина и разных пикантных закусок, а любит самую здоровую пищу, например, пьет кипяченое молоко».

Какая нежданная радость для родителей! Но порадоваться за него и вместе с ним как-то не удавалось. Беседы с сыном не клеились.

Старания Елизаветы Христиановны расшевелить Михаила разговором о хорошем начале его профессиональных трудов, о его первом значительном гонораре, вслед за чем «посыплются на него и заказы, а с ними и слава и прочее», успеха не имели. Михаил в ответ был вежлив и суховат.

Попытки Александра Михайловича наедине, всерьез и по-мужски, обсудить сыновние планы заканчивались еще неудачнее, завершаясь взаимным недовольством. Отцу очень хотелось знать: чем объясняется у сына внезапное забвение верных многолетних петербургских друзей, горячая и отчего-то тоже вмиг погасшая

привязанность к новому окружению? И что это была за странная идея на лето уехать в деревню, к матери Валентина Серова? И почему сын перед самым окончанием учебы вдруг решил бросить столь ценимую им прежде академию? И как он думает без нее пробиваться, чем себя обеспечивать? Как видит цель своих живописных трудов и как вообще он смотрит на современное искусство?

А сыну очень не хотелось отвечать. Отмалчивался, жаловался на мигрени (они впрямь часто его мучили и в Петербурге, и в Киеве), вяло ронял общие фразы.

Чуть разговорчивее он был с Лилей. Жадное любопытство бывшей уроки пения семнадцатилетней вокалистки к брату-художнику вдохновляло больше, чем прописи отцовских рекомендаций. В итоге семейство узнало, что ставших вроде бы почти родными Валуевых Михаил, да, совсем забросил, так уж вышло. Но с Папмелями распрощался вполне дружески. А увлечение идеализмом прекрасных дочерей мадам Симонович и восхищение энергичной духовностью ее сестры вплоть до возникшей было мысли помогать ей в оперном просвещении народа — все это чересчур наивно. Высота помыслов, а в сущности уныло, однообразно до оскомины. Примерно так и с академией — закиснешь, переучившись в ней. Тем более что знатоки находят его мастерство достаточно зрелым, и Прахов уже предложил работать во Владимирском соборе, где росписи начнутся по весне. И сам он уже ощутил свои возможности, и дорожит этим, и ни в каких дипломах не нуждается, — наличие таланта удостоверит его живопись.

На фоне меланхолий, уже накопивших ученику академии массу разочарованно брошенных работ, оптимистичную самоуверенность Михаила стоило признать переменной положительной. Хотелось верить, что сын прав. Только очень обидело, что впервые он,

навестив родных, не привез показать «хоть бы какого-нибудь» своего рисунка да и дома впервые никого, ничего не рисовал. То ли демонстративно разграничил искусство и родственный долг, то ли попросту маялся.

«Расположение духа у него как бы скучающее», — резюмировал отец после отъезда сына, не прогостившего и трех дней.

Еще бы не скучать, когда ни словом, ни намеком нельзя обмолвиться о том, что разрывает. На память Михаил забрал у родителей недавно доставленный из Оренбурга фотопортрет старшей сестры. Лишь ей, тихой и верной, никогда ни в чем не упрекавшей, он мог хотя бы приоткрыть случившийся в судьбе поворот — явление «настоящих целей жизни».

И Анна, полтора года не получавшая от брата писем, прочла:

— Один чудесный человек (ах, Аня, какие бывают люди!) сказал мне: «Вы слишком много думаете о себе; это и вам мешает жить, и огорчает тех, которых вы думаете, что любите, а на самом деле заслоняете все собой в разных театральных позах»... Нет, проще да и еще вроде: «любовь должна быть деятельна и самоотверженна». Все это простое, а для меня до того показалось ново...

Интересное письмо. Особенно впечатляет речь «чудесного человека», говорящего с художником на языке как бы умышленно упрощенном, как с малышом. Согласное покаяние тоже звучит почти по-детски:

— В эти полтора года я сделал много ничтожного и негодного и вижу с горечью, сколько надо работать над собой.

Но Врубель не ребенок: не увлекаются дети Кантом, не упиваются изошренностью мастерства. Что же воодушевило принять этот тон? Мы здесь не про любовь и, упаси боже, не про глубины подсознания. Нас тут интересует специфичный импульс к трудовым подвигам.

Подобное уже встречалось, когда надменный Врубель внимал Чистякову и, впав в аскезу, поражал фанатичным усердием. Кстати, регистр окрыляющих символов тот же: тогда — художественный аристократизм, теперь — беззаветное рыцарское служение. Врубелевские девизы на щите врожденной обособленности. Сложно ему жилось: она ведь была нелегка, ноша невесты откуда бравшегося в эфирно нежной душе каменного, не сдвинешь, самостояния. Проблема крайне неуживчивых личных субстанций. Понять это со стороны-то не выходит, а вот представьте, если изнутри. Естественно, будут чудачества, позерство (упрек, что «в разных театральных позах», брошен точно) и назойливый «головной сумбур», мешавший спокойно работать, понуждавший непременно объяснять себе себя самого. Жаждалось простоты. Идеал верного стойкого рыцаря всё прояснял и всё оправдывал. Тесня угрюмого философа, освобождал бодрого живописца:

— Горечь прочь, и скорей за дело. Дней через пять я буду в Венеции... чуть не сегодня только начинаю порядочную и стоящую внимания жизнь. Немножко фразисто! Хорошо, что говорю это не седой и измученный, а полный силы для осуществления фразы.

Словно во избежание смущавшей Врубеля патетики его венецианская поездка началась прямо-таки анекдотом.

В Венецию Врубель поехал не один. Выдвинутая Праховым идея отправить вместе с ним выпускника Киевской рисовальной школы пришлась по душе как Мурашко, организатору школьной учебы, так и его земляку (оба из Глухова) Ивану Николаевичу Терещенко, который, будучи миллионером, школу субсидировал, а в качестве молодого, университетски образованного знатока искусства всяко способствовал развитию учеников. Выбран был хорошо справлявшийся при реставрации с росписью по эскизам Врубеля, способный,

исполнительный Самуил Гайдук. Теперь Гайдуку поручалось под опекой Врубеля исполнить для школы серию образцовых натурных этюдов и ряд копий с шедевров венецианской живописи. Кроме того, шутил Прахов, Гайдук будет полезен, «чтобы Врубель не заскучал в Венеции от одиночества». Это всех, знавших хмурый нрав Гайдука, немало веселило. Дальше было еще смешнее.

«Пустились они в дальний путь, — любил рассказывать эту историю Адриан Викторович. — Доехали благополучно до Вены, где остановились в гостинице до вечернего прямого поезда в Венецию. Гайдук почему-то не захотел идти осматривать город. Михаил Александрович отправился один, и в одном из музеев неожиданно встретил своего петербургского приятеля, который увлек его обедать в ресторан...

Кончилось тем, что Михаил Александрович совершенно забыл, кто он и как сюда попал. Забыл, что вечером отходит поезд в Венецию, что с этим поездом должен он ехать и что в гостинице оставлен им Самуил Гайдук, не знающий никакого другого языка, кроме русского и украинского... А Гайдук тем временем сидел в гостинице один как на иголках, ожидая возвращения Врубеля из города. То и дело посматривал на часы и на свой проездной билет. Наконец решил, что дольше ждать нельзя, пора ехать на вокзал, куда, вероятно, поехал и Михаил Александрович, прямо из города. Расплатился в гостинице, объясняясь знаками, как глухонемой, и поехал. На вокзале Врубеля не было... Кто-то из железнодорожных служащих увидел тощую фигуру человека, беспомощно мечущегося по перрону с легким чемоданом в руке. Угадал в нем иностранца, заговорил сперва по-немецки, потом по-французски, по-английски. Получив ответ на непонятном ему языке, он увидел зажатый в кулак билет до Венеции и усадил, как ребенка, в вагон взрослого человека, считавшего себя

совершенно погибшим без Врубеля. Вагон был прямого сообщения, заблудиться было невозможно, но где и как должен был устроиться на первых порах человек, попавший впервые за границу и не знавший ни одного иностранного языка?..»

Финал истории благополучный: Венеция невелика, всем ее извилистым закоулкам приезжие предпочитают простор центральной площади перед собором Сан-Марко, там и закончилась разлука. Правда, до дня счастливой встречи Гайдук промучился один еще больше двух суток, хотел было уже ехать назад. Он воплощение мрачной покорности судьбе в чудесном врубелевском рисунке тушью и акварелью, и кажется, «Гайдук накуксился» не столько из-за спитого чая, как поясняет подпись, сколько от путешествия с непредсказуемым опекуном.

Дешевое жилье себе и Гайдуку Врубель нашел недалеко от центра, в бельэтаже старинного дома на улице Сан-Маурицио. Две комнаты: в одной спать, в другой, огромной, работать. Зябко очень и мебель ветхая, зато высокие лепные потолки, по стенам фресковая роспись, мастерская с окном во всю стену, имелась спиртовка, позволявшая чаевничать в любой час, — что еще надо художникам?

Но Венеция! Ведь Михаил Врубель впервые увидел этот подлинно неземной, не земляной, волшебный город из струящихся вод с берегами узорных мраморных фасадов, густо и пестро смешавших столь лакомый для туристов каталог античных, готических, мавританских архитектурных прихотей. Венеция была прекрасна — тихо (зима же, не сезон) дремала в холодной туманной сырости, не отвлекала. Не мешала Врубелю «перелистывать ее как полезную специальную книгу».

Первейшим пунктом по программе изучения венецианско-византийских памятников был храм на острове Торчелло. Фантастическое место.

Пустынный заброшенный остров, идеальный для дум о бренности. Не поверить, что когда-то это был главный в лагуне, процветающий торговый город. Бурлила портовая жизнь: сюда везли, отсюда развозили драгоценный константинопольский товар. Даже важнейший в политическом отделении от Византии подвиг — «возвращение» небесного покровителя венецианцев святого Марка, чьи мощи удалось похитить из Александрии, — был совершен хваткими купцами-мореходами Торчелло. Сгубил город избыток илистых наносов. Гавань превратилась в зловонное болото, жители сбежали от повально косившей малярии. Увезено было все что возможно, включая тесаный камень разобранных городских строений. От прежнего остались всего четыре здания: два скромных, как служебные постройки, палаццо с музейными коллекциями, небольшая средневековая церковь и самый древний на территории венецианского архипелага, посвященный вознесению Пресвятой Девы собор Санта-Мария-Ассунта — заповедник византийской классики.

Декабрьский день добавил ощущений от поездки на остров Торчелло. Гайдук в альбомной зарисовке Врубеля съехался на скамье гондолы, руки упрятаны в рукава теплого пальто, ноги закутаны пледом. Стоявший с веслом на носу узкой черной лодки гондольер хмуро молчал, чуть колыхались серо-пепельные воды «мертвой лагуны». На берегу никого. Дорогой вдоль заросшего канала тоже тишь и запустение, и вот он, знаменитый собор. Рядом с маленькой церковью в венце аркад на беломраморных колоннах еще строже чертежная простота его массивной базилики, еще отчетливее крепостная мощь его высокой квадратной башни. А внутри...

«Родная как есть Византия», — отписал Врубель Прахову по возвращении с Торчелло. Родная-то она

родная и примерно той эпохи, когда искусство Византии пришло на Русь, а все-таки настрой иной. В сравнении с живописью древнерусских храмов мозаики Торчелло суше и менее всего нацелены тешить затейливой декоративностью. Тут с внушительной прямоот демонстрируется сама идея зрелого византийского искусства.

В торцах высокого центрального нефа друг против друга две грандиозные композиции. Впереди, на восточной, алтарной, стороне, в огромной полукруглой нише средоточие молитвенных чувств — образ Богородицы. На западной стене подробное грозное напутствие выходящим из храма — «Страшный суд».

Стиль этих изображений, зримо утверждающих незримое и воплощающих бесплотное, трудно определить лексикой теории искусств. За неимением лучшего бытует термин «мистический материализм». Впрочем, задача была действительно в сведении воедино материи и мистики.

Унаследовав способность эллинов к диалогу культур, византийские богословы не чурались дискуссий с догматиками иудейского и мусульманского единобожия. И веруя вместе с ними в безусловный приоритет горнего над земным, Отцы восточнохристианской церкви не могли не признать логичности запрета на священные изображения грешной телесности. Но принять голые стены синагог или абстрактную орнаментацию мечетей, лишиться к тому же огромной агитационной силы сюжетных изображений душа возвышенных и прагматичных наследников Эллады тоже не смогла. Потребовалось новое, принципиально новое искусство. Его основой стало то же, на что опиралась интерпретация ветхозаветных текстов в свете евангельского Нового Завета, — перевод сюжетов на язык символов. Византийским теологам и весь природный мир виделся каталогом шифров, которыми

Бог говорит с людьми. Кодекс изографов обязывал теперь не двоить обольстительную иллюзорность временной земной жизни, а прозревать сквозь ее контуры дух вечных истин.

Выглядело это, например, так, как предлагалось зрителям «Страшного суда» на стене собора на острове Торчелло.

От пола до потолка, в пять ярусов узловые звенья темы (воскресение мертвых, отделение праведных от грешных, образы ада, рая и т. д.). Масса фигур, застывших, плоских и разного размера в разных группах. Объемная перспектива отменена, деталей минимум, приметы вроде райских пальм или адских костров условным скупым узором. Сцены развернуты фронтально, никак не связаны между собой, соседствуют набором неких впритык размещенных монументальных учебных таблиц... Скучно и дидактично? Напротив: экспрессии хоть отбавляй. Воздействие сильнейшее. И Врубель уже понимал, за счет чего. Всё дело в перемене мест известных, неизменных изобразительных слагаемых. Жизнеподобие (лидирующий элемент античной классики) сокращено почти до схемы, зато на первый план выведен скрытно организующий любую форму ритм. Волнами энергичных ритмов напряжены пульсация пауз и силуэтов, перезвон чеканных линий, перекличка симметричных аккордов. Формальный секрет здесь — явственная, всемерно подчеркнутая музыкальность безмолвной пластики.

Станным сегодня кажется, что до Врубеля никто из русских мастеров, приезжавших поглядеть мозаики Торчелло и Равенны, не видел утонченного византийского новаторства. Однако же не видели. Твердо усвоили, где вершина вершин (она, естественно, в золотом веке афинских мраморов да в Ренессансе), так что равнение на эталон, а прочее боковым зрением. В

обаянии древних христианских мозаик читалась лишь свежесть наивности, напористая вольность примитива.

Конечно, у Врубеля было преимущество. Он-то после киевских реставраций-реконструкций разглядывал тот же «Страшный суд» храма в Торчелло отчасти уже как сотоварищ константинопольских художников. Часть их приемов он успел опробовать, другие сейчас обнаруживал, впечатывал в память ума и сердца. Распознавал акценты метода зоркостью тренированного наблюдателя, свободой искушенного эстета, а более всего каким-то личным, интимным созвучием. Испытывал, что называется, насущный интерес. В контакте с Византией прояснялось что-то, к чему он пытался пробиться самостоятельно. Вспомнить хотя бы петербургские вариации его «Гамлета». Будь этот «Гамлет» написан после приобщения к системе храмовых росписей, мы бы уверенно сказали, откуда в трактовке героя, шекспировского мученика рефлексии, крупный статично-фронтальный план и взгляд в упор, — ясно же, от иконы. Но ведь за год до Киева, исключительно собственной интуицией этот образ сложился именно так. Хотя, хотя... Врубель ведь, как запомнилось Валентине Семеновне Серовой, той зимой на вечерах у Симоновичей «чертил византийские лики», примериваясь к стилю, в котором предстояло поработать. Бессознательно, быть может, иконное влияние уже сказалось.

Но вот совсем ранний, еще до Академии художеств сделанный Врубелем рисунок с очень дорогой ему (и многократно впоследствии варьированной) темой: в данном случае — с изображением тоненькой, клонящейся, как былинка на ветру, олицетворяющей одинокую грусть Маргариты из «Фауста». Знать не знал тогда Врубель, какое монументальное чудо доведется ему увидеть на далеком венецианском острове.

Напротив «Страшного суда», в контраст с его кишащей многолюдностью, одиноко возносится над алтарем Санта-Мария-Ассунта. Во всю высоту сферической части апсиды тянется ее аскетичный, узкий, с легким изгибом силуэт. Названная «невыразимо печальной», она уходит от земли, как бы истаивая и прощаясь с миром тяжелой, четко обрисованной слезой. Предельная одухотворенность, запредельное одиночество. На руках Пресвятой Девы младенец, но рядом с ней никого и ничего, лишь обширная пустота загадочного золотистого сияния.

Как-то даже трудно поверить, что жутковато таинственный золотой фон, по византийскому канону обозначающий пространство инобытия, выложен здесь множеством тех же стеклянных кубиков с подкладкой из фольги, которые потом чрезвычайно полюбились венецианцам в нарядной дворцовой праздничности их церквей. Техника техникой, а результат — согласно идеям авторов.

Вкус Михаила Врубеля явно на византийской стороне. Зацепили его трагичные мотивы Торчелло; эхом проявится в его работах, в искусстве совсем других времен, других проблем, и величаво ритмизованный строй, и слеза на щеке, и печаль, мерцающая золотом. Ну, куда денешься — родство. К чисто венецианским художественным фейерверкам ему пришлось довольно долго привыкать.

Он тосковал. Перепад был слишком резким. После бешеных трудовых темпов в Киеве целыми днями праздное, от шедевра к шедевра, блуждание по соборам и галереям. После энтузиазма, подпитанного восхищением юных артельщиков, одобрением знатоков и улыбкой владычицы сердца, приступы беспокойной неуверенности. В ожидании заказанных для иконостаса специальных цинковых досок пресноватый, по привычке да чтобы вечер скоротать, этюдный натурный тренаж за

компанию с Гайдуком. Вместо увлекательных разговоров, остроумных пикировок на обедах у Праховых рядом один насупленный Семен Гайдук. Тут затоскуешь.

Столовался Врубель в скромной соседней trattoria. Ее клиенты, городская мелкота разных профессий, шумные спорщики, являвшиеся каждый со своей газетой, художника из России привечали искренней почтительной лаской. Обслужить его самолично выходил живописный, в синей куртке и феске набекрень, синьор Этторе, и предлагаемое им дешевое вино — нельзя же в Италии обедать без вина — было вполне пригодным. Только при всей симпатии сотрапезников к чужеземцу, так мило говорившему на их наречии, беседы не шли дальше восклицательной любезной болтовни. Не для итальянцев тягучие песни безбрежных русских умствований, бездонных душевных излияний.

Соотечественники на венецианских улицах сейчас, в зимнюю слякоть, появлялись редко. Однажды случился праздник — встреча, личное знакомство с заехавшим в Венецию, заочно Михаилу Врубелю давно известным Дмитрием Ивановичем Менделеевым.

Любопытно, что Менделеева и Врубеля соединяло сразу несколько жизненных нитей. Ненадолго оказавшийся в 1840-х годах на службе в Омском пограничном управлении сибирских казаков декабрист Николай Басаргин успел там жениться на Ольге Менделеевой, старшей сестре будущего ученого. Так что когда через десяток лет в Омск прибыли штабс-капитан Александр Врубель с супругой, урожденной Басаргиной, омики Менделеевы встретили их по-родственному. Особенно сдружилась молодая чета Врубель с близкой им по культурным интересам семьей другой сестры Дмитрия Менделеева, Екатерины, вышедшей замуж за крупного местного чиновника Капустина. Но косвенным

родством перепутья Михаила Врубеля и Менделеева не ограничились.

1870-е годы. И Врубели, и Капустины, и профессор химии Дмитрий Иванович Менделеев в Петербурге. Юное поколение, унаследовав дружбу родителей, тесно общается, а занятый только наукой немолодой ученый весьма далек от них. Однако у Нади Капустиной подруга, тоже поступившая в Академию художеств, тоже ставшая чистяковкой Аня Попова, и знаменитый химик вдруг безумно влюбляется в эту девушку. Несколько лет драматичных перипетий, наконец свадьба, теперь Менделеев со всей страстью стремится постичь близкий жене художественный мир. Еженедельно у него на средах передовые живописцы Товарищества передвижников и по отдельным дням Павел Петрович Чистяков с его отдельной точкой зрения. В менделеевской лаборатории ныне одна из целей — послужить искусству опытом естественно-научных знаний. Исследуются точный состав и взаимодействие красок, грунтовок, лаков, растворителей и т. п. Результаты докладываются на специальных чтениях в Академии художеств, публикуются затем в «Вестнике изящных искусств».

Насколько это было актуально, Врубель понял, столкнувшись с проблемой сохранения живописи в каменных храмах, где сырости не избежать. Прахов в Киеве много этим занимался, внедрял новейшие методы. Пробовал, например, использовать для защиты древних росписей воск, замечательно проявлявший цвет и противостоявший наружной влаге, но не спасавший, ибо под восковой пленкой плесень на штукатурке зацветала еще гуще. Заказанные в итальянской фирме для иконостаса, замучившие потом Врубеля неподъемные цинковые доски («трое силачей едва ворочают») представляли очередной способ надежно сохранить красочные слои. Хотя опять каверза: не желала

масляная краска ложиться на сверхпрочный, негниющий и нержавеющий цинк. Не лучше ли усовершенствовать рецепты венецианцев, которые, отказавшись от фресок в условиях их жутко влажного климата, писали храмовые композиции просто на специально обработанном холсте, монтируя затем панно на стенах?

Тем нашлось много. Наверняка, в частности, обсуждался вышедший недавно научный труд Ф. Ф. Петрушевского «Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи». Вопросы изобразительной оптики Михаила Врубеля всегда чрезвычайно интересовали. Вот свидетельство его киевского знакомого:

«В живописи Врубелю хотелось добиться невероятных световых эффектов, и он толковал о разделении красок с авторитетом физика. Химию красок и, как он выражался, „физиологию спектра“ он изучал усидчиво и прилежно. Книгу профессора Петрушевского о красках он раскритиковал и готов был, если бы представилась возможность, засесть за ее переработку.

— Тут нужна, — говорил он, — не только призма, преломляющая белый свет, но и призма, преломляющая лучи нашего художественного вдохновения!

— Это уж что-то из четвертого измерения, — с улыбкою заметил присутствовавший при одной такой беседе врач Иван Федорович Сабанеев.

— Пожалуй, — серьезно согласился Врубель. — Вдохновение может быть разложено только разве в призме высших измерений. Тут Евклид не годится».

Как не вспомнить насчет «призмы высших измерений», увидев побывавшего во временном врубелевском ателье Менделеева таким, каким с натуры зарисовал его художник. Фактически набросок, но язык не поворачивается назвать наброском этот графический портрет. Совершенно необыкновенный человек, не то

колдун, не то пророк, сидит, глубоко угнездившись в кресле, глядит, насквозь прожигает вещим взором.

Подобных гостей в мастерской на улице Сан-Маурицио больше принимать не довелось, и вообще визитеры не донимали. Единственным постоянным гостем Врубеля стал прилепившийся к теплу его пристанища молодой, тощий, как спичка, бедолага еврей из России. Он был певцом, тенором, лечил горло у местного специалиста. Тревожить связки ему категорически запрещалось, но он без пения не мог и напевал вполголоса по вечерам целые арии. Врубель симпатизировал ему, денег подкидывал, просто подкармливал.

Общения страшно не хватало.

И пейзаж хваленой Венеции не утешал. Где вы, сады и бульвары Киева, где сень вашей густой листвы, шелестящей всегда в унисон с заветным чувством? Деревца-то не увидишь. (Дотошный современный турист подсчитал — 24 дерева на всю Венецию, и то еще надо их отыскать по дворикам или на балконах, а во времена Врубеля и этого количества не набралось бы.) Карнавал местной архитектуры, сплошной камень, разделанный, разукрашенный на все лады, утомлял глаз впечатлением назойливой бутафории. Сумбурно и чуждо.

Нежданном родным приветом прилетело письмо из Рима, от Василия Савинского. Тот тоже хандрил: в петербургском академическом совете его отчетные заграничные этюды забракованы, грозят лишить субсидии, Павел Петрович воюет за него, но, по всей видимости, безуспешно, посему настроение хоть вешайся. Узнав от Чистякова, что Врубель в Венеции, Савинский написал, поведал о своих бедах, спрашивал, как устроился товарищ, интересовался самочувствием.

— Не могу быстро справляться с тем, что меня теснит, — жаловался в ответ Врубель, поясняя: — Новизна на меня сначала производит холодное

впечатление декорации, потом она мне делается противной необходимостью всегда иметь ее перед собой...

Далее о том, что сейчас, в начале января 1885-го, у него, у Врубеля, как раз эта гнусная вторая фаза, но есть надежда на следующую, когда он свыкнется, приглядится и в неизбежных «прогулках из своего внутреннего мирка» почувствует даже теплоту к неуютным пока местам. Что касается самочувствия, так и ему похвалиться нечем:

— Иногда чувствую себя сильным, подготовленным, а иногда так падешь духом, так падешь...

Да здравствует дружба чистяковцев! Вдвойне (и для впадавшего в уныние Врубеля, и для нашего желания его понять) удачно, что отзывчивым римским другом проявился тогда не кто-нибудь еще, а Василий Савинский. Сосредоточенно серьезный аналитик, трудяга, поклонявшийся искусству, он, не умея развлекаться приятельской болтовней, соответственно настраивал стиль переписки. Небезынтересный штрих — сверстники, соученики, давние знакомцы Врубель и Савинский обращались друг к другу по имени-отчеству («дорогой Михаил Александрович», «милый, милый Василий Евменьевич»). Не всякий адресат востребовал бы непременно мотивировать степень симпатии к местным великим мастерам, не всякий воодушевлял бы четко формулировать суждения о самых важных для творчества вещах. Нам также повезло, что намеченная Врубелем поездка в Рим, к Савинскому, из-за нехватки средств не состоялась. Поговорили бы художники, поделились бы ностальгической грустью и обсудили волновавшие вопросы, и никогда бы не узнать, какие взгляды вызрели у Михаила Врубеля в его полугодовом венецианском уединении. Но, поскольку это именно итоговые выводы, отложим их до весны, приведем под конец главы.

Пока зима. Только что в одиночестве отпразднован Новый год. Работу над иконостасом все никак не начать: первую из четырех цинковых досок доставили, но с ней проблемы, надо ждать, когда из Киева пришлют рекомендации технологов. Остается бродить по музеям и улучшать настроение по методу Павла Петровича Чистякова: у того вернейшее средство от расстройства нервов — «рисовать внимательно и строго». А в сумерках, при свече утешаться отрадой эпистолярных лирических монологов.

То есть наверняка был диалог, писала из Киева и Эмилия Львовна. Не уцелело ничего: ни его исповедей, ни ее ответов. Исчезли ее письма (может, позже она попросила их вернуть, может, он сам в тяжелую минуту их уничтожил). Как пропала кипа писем о его тогдашних переживаниях, мы знаем. С посланиями Михаила Врубеля Эмилия Прахова поступила решительно. Все содержавшиеся там наброски, зарисовки, тщательно вырезав, наклеила в альбом — не лишила нас, зрителей, изобразительной хроники венецианских трудов и дней художника. А тексты, адресованные лично ей, Прахова бережно хранила, перед смертью наказав дочери всё сжечь, что та и сделала. Безумно жаль утраты? Если честно, не очень. Достойное решение. Кто бы удержался от использования (в чисто научных целях, разумеется) столь бесценных «биографических источников». Читали бы, публиковали, всю цитировали... Умница Эмилия Львовна! Не позволила посторонним глазам жадно шарить по сокровенным строчкам.

И поневоле опять призадумался о натуре несколько неожиданной по внешним параметрам избранницы гения. Неординарная дама. Что б вот ей хоть на краю жизни не погордиться, не явить себя миру музой, кумиром, богиней молодого Михаила Врубеля, слава которого к тому времени уже воссияла полным светом. Ничто, кажется, не мешало. Эмилия Львовна

пережила Врубеля на 17 лет, романтическая история красиво мерцала в давнем прошлом, да и семейная ситуация больше не призывала к умолчаниям: дети выросли, супруги Праховы давно расстались, Адриан Викторович давно переехал обратно в Петербург, жил отдельно от своей киевской семьи. Наилучший момент напомнить себе и окружающим, чье сердце она когда-то покорила, кого повергла к своим ногам. Ан нет. Ни мемуаров, ни письменных доказательств завидного женского триумфа. Подвиг, не подвиг, но редкий вид женственности: наглухо запертый ларец сердечных тайн и ноль тщеславия.

Эпизод с беспощадным сожжением чрезвычайно лестной корреспонденции как-то вдруг проясняет, за что же, кроме синих глаз, Врубель так полюбил Эмилию Прахову. У Гёте это узнающее собственный внутренний код и потому необоримое притяжение обозначено заглавием «Избирательное сродство», и, между прочим, именно при чтении этого романа юный Врубель проникся к Гёте «самым глубоким восторгом». Но осложнялся врубелевский поиск родственной натуры тем, что виделось ему желанное отражение по-разному, в диапазоне от безропотно кроткой Маргариты до неукротимо вольной Кармен. И что с того, что Эмилия Львовна была старше, что лицо ее не отличалось тонкостью черт, — волнующая многоцветность чуткости и дерзости, откровенных печалей и веселых сумасбродств переливалась в ней оттенками заветной для Врубеля красоты душевного благородства.

Громко звучит? Очень громко. И очень ясно выражено. Такую высокую ноту художник взял с момента, когда еще в Киеве увидел Прахову моделью будущей своей иконостасной Богородицы, с первого же ее карандашного портрета в образе Царицы Небесной. Несколько подобных рисунков варьируют главный аккорд образа — взгляд, как вспышка. Излучение

безоглядно возвышенных чувств, чистосердечия и скорбного непонимания подлых стихий. Красиво, сильно. Вот понять бы еще меру натурной правды и фантазии.



Женская голова (Э. Л. Прахова). Бумага, графитный карандаш, масло. 1884 г.



Автопортрет. Бумага, карандаш. 1885 г.

Что ж, есть ведь фотография, возможность почти вживе оценить взгляд, поразивший Врубеля в самое сердце. Помимо эскизной графики имеется сделанный, вероятно, по просьбе художника снимок Праховой крупным планом, в нужном повороте, с шалью, покрывающей голову на манер богородичного мафория. Ракурс чуть снизу для этой характерной внешности

невыгодный, им заметно утяжеляются и без того чересчур массивные губы и толстый курносый нос. Но даже тут свет глаз осиливает, побеждает физическую грубоватость черт. А от подготовительных портретов впечатление, что трогал-то и вдохновлял мастера именно контраст наружного несовершенства с победительной внутренней озаренностью. И кто решится назвать некрасивым это вылепленное природой без лишнего изящества лицо, божественная женственность которого реально светится огнем живой души. Зримый триумф духа над плотью. Отчетливая точка схода, где убеждения равнодушного к религии идеалиста в полном согласии с доктриной церковной византийской живописи.

Из нескольких рисунков Богоматери с обликом Праховой чаще всего воспроизводится в альбомах тот, лучший, с мазком масляной краски (след осевшей было автора и, к счастью, не осуществленной мысли перевести эту графику в живопись), который, собственно, наглядно представляет всю идею, идеологию, концепцию творчества Врубеля. Как хорошо, однако, что гениям скучно на скоростных трассах концептуалистов.

Казалось бы, образ найден, в принципе уже решен. Тем больше интригует, почему же от самого эффектного, самого острого его акцента — от яркого сияния прозрачно-лучистых очей — Врубель в итоговой картине отказался.

Несоответствие канону его вряд ли бы смутило. Ну, написал бы глаза Богоматери не синими, а карими, как полагалось, нашел бы способ выразить их специфичное, так цепко схваченное в карандашном замысле свечение. Но он ведь, сильно затенив глазницы, превратив светлый пламень в мерцание из темноглазой глубины, всю тональность образа перестроил.

Портретность, впрочем, сохранилась; воспел художник, несомненно, любимую им женщину. Приезжавший весной на пару недель в Венецию, гостивший у Врубеля Николай Иванович Мурашко сразу ее узнал.

«Тип Богоматери, — рассказывал потом Николай Иванович, — он взял с общей знакомой нам госпожи в России. Это было ярко выражено, и я не мог этого не заметить. Он рассмеялся:

— А вы узнали?

— Да, только вы дали ей другое выражение; в натуре это неудержимая крикуха, а у вас — кроткое, тихое выражение.

— Разве она крикуха? Нет, это вы ее не знаете...»

Как относимся, так и знаем. Мурашко насмешничал — Врубель восторженно любовался. Художник уж конечно видел, что молчаливым терпением Эмилия Львовна не отличалась. Друзья дома, а домочадцы и подавно, привыкли, что в любой момент она могла взорваться, раскричаться, или заплакать, или с хохотом облить водой прическу талдычившей банальности знакомой дамы, или в сердцах шваркнуть тарелку об пол. Сколько раз это упомянуто в воспоминаниях, сколько поводов фыркнуть, попенять на истерики, дикие выходки. Но удивительное дело: у мемуаристов нет упреков. Одним она нравилась больше, другим меньше, но в натуральности ее эксцессов никто не усомнился. И надо полагать, что главным пунктом искомого душевного родства Врубель в ней, ни на кого не похожей, обнаружил благородную отвагу быть собой. Свойство для Врубеля ценнейшее. Такую смелость он сам в себе ощущал, с юности культивировал. Не всегда ловко умел проявить, излишне напрягался, рисовался. У

Праховой это получалось куда легче, совсем естественно. Она, бесспорно, дала ему мастер-класс по части независимости без натуги. Было за что ее боготворить.

А как все же произошло, что развитый в эскизах образ сильно перекроился в картине и благородство, звенящее экстазом, сменилось благородством глубокой стоической тишины? Разлука поспособствовала.

Вдали от богини Врубель переживал счастливейший период своей любви. Любимая постоянно была рядом, ее не отвлекали дети, гости, этикет, она принадлежала лишь ему — в мечтах, разумеется, зато без малейших помех. Каждое ее письмо свидетельствовало об изумительном сходстве их взглядов, что дополнительно вполне предметно подтверждалось запечатленным в одной из акварелей Врубеля, прижимавшим к его столу листки писем пресс-папье черного мрамора с навершием в виде рукопожатия двух беломраморных ладоней. «Избирательное сродство» росло день ото дня. Художник играл за двоих, царица грез вбирала его меланхоличность, его мягкость, его замкнутость. В Богоматери для кирилловского иконостаса воплотилось, можно сказать, идеальное слияние двух душ, и лик с чертами Праховой проникнут трепетом сердца Врубеля.

Пора также воздать должное Венеции.

Чем бы ни руководствовался Адриан Викторович Прахов, отсылая сюда чрезмерно пылкого романтика, предсказание больших творческих прибытков от поездки сбылось. Поначалу всецело увлеченный византийской древностью, Михаил Врубель открыл-таки для себя сокровища самой живописной из живописных школ Италии (заявлял потом на родине коллегам: «Художники — только венецианцы»). Имея дело с кистью и палитрой, не устоять перед парадом чистого искусства, избавленного от рассудочных, повествовательных, жалящих, ноющих примесей.

Тициан, гнушаясь нудными «историями» римлян и флорентийцев, свои картины называл «поэзиями». Только живопись! Только волшебный колорит, игра света и радостная чувственная прелесть пластики. И разве важен повод упиваться каскадом гармоничных форм и собственным талантом?

Подчас, правда, доходило до курьезов. Паоло Веронезе изобразил «Тайную вечерю» таким роскошным застольем, что пришлось ему в трибунале святой инквизиции объяснять, почему на его полотне среди массы разряженных гостей «негры, немцы и собаки, коих не могло быть на последнем ужине Христа с учениками». Впрочем, обошлось переименованием, картина стала «Пиром в доме Левия». Даже Сурикова (он, кстати, посетил Венецию в том же году, что Врубель, за полгода до него), Сурикова, покоренного размахом Веронезе и гаммой его «тонов Адриатического моря», коробило венецианское тщеславие. «Я заметил, — писал он о Веронезе Чистякову, — что ни одной картины у него нет без своего портрета. Зачем он так себя любил?»

Врубелю, подобно Сурикову, в искусстве самых прославленных венецианцев доставало «душевного выражения». Больше Тициана и Веронезе ему нравился Тинторетто, чудотворец в изображении сложнейших ракурсов, контрастов, фосфоресцирующих отблесков. Но и такое дивное художество он, поразмыслив, пригвоздил — «ковер».

Назад, в раннее утро венецианского искусства тянуло Михаила Врубеля. Там для него нашелся мастер «лучше всех» — Джованни Беллини, мастер «с глубиной». Родоначальник всей венецианской художественной ветви, Беллини как-то органично, не споря с Византией, прорастил на византийском корне свежий, необыкновенно красивый побег. Гимн духовного догмата умягчился нежной итальянской напевностью.

Уже не жесткая статичность, а задумчиво отрешенный покой, еще не воздух, но тихое-тихое благоговейное дыхание, еще не пейзаж, но почти неизменное его присутствие. Бесподобное равновесие между условным знаком и теплой человечностью. Реальность изображена на алтарных картинах Джамбеллино, как ласково называли мастера земляки. Столь же прекрасная и натуральная, как музицирующие подле трона Святой Девы ангелы с лютнями и скрипками. Врубель был очарован, делал акварельные наброски с картин Беллини в церквях Сан-Джоббе, Сан-Дзаккариа, в галерее Академии. Мадонн, держащих на руках младенца или придерживающих дитя возле себя, Беллини написал великое множество, им вообще создан тот тип композиции, который в следующем веке достигнет вершин у Рафаэля, Леонардо, а четыре столетия спустя — у Михаила Врубеля.

Если не верится в уместность предложения рассматривать этот врубелевский образ в ряду мировых шедевров, оцените сами. С нынешней техникой дело нехитрое. Потратьте полчаса, соберите на своем компьютерном экране лучшие, на ваш взгляд, классические версии «Мадонн с младенцами» и поместите среди них «Богоматерь с младенцем» киевского кирилловского иконостаса. Ну что? На уровне? И вы заметили, конечно, как оригинально взята Врубелем композиция, с каким пластическим и смысловым строгим изяществом белоснежный силуэт младенца Христа целиком — буквальной сердцевиной — вписан в пурпурный силуэт материнской фигуры, как мелодичны все сопряжения оттенков, ясных контуров.

Пожелавших расширить виртуальную галерею, чтобы увидеть произведение Врубеля, так сказать, в контексте его эпохи, ждет еще одно сильное впечатление. Достаточно вывесить рядом, скажем, любую из потрясавших публику, восхитительно живых

мадонн врубелевского современника француза Вильяма Адольфа Бугро. Оторопь берет. При наличии чего-то общего в позднеакадемической тяге к эстетской маэстрии, к остроте, возбуждающей нервы зрителя, это даже не контраст, это разное... Всё тут разное. Трагизм — и личико модели гляцевых фотосессий, этот намеренный фотографический эффект с откровенным эротическим подтекстом — и заставляющее замереть прикосновение к тайне. Нет, родиться в России с умом и талантом бывает все-таки не худо.

Большие перспективы открывал для храмовой православной живописи (которую как раз в те времена из падчериц российской Академии художеств перевели в главный жанр государственной идеологии) написанный Врубелем в Венеции иконостас. И не забудем, что включал этот иконостас четыре живописные композиции. Хотя три мужских лика выразительностью уступают «Богоматери», смотрятся наподобие ее небесных стражей, но и «Святой Кирилл», и «Святой Афанасий», а в особенности торжественно сумрачный «Христос Спаситель», образы отнюдь не пустые. Исполнены же они так, как никто кроме Врубеля просто не додумался бы. Цветные, гармоничных оттенков одеяния поверху тонко проштрихованы мазками черно-белых тонов. Изысканный прием, который дает ощущение драгоценной старинности, а наваян, несомненно, белильными штрихами («светами», «оживками») древней иконописи. Умел Врубель разговаривать с традицией.

Возможно, живописная изобретательность в трех мужских священных ликах, кроме всего, подстегивалась желанием как можно быстрее привести эти образа в законченный вид. Справился с ними автор молниеносно: все три начал и завершил за полтора месяца. К апрелю он уже изнемог от жажды вернуться домой. Что ему кропотливо изучать заграничные образцы, когда

«материалу, и живого, гибель и у нас». Религиозное искусство его увлекло. Теологический аспект Врубель, художник под знаменем «искусство — вот наша религия», предпочитал воспринимать в плане историко-художественном. Хотя, надо отметить, Библию он знал прекрасно, за что высокообразованный киевский протоиерей Лебединцев, бывший его гимназический учитель Закона Божьего, очень к нему благоволил. Но христианский миф или античный, выше всего идеал. Уловить его, разглядеть, прочувствовать...

Венеция была хорошим местом, чтобы из многих размышлений о серьезных вещах отпрессовались выводы. В апреле они «нагишом, без закруглений и предпосылок» изложены в письме Василию Савинскому.

Одну мысль, чрезвычайно для Врубеля важную, кардинальную, ему долго не удавалось выразить, зато сложилась она афоризмом на все времена: «Как „техника“ есть только способность видеть, так „творчество“ — глубоко чувствовать».

Сказал, как на скале высек. Что к этому добавить? А идущее следом и уже лишнее вроде бы уточнение насчет характера необходимых глубоких чувств едва ли не интереснее самого тезиса. Речь, оказывается, вовсе не об отличающих артиста специфических эмоциях его приметливой и впечатлительной натуры. Наоборот — для творческого состояния необходимо чувствовать со всей доступной глубиной, то есть «забыть, что ты художник, и обрадоваться тому, что ты, прежде всего, человек».

И где же, продолжает Врубель, именно так возможно чувствовать, творить, «как не среди родных комбинаций?». Всё письмо воодушевлено уверенностью: «Крылья — это родная почва и жизнь». Домой, домой! Надоевшая итальянская жизнь представляется лишь «милым и пустым прожившимся дилетантом». Родные

берега зовут сверкающими кладами — «сколько у нас красоты на Руси!».

Стиль не совсем врубелевской славянофильской лексики, но искренность Михаила Врубеля вне сомнений, она чиста, пламенна, основательна, хотя и слегка неполна. «А почему особенно хочу вернуться? Это дело душевное...» — приоткрывает брат сестре Анюте (одной ей, да и то опять намеком) интимный ностальгический мотив.

И под конец письма с итогами венецианских дум вздох радости:

— Через недели две кончаю свою работу и стремглав в Киев. Там, должно быть, чудная наша весна.

Глава восьмая

ДЕМОНЫ

Приходится положиться на слухи, надежных источников здесь нет. Говорили, что по возвращении в Киев Врубель немедленно сделал предложение Эмилии Львовне. Иные утверждали, что намерение жениться на Праховой он объявил даже не ей, а придя к ее мужу. Сцена, если вообразить, нетривиальная, хотя на Врубеля похоже. Рыцарь и должен был действовать как-то вот так: оберегая даму, выясняя все сколько-нибудь задевающие ее вопросы в честном мужском разговоре.

Так или иначе, объяснение имело место. Отношения переменились. На Врубеля не пал гнев разъяренного супруга, ему не нанесли обид, даже не отказали от дома. Умные культурные Праховы скорее испытали жалость к смешному, трогательно миниатюрному, обезумевшему от любви герою. Ему тактично постарались внушить, сколь нелепы эти матримониальные фантазии и в какое неловкое положение он поставил своих добрых друзей. Предложено было, конечно, всё забыть. Не забыл, разумеется, никто из участников драмы. По наблюдениям завсегдатая праховской гостиной, Адриан Викторович, уstraшенный неистовым упорством влюбленного, с трудом после того выносил присутствие Врубеля и «определенно его боялся», а Эмилия Львовна нередко возмущалась врубелевской инфантильностью. Михаил Врубель страдал. Страдал невыносимо.

— Что это у вас на груди белые большие полосы, как шрамы? — удивился гостивший год спустя в имении под Киевом Константин Коровин, когда вместе с только что представленным ему Михаилом Александровичем Врубелем они разделись в купальне.

— Да, это шрамы. Я резал себя ножом.

— А что же это такое вы себя резали-то ножом — ведь это должно быть больно. Что это — операция, что ль, как это?

— Поймете ли вы, — сказал Михаил Александрович. — Значит, что я любил женщину, она меня не любила — даже любила, но многое мешало ее пониманию меня. Я страдал в невозможности объяснить ей это мешающее. Я страдал, но когда резал себя, страдания уменьшались.

— Да, сильно вы любили...

— Если любовь, то она сильна.

Это Врубель.

Однако нам, которым до Врубеля, как до луны, не отрешиться от проклятой бытовщины. Любовь любовью, а как, где, на какие средства он мечтал устроить семейный рай с любимой женщиной и тремя ее чадами? О чем он думал? «О себе!» — не преминула бы тут воскликнуть Эмилия Львовна Прахова. И была бы права. В глубь своих чувств или в высь своих озарений — вертикаль, мало связанная с горизонталью житейских полей.

Киевская пытка длилась весь май и почти весь июнь, в конце которого Михаил Врубель уехал в Одессу. Спасительное бегство. Еще счастье, что сил хватило на побег, он тогда впал в прострацию, о работе забыл, существовал с трудом. Есть ощущение, что кто-то помог ему решиться на отъезд. Кстати, известно старание Эмилии Львовны наладить курс его одесского житья; благодаря ей Врубель в Одессе стал бывать у профессора медицины Андрея Сергеевича Шкляревского, регулярно публиковавшего актуальные и дельные статьи по вопросам современной живописи. Прахова все-таки пеклась о «сущем ребенке». Но почему в Одессу? А куда? Податься-то Врубелю было, в общем, некуда. Разве что в Петербург — заканчивать гордо

оставленную Академию художеств или к родителям — до дна испить чашу унижения под их горько вздыхающей опекой.

Вдруг как нельзя вовремя (словно извещенный добрым ангелом о врубелевской катастрофе) прорезался давний одесский товарищ Врубеля Борис Эдуардс. Когда-то он вместе с гимназистом Врубелем посещал Одесскую рисовальную школу, затем около двух лет, одновременно с Врубелем, только на отделении скульптуры, учился в Академии художеств, теперь в Одессе у него уже были и свой дом, и своя мастерская. Наделенный энергичной деловитостью, Эдуардс — сын казачки и занимавшегося морской торговлей, обосновавшегося в России британского коммерсанта, внук военного секретаря английского губернатора Мальты, правнук первого коменданта завоеванного англичанами Гибралтара — полнился планами оживить и перестроить одесскую художественную жизнь. Жизнь эта текла довольно вяло. У местных журналистов той эпохи лейтмотивом упрёки городу, где бизнес предпочитают культуре и публика равнодушна к искусству. Но не мешал же бизнес увлечению одесситов музыкой, театром или той же журналистикой. С интересом к изобразительному искусству не очень ладилось. Маловато было его знатоков, коллекционеров, а соответственно, и меценатов. Не отвечало, видно, созерцание безмолвной, неподвижной пластики здешнему кипучему темпераменту. Тем не менее кое-что под эгидой одесского Общества изящных искусств, пользовавшегося личным покровительством великого князя Владимира Александровича, происходило. Больше всего великого князя, президента императорской Академии художеств и патронируемого им общества, заботила Рисовальная школа. В 1885 году у школы наконец появилось собственное помещение, а сама

школа, превращенная в полноценное среднее учебное заведение, подверглась коренной реорганизации.

Приговорив к увольнению педагогов-рутинеров (ими оказались практически все), кураторы от академии постановили сформировать новый преподавательский состав. Дружная победа прогрессивной творческой молодежи и самодержавной культурной политики. Интернациональный классицизм, одинаково возвышенный и риторичный что в Милане, что в Берлине, что в Одессе, не отвечал развороту русской монархии от космополитичного либерального европейства времен Александра II к утверждению исконных ценностей в эпоху Александра III. Симпатии высочайших покровителей искусства перенеслись на реалистов, патриотично вдохновлявшихся сюжетами родной истории, действительности и природы. В свою очередь, основателям Товарищества передвижников надоели прежние ядовитые сарказмы, полюбились симпатичные бытовые сценки, вместо правды черных горестей захотелось правды солнечных просторов. Молодые одесские художники всем сердцем предалились этим новым веяниям.

Борис Эдуардс, любимый ученик классициста Луиджи Иорини (единственного из старых педагогов, оставленного вести его прекрасный скульптурный класс), увлекся жанровой скульптурой, грустными и забавными живыми типажам, вызвавшими небывалый интерес у местной публики. Самый сильный среди молодых живописцев Кириак Костанди лиричными сценами, красиво погруженными в южный пейзаж, завоевал право выступать в качестве экспонента на передвижных выставках. Оба, разумеется, вошли в число новых преподавателей Одесской рисовальной школы. Между тем реформаторский энтузиазм Эдуардса звал товарищей далеко за горизонт школьных преобразований. В кружке собиравшихся у него коллег

кроме выставок и частных студий замысливалось независимое творческо-коммерческое объединение всех южнорусских художественных сил по образцу столичного товарищества. Планы отнюдь не прожектерские, со временем они осуществляются. Первоначально же возникла серьезная препона — не хватало в Одессе ярких мастеров. Костанди, Эдуардс, наезжавший из своей степной усадьбы портретист и жанрист, уже полноправный член Товарищества передвижников Николай Кузнецов, еще трое-четверо — маловато для грандиозных планов. Проявившего себя еще в школе, блиставшего в академии, а ныне работавшего совсем рядом, в Киеве, Михаила Врубеля призвали укрепить группу одесситов.

Одесса встретила его замечательно. Весьма благосклонно отнеслись к его появлению руководивший Рисовальной школой милейший Франц Осипович Моранди и его соотечественник, «старый гарибальдиец» Луиджи Иорини. Дружески обнялись с ним чистяковские питомцы Костанди и Кузнецов. Эдуардс был совершенно счастлив. Врубеля он устроил отдельно квартировать в своем поместительном домовладении, уговаривал остаться в Одессе навсегда. И не остаться ли? Такая мысль Врубеля посещала. Город почти родной, коллеги исключительно доброжелательны и смотрят на него с надеждой. Только бы на душе стало легче «Настроение мое переменное, но думаю-таки сладить с собой, промуштровав себя основательно на этюдах», — в июле писал Врубель сестре.

Несколько пейзажных этюдов он сделал, лишний раз продемонстрировав дар как-то очень полно и пристально видеть натуру. Хотя этюды понимались им не более чем рабочим подспорьем. Порыв одесских реалистов к неперменной, всячески подчеркнутой натурности произведений он не разделял. Что за искусство без фантазии, без сотворения образа

переживанием и воображением! Но как творить, что творить, когда душа ноет, ноет и не перестает ныть.

Дрогнуло сердце — весть из Киева: газета «Киевлянин» с похвалой отозвалась о его росписях в Кирилловской церкви. Похвалить похвалили, только вот переврали всё, назвав его стильные композиции «копиями» древних образчиков. Ладно, отец и тому рад, впервые имя сына в газетной рецензии, и пусть неточный отзыв, все же лестный.

От Михаила в Харьков сообщения поступали самые путанные. То у него намечен ряд незаказных, но чрезвычайно важных его творчеству работ, а то вдруг ему надобность поехать в Киев ради пары каких-то небольших частных заказов; то весь он поглощен идеей будущей большой картины, то его занимает перспектива исполнить иконостас для училища в Кишиневе. То чуть не завтра начинает преподавание в Рисовальной школе, что даст ему твердый приличный заработок, а то уже сентябрь, про школу ни гу-гу и просьба срочно выслать 25 рублей. Деньги отец, конечно, выслал. Ситуация была ему непонятна (зачем из Киева в Одессу, что сыну в этой Одессе, почему не писать картину у родителей, без забот о жилье и хлебе?), Александр Михайлович подозревал тут извечный сюжет «ищите женщину» и усердно хлопотал достать Михаилу заказ на царские портреты для Харьковской городской думы. Что удивительно, сын от заказа, добытого отцом, не отнекивался, не увиливал, даже напоминал о нем, — стало быть, совсем край. И когда харьковский, солидный и почетный, заказ для сына растаял как мираж («Дума нашла просимые 400 рублей расходом не по силам...»), не удержаться от сердитого упрека: «Вот что значит не слушать добрых советов и жить только своим и для своего „я“».

Воплем горькой обиды у отца:

— И чего достиг Миша с его талантами, способностями?!

Михаилу Врубелю 30 лет. Он сам лучше других знает, чего достиг и чего не достиг, сам корит себя за «леность и вольнодумное легкомыслие», а главное:

— А главное все кругом твердит: довольно обещаний, пора исполнение. Пора, пора...

Наплывал с детства волновавший образ, вереницы решений бежали в голове. Плохо, что не с кем было обсудить. Кто рядом? Искренний, серьезный, редкостной доброты Кириак Костанди, который робеет оскорбить природу своеволием, каждый мазок сверяет на натуре. Колоритный богатырь Николай Кузнецов, вместо уланской гвардии решивший вдруг податься в живописцы, здоровый реалист в искусстве, а также в своей помещичьей усадьбе, где, говорят, хозяйство образцовое, скот — загляденье и места очень для охоты хороши. Полубританец Борис Эдуардс, деловитый, ваяет день и ночь, хочет освоить за границей ремесло бронзолитейщика, чтобы после наладить собственный завод художественного литья, сейчас по горло занят устройством первой своей персональной выставки. Славный народ; все толкуют о жизненности, живых красках, свежей лепке... До сих пор единственным достойным сотоварищем встретился Валентин Серов. Серова бы сюда.

— Врубель мне написал, советует похерить академию, переселиться в Одессу, там у них будто бы хороший кружок художников: Кузнецов, Костанди и т. д. и т. д., и будто бы хотят там устроить нечто вроде заграничных частных студий... — делился с московским приятелем Серов.

В академии без Врубеля Серову сделалось как-то безотраднo («сам себе противен, товарищи противны, разговоры их пошлы, стены, Академия — все, решительно все противно»). А в Одессу его тянуло: туда

перебралась работать и поправлять югом подорванное петербургским климатом здоровье невеста Серова, Леля Трубникова.

Между прочим, рядом с ней была тогда Маша Симонович. Не знал разве Врубель об этом? Случайно не встретились? Оба сочли, что незачем? Маше в недалеком будущем предстояло отправиться в Париж, заниматься там скульптурой, потом выйти замуж за врача, политэмигранта из России, родить двух замечательных сыновей, жить долго и счастливо...

А к другу Врубелю и притом свидеться с невестой, притом в больших надеждах обустроиться — трудиться и заработать художеством средства для женитьбы — ранней осенью прибыл в Одессу Серов.

Одесский кружок горячо приветствовал такое пополнение. Жилье Валентину нашлось этажом выше комнат Михаила. Общались тесно, ежедневно, бесконечно. На мольберте Врубеля стояло начатое полотно, автор показывал, рассказывал, объяснял, обильно цитировал Гомера и Платона, читал стихи на языках живых и мертвых — его муза не отличалась молчаливостью. Серов, слушатель идеальный, не перебивал. Хотел было поведать кое-что из свежих летних впечатлений от Мюнхенской пинакотеки, Международной художественной выставки в Антверпене, но Врубель выслушал вполуха и вновь продолжил комментировать свой холст. И говорил он вещи интересные.

Дом, где это происходило, сохранился. Со вкусом выстроенный трехэтажный особняк, ныне обшарпанный донельзя и загороженный какими-то дрянными штукатурными стенками. Раньше он значился домом 18 по Софиевской улице (адрес, указанный в письмах Врубеля и Серова), потом стал числиться домом 3 по переулку Ляпунова, ныне опять Софиевскому. Энтузиасты его разыскали, даже ухитрились

сфотографировать значительную часть фасада. Исторический дом. Одесские борцы за культурное наследие призывают хотя бы мемориальную доску установить: «Дом-мастерская скульптора Б. В. Эдуардса, автора знаменитых монументов, одного из основателей Товарищества южнорусских художников». Стоило бы еще добавить, что здесь в 1885 году проживали Михаил Врубель и Валентин Серов. А то и просто сообщить на памятной табличке — «здесь родился врुбелевский Демон».

В начале XX века писавшие о Врубеле кинулись к Серову, который видел тот одесский, самый первый вариант главного врубелевского героя. Видел тогда Серов поясное изображение Демона на фоне гор. Выглядел холст необычно. Для фона автор использовал фотографию, сюжет ее Серову не запомнился, «но в опрокинутом виде снимок представлял удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне». Картина создавалась лишь двумя масляными красками: белилами и сажей.

Прямой вызов вдохновениям передовых тогдашних живописцев. Вы, друзья, гонитесь поймать нюансы цвета в полуденных лучах или рассветных дымках? А не угодно ли вам форму, предметную форму, прочувствовать в таком богатстве вылепливающей ее светотени, чтобы лишь точностью и тонкостью бесцветных тональных градаций выразить игру колорита? Ах да, ведь нынче живописцам недосуг всерьез овладевать рисунком, им надо поскорее блеснуть «красочной гаммой». Вы поклоняетесь «естественности» и согласно парижской моде принялись холсты писать в садах, в полях, дабы вдруг ненароком в мастерской не умалить святыню «правды» греховной выдумкой? А про свою натуру (творческую как-никак) господам живописцам забыть естественно? Вы упиваетесь созвучием эмоций с природными мотивами,

но не желаете ли заглянуть поглубже этих приятно очевидных полутайн — в сумрак тайн подлинных? Что, страшновато? Так искусство не для робких!

Врубелю была свойственна «некоторая заносчивость», отметил его юный почитатель. Глупо предполагать, что черно-белая фантазия первого «Демона» имела целью уязвить коллег, однако оттенок презрительных амбиций в замысле очевиден. Должно быть, странно было наблюдать, как мягкий, деликатный, чуть не комически учтивый Михаил Александрович взвивался до вершин гордыни художника Врубеля. В обиходе он отличался кротостью именно несвойственной миру артистов.

«Характерной чертой его было отсутствие злоречия, — с каким-то изумлением констатировал не упускавший случая разоблачить пороки творческой богемы писатель Ясинский, — он решительно ни о ком дурно не отзывался. Когда заходила речь об его явных недоброжелателях, он умолкал, начинал чувствовать себя неловко и старался перевести разговор на другой предмет». Но стоит коснуться искусства, от Михаила Врубеля насмешки в адрес рисовать-то толком не умеющих «вздорных художников» и оскорбительное равнодушие к произведениям современников. Величие мастера, у которого ни времени, ни любопытства заглядывать в их мастерские, разбираться в их единениях-расхождениях, посещать их выставки. Они как могут что-то там изображают. Он может иначе.

И вот о тайне, олицетворенной одесским «Демоном» и длинным рядом его последующих трансформаций. Этот демон...

Начитанный культурный зритель сейчас поморщится, но извините — вновь набившее оскомину предупреждение. Сто раз говорено, а надо (актуальный контекст обязывает) настырно повторить в сто первый: демоны Михаила Врубеля не из области мистики,

эзотерики и всяческой чертовщины попроще. Они четко указанного автором древнегреческого происхождения. Интерес к Врубелю, тем более стремление войти в его мир как минимум включает уважение к настоящей просьбе художника не путать его героя с чертом или дьяволом, ибо его демон, античный даймóн (ударение на последнем слоге) — это «душа».

Необъяснимое устройство человеческой души, в недрах которой присутствует некто, время от времени хватающий руль, заставляющий поступать, выбирать, решать — даже чувствовать! — как бы вот «вопреки себе». Кто же это? Даймоны, безымянные божества ниже богов, выше людей, носители необоримых небесных сил, — определили конкретно и поэтично мыслившие древние греки. В «Одиссее» даймоны то и дело налетают на персонажей; чаще злые, злокозненные, страшные, но порой благодетельные, одаряющие, выручающие. В классическую эру Античности они уже не носятся между землей и небом, а прочно поселяются внутри каждого человека и — простакам почти неслышные, а мудрецам вроде Сократа очень внятные — определяют его жребий. Потом за 25 столетий каких только именований не придумалось: лукавый бес, ангел-хранитель, интуиция, категорический императив, внутренний голос, импульс подсознания, двойственная персонификация психики индивидуума... «Что ни день, то все новые и новые выдумки. Чего мы только не умеем! Чего не можем! Но чего-то, и самого важного, все-таки не хватает нам, — записал Лев Толстой среди своих размышлений „О душе“. — Нехорошо нам оттого, что мы знаем много лишнего, а не знаем самого нужного: самих себя. Не знаем того, кто живет в нас».

Так и не знаем. И Михаил Врубель не узнал. Он показал, как ему видится неведомый управитель его души, его судьбы. Представился художнику образ в

известной степени сродни мощным, трагично одиноким Люциферам, которых реабилитировал бунтарский антиклерикальный романтизм Нового времени. Только с большой, весьма существенной поправкой. Главный запал демонов байронического толка — бунт, мятеж, адский пир непослушания догматам — во врубелевском образном изводе не искрит. Любимый образ Врубеля заряжен упрямой глубоко внутрь, меланхоличной, не плещущей наружу энергией.

Надо сказать, в России, сильно впечатленной печальным Демоном поэмы Лермонтова, романсовые, оперные, стихотворные модификации этого героя приобрели такую популярность, что в картине воплощать его было опасно из-за слишком банальной темы (многие живописцы, может, оттого и не решились). Страхи не для Врубеля. Он был уверен, что все сколь-нибудь важные темы давно известны и варьировались бесконечно, так что новатор лишь обязан выяснить свой личный взгляд на них, найти герою старых мифов новый прием изображения, новый изобразительный типаж. В иллюстрациях придворного любимца, венгерского мастера Михаила Зичи и на оперных подмостках Демон чаровал наружностью пригожего кавказца благородных кровей и хорошего воспитания. А судя по тому, что Валентин Серов насчет особых примет Демона, рожденного в Одессе, не обмолвился, там уже появился незабываемый облик — туча темных волос и взор расширенных горящих глаз на скорбно застывшем лице. Как появился? Не будем ходить вокруг да около, признаемся в желании найти близ Врубеля кого-то, кто помог найти оригинальный вид и характер его Демона.

Претендентов немало. Николаю Прахову показалось, что Врубеля чрезвычайно впечатлил баритон Иоаким Викторович Тартаков, который пел партию Демона в киевской оперной антрепризе, эффектно выделяясь красотой голоса и «своей большой круглой головой с

львиной гривой вьющихся волос». Хотя полный восторга от оперы Рубинштейна Врубель, вернувшись из театра, «стал, — как рассказывает Николай Прахов, — с большим увлечением писать, но не „Демона“, как можно было предположить, а одну из артисток хора... Его пленило, как он объяснял, живописное, красочное сочетание золотисто-желтого корсета, черных волос, малиново-красной шапочки и металлического кувшина». И если уж брать основой впечатлившую «гриву», так у писателя Ясинского, с которым Врубель часто виделся, которого неоднократно рисовал, грива была еще эффектнее: иссиня-черная, длины и пышности необычайной.

Вообще, одних наружных впечатлений не хватило бы прозреть в холсте загадочного Демона. Импульс начать работу над картиной мог дать и человек непростого душевного устройства, без внешних признаков какого-либо «демонизма». Например, привечавший Врубеля летом 1885 года профессор Шкляревский. Кажется, всё вокруг тревожило вопросами его широкий чуткий интеллект. Алексей Сергеевич публиковал результаты своих сугубо научных исследований в сфере патофизиологии, писал проницательные статьи об искусстве (чего стоит замечание о полотне Крамского «Христос в пустыне» — «момент перехода слабости в силу в форме одного мимолетного мгновенья»), издал интереснейшую работу «Об отличительных свойствах мужского и женского типов, в приложении к вопросу о высшем образовании женщин» и т. п. И ответ роковой любовной драмы мерцает на его фигуре. В молодые годы с ним познакомилась вдали от дома Елена Дмитриевна Поленова, сестра художника Поленова, сама тоже ставшая художницей. Завязался роман. Талантливый провинциальный врач и дочь сенатора решили пожениться, но родители, люди весьма просвещенные, а все же не без предрассудков, сочли

подобный брак категорически невозможным. Елена Дмитриевна на том похоронила свою женскую судьбу: как в монастырь, ушла в искусство и связанную с ним общественную деятельность. Да и Шкляревскому финал романа стоил многих переживаний, утончивших критерии его «эстетических чувствований». Врубель буквально накануне создания первого «Демона» сам, не по заказу, намеревался писать портрет Шкляревского. Жаль, что не написал, — не сопоставить образы. Кто знает, может быть, и у профессора имелась густая демонская шевелюра.

А у кого она уж точно была, так это у Дмитрия Ивановича Менделеева. Вспомним его портрет в натурном венецианском рисунке Врубеля — ну чем не Демон? Старше, правда, молодых врубелевских «даймонов», зато по всем параметрам личность намного сверх обычного. Нужды нет здесь расписывать его всему свету известную гениальность и не менее знаменитую оригинальность. Коснемся лишь того, как умел любить Менделеев. Упоминалось, что уже немолодым он вдруг влюбился в юную ученицу Чистякова Анну Попову. И дальше что? Полная невозможность соединиться с ней. Он на тот момент человек женатый, она из донской казачьей семьи со строгими устоями. Пять лет длилась история самоотверженных подвигов Менделеева, его невероятных усилий получить развод, добиться расположения родителей Анны и, главное, ничем не оскорбить девичьих нежных чувств. Сражение за возлюбленную шло на пределе страстей, без любви ему смерть, и был момент отчаяния, когда Дмитрий Иванович твердо решил — с палубы в океан. Выразительны его поэтические пристрастия: он очень любил Байрона, особенно «Тьму» и трагедию «Каин». Из произведений русской поэзии наиболее близким ощущал «Silentium!» Тютчева:

Лишь жить в самом себе умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи,
Внимай их пенью — и молчи!..

Внешне Менделеев Андрею Белому виделся Саваофом, другим при виде его вспоминались иные боги и вожди. Он очень выделялся в толпе. Анна Ивановна Попова-Менделеева вспоминала, как шестнадцатилетней девушкой впервые увидела будущего мужа на публичном торжестве в университете.

«Публика уже наполнила зал. Вдруг какой-то шепот и легкий гул. Лица оживились. Что такое, кто идет? „Менделеев, Менделеев“, громко шептали на хорах. В проходе между стульями шел совершенно особенного вида человек. Довольно высокого роста, несколько приподнятые плечи, большая развевающаяся грива пушистых русых волос, блестящие синие глаза, прямой нос, красиво очерченные губы, серьезное выразительное лицо, быстрые движения. Он шел скоро, всей фигурой вперед, как бы рассекая волны, волосы от быстрого движения колыхались. Вид внушительный и величественный... Он так отличался от остальных, как если бы в птичий двор домашних птиц влетел орел, или если бы в домашнее стадо вбежал дикий олень». Очень был годен на роль одного из прототипов врубелевского героя Дмитрий Иванович Менделеев.

Наконец тот, кто чрезвычайно яркой своей натурой и наружностью еще в студенческие времена поражал Михаила Врубеля, а также всех вокруг, включая Достоевского, который вроде даже собирался

изобразить этого человека главным персонажем своего нового романа.

Когда непутевый студент, веселый франт Михаил Врубель тянул лямку тринадцати правовых дисциплин, на небосводе юридического факультета сияла звезда — молодой ученый, по окончании курса оставленный при университете, Александр Львович Блок. Всё в нем привлекало внимание: исключительно ясный логичный ум в соединении с настойчивым эстетизмом (поклонник Флобера, он силился флоберовским точным стилем излагать теоретические сочинения по вопросам политики и государственного права); беспощадная ироничность рядом с глубокой вдохновенной музыкальностью. И облик, приметный для мужчин, насмерть сражавший особ дамского пола.

«Был он брюнет с серо-зелеными глазами и тонкими чертами лица; черные, сросшиеся брови, продолговатое, бледное лицо, необыкновенно яркие губы и тяжелый взгляд придавали его лицу мрачное выражение, — описывает его внешность Мария Андреевна Бекетова, резюмируя: — Странный, нервный... демонический облик». Несмотря на то, что этот редкий умник и красавец припадками дикой жестокости чуть не до смерти замучил молоденькую свою жену, родную любимую сестру Марии Андреевны, мемуаристка отдает ему должное: «Это был человек с большим и своеобразным отвлеченным умом и тонким литературным вкусом. Его любимцами были Гёте, Шекспир и Флобер. Из русских писателей он особенно любил Достоевского и Лермонтова. К „Демону“ у него было особенное отношение. Он исключительно ценил не только поэму Лермонтова, но и оперу Рубинштейна, которую

знал наизусть и беспрестанно играл в собственном переложении». Блестящий ученый, искатель совершенной художественной формы, а к тому же «талантливейший пианист с серьезными вкусами... исполнение Александра Львовича отличалось точностью, свободой, силой. Но главное обаяние заключалось в какой-то стихийной демонической страстности; получалось впечатление вдохновенного порыва, стремительного полета».

«Демон», «демон», «демон» — повторяется во всех свидетельствах, суждениях касательно Александра Львовича Блока. Это же слово сразу вспомнишь, увидев его фотографии. Прекрасное, скорбно напряженное лицо с печатью трагичной участи. Действительно, путь его, так счастливо начавшись, почему-то круто пошел вниз. Недолгий и просто кошмарный брак, не получившаяся карьера профессора в Варшаве, неприятные странности, фанатичная одержимость особыми своими геополитическими идеями, под конец полубезумное одиночество — все те угрюмые ступени судьбы отца, которые отрефлексировал и траурно оплакал Александр Александрович Блок в горчайшей поэме «Возмездие».

Могла ли феноменальная зрительная память Врубеля не сохранить отпечаток того молодого, прекрасного и скорбного, лица — не приложить живой образ того пленника собственной невесты чем и зачем изломанной души к замыслу живописного «Демона»? Не потому ли поэт Блок, наследник отцовских «порывов и падений», с неистовым, каким-то даже экстатическим восторгом принял демониану Врубеля, что узнал кровные родовые черты?

А Валентин Серов, вызванный Врубелем в Одессу, ежедневно созерцавший «Демона» на мольберте друга,

никаких «демонизмов» в себе не чувствовал и менее всего стремился ими обзавестись. Идею картины он и без пояснений автора отлично понял. Как не понять, когда совсем недавно он сам невесело раздумывал в письме невесте: «Во мне точно червяк какой-то, который постоянно сосет мне душу, а что за червяк — трудно определить. Постоянное недовольство собой, что ли: кажется, что так. Избавиться от него нельзя... может быть, и не нужно, но все же тяжело».

Эх, черт-те что творится в человеческой душе! Но каждому свое.

С фантастическими образами художник Серов чувствовал себя неуютно. Не любил он ничего «ненатурального». Дервиз рассказывал, как Валентин готовился писать картину «Русалка»: «Стремясь дать возможно более верное изображение человеческого лица под водой и передать все изменения, происходящие от преломления света в воде, он опустил в воду гипсовую маску и написал с нее этюд, а для того, чтобы передать верно цвет тела в воде, он писал этюд с мальчика, посаженного в воду». Пришло бы что-нибудь подобное в голову Михаилу Врубелю? Ему что ассирийский царь, что ангел — живьем их видит.

«Демон» положил некий предел гипнотическому влиянию Врубеля на Серова. Посидел Валентин Серов у друга, наслушался его, насмотрелся на его полотно и принял приглашение с юности хорошо ему знакомого Николая Дмитриевича Кузнецова погостить в кузнецовском имении. Там, в Степановке, написал Серов своих «Волов». Почти месяц с натуры писал их — двух огромных, крепко и ладно сложенных мирных работяг, медлительных и тяжелых, копыта тонут в рыхлой земле. Работал Серов на воздухе, на скотном дворе, а грянули холода, руки зябли и кисть в негнущихся пальцах не держалась. Николай Дмитриевич хохотал, подбадривал, костры с двух сторон от этюдника

разводил, чтобы грели упрямого живописца. И не зря мучился Серов. Болезненно придирчивый к себе, всегда-то собой недовольный, «Волов», однако, он ценил («первая вещь, за живопись которой мне не очень было стыдно... мусолил и мусолил без конца, потому что казалось, что в первый раз что-то такое в живописи словно стало разъясняться», «высмотрел у природы нечто такое, чего раньше никогда не замечал»). На самые ответственные выставки, в числе лучших своих работ, посылал этот холст, обязательно включал его в подборки репродукций своей живописи.

Да-с, как любил приговаривать Серов, важнее всего художнику свой путь, он же свой стиль, свой взгляд и прочее, ради чего искусство.

У Михаила Врубеля «гордый дух», «сын эфира» — у Валентина Серова могучие «Волы».

Пока Серов мерз и упорствовал в битве за творческую независимость, Врубель тоже времени даром не терял. Замысел «Демона» разросся до проекта создать монументальный ансамбль из четырех композиций. Так что очередная новость для отца: «Миша начал писать большую картину 5 аршин длины, 3 аршина ширины, называет ее Тетралогия. Сюжет: Демон, Тамара. Смерть Тамары, Христос у гроба Тамары»...

Родные, получив известие о «тетралогии», уже не знали, что и думать. В постоянно менявшиеся планы сына Александр Михайлович верить перестал. Повторял в каждом письме одно — звал Михаила в Харьков, под отчий кров. Тот обещал непременно прибыть на Рождество. Отец вздыхал, но все-таки надеялся: «Пошлю ему на дорогу денег. Может быть, и приедет...»

Получив в декабре деньги на поездку в Харьков, Михаил Врубель немедленно собрался и покинул Одессу. Новый, 1886 год он встретил в Киеве.

Глава девятая

ФЛЮГЕР

По личным — каким же еще? — личным причинам снова в Киев. Понятно: неугасшая любовь, непохороненные упования на росписи в новом соборе.

Хотя Михаил Врубель причиной называл не это. Словно повторяя мотивы, гнавшие его, восемнадцатилетнего, «подальше от этой Одессы» с ее «коммерческо-индифферентным взглядом на все», он говорил, что одесская жизнь им с Серовым не понравилась (Серов почти сразу после отъезда Врубеля уехал в Москву), поскольку «коммерческие интересы поглощали все внимание местного общества, а нам хотелось жить там, где выше их стоят художественные интересы». Скрывал истинные основания жажды вернуться в Киев? Какие уж такие высокие художественные интересы могли отличать тамошнюю жизнь?

«Тихий, широко разбросанный, не особенно многолюдный провинциальный город, — описывает Киев 1880-х годов киевлянин Яремич. — Повсюду роскошные сады и среди них в пышной зелени уютные дома-особняки». Быт состоятельных граждан, среди которых встречались «люди симпатичные, радушные и даже с задатками меценатства», еще по сути помещичий, барский. В той атмосфере «Киева как центра общественной мысли еще не существовало». Пульс интеллектуальных интересов несколько живее бился в профессорской среде. Возбужденные планами возрождения древних киевских храмов ученые умы Университета Святого Владимира и Киевской духовной академии «изощрялись в разрешении вопросов метафизики, истории, археологии», хотя «умствовали на

такие темы осторожно, не рискуя зацепиться за рогатки тогдашней цензуры». Градус внимания собственно к искусству заметно повысился с появлением Прахова, притоком живописцев для работ под его началом и постоянным обсуждением творческих задач в его салоне...

Степан Петрович Яремич — свидетель происходившего, позднее оригинальный пейзажист, критик, сотрудник Эрмитажа — в рассказе о близкой Врубелю киевской среде сосредоточен на лицах и событиях, непосредственно связанных с изобразительным искусством. Вслед за великолепно изданной в 1911 году монографией Яремича «Врубель» это стало традицией. Но в Киеве также имелся очень близкий Врубелю и чрезвычайно интересный литературный круг.

Парижский «Манифест символизма» прозвучал в 1886-м, годом рождения русского символизма принято считать 1892-й, когда свой знаменитый доклад сделал Дмитрий Мережковский. Однако еще летом 1884 года в России — и не в Москве, не в Петербурге, а в Киеве! — на страницах киевской либеральной газеты «Заря» была изложена программа, которую специалисты ныне расценивают «первым публичным манифестом русского символизма». Так-то вот насчет «тихих провинциальных» городов!

Дерзость киевских эстетов изумляет чуть меньше, если учесть, что серия полемических статей с конечным утверждением «самоценной красоты» печаталась в июльских и августовских номерах. Летом — когда в Киев ради благодати вишневых садов и упоительных бесед на тенистых верандах съезжались разлетевшиеся по столицам уроженцы здешних или прилегающих земель. На отдыхе, на свободе, на природе, в приятной компании понимающих друг друга лириков, прозаиков и преданной аудитории смелее проговаривались, ярче

оформлялись новаторские мысли об искусстве. Эффект дачного приволья сродни такому крупному явлению отечественной культуры, как Мамонтовский (Абрамцевский) художественный кружок, этому вольному содружеству мастеров, летними месяцами весело гостивших в Абрамцеве, прекрасном подмосковном имении Саввы Мамонтова. Практика свидетельствует, что серьезным идеям, зачатым в богемной творческой игре, обеспечена живучесть.

«На лето приехал ко мне поэт Минский. Затеяли в „Заре“, для оживления газеты, дружескую полемику... Было сказано много красивых слов. Долго потом питалась нами критика», — без особенного пиетета к тем своим историческим выступлениям пишет организатор газетной баталии.

В задаче представить авторов «декларации предсимволистского эстетизма» сложнее всего с ее инициатором, Иеронимом (Жеромом) Ясинским. Не из-за скудости сведений о нем, а как раз ввиду массы разноречивых его характеристик. Беллетрист, безусловно, даровитый — безвестный сочинитель, обласканный в столице расположением мало кому симпатизирующего Салтыкова-Щедрина и теплым участием замкнутого престарелого Гончарова, — Ясинский многими чертами неприятно удивил современников. Во-первых, при чрезвычайной писательской плодовитости и популярности, имея талант «жгучий, острый и широко интеллигентный» (оценка Акима Волынского), он редко радовал вещами, «достойными его богатых сил». Во-вторых, пасквильянт, под более чем прозрачными масками своих персонажей разоблачавший низости и мерзости известных лиц, от Буренина до Лескова. В-третьих, порнограф, любитель подробно остановиться на изображении «животных свойств человека». В-четвертых, перевертыш: сегодня он народник, завтра либерал, послезавтра рьяный

консерватор и т. д. Но всё бы это ничего; простили бы, поскольку все-таки Ясинский был «талантлив дьявольски», к тому же помогал подняться многим будущим корифеям Серебряного века, да он с Октябрем 1917 года оскандалился. Увидел в большевике русского сверхчеловека, на седьмом десятке лет вступил в партию коммунистов и ездил к кронштадтским матросам читать им лекции о Ницше.

Однако же нам можно ограничиться периодом общения Ясинского с Врубелем, когда неоднозначного молодого литератора отличала вполне положительная тяга к освобождению искусства, справа затиснутого жесткой клерикальной цензурой, а слева — тенденциозностью радикалов. (Примечательно, что в картине 1888 года «Николай Мирликийский освобождает от смерти трех невинно осужденных» Репин моделью святого, чья рука отводит карающий меч, избрал Льва Толстого, палача писал с атлетически сложенного одессита Николая Кузнецова, а Ясинскому дал роль казнимого на плахе.)

Священное имя для той линии, которая влекла Ясинского и его эстетических единоверцев, — Флобер. Именно любовь к еще не переведенному на русский, почти неизвестному в России Флоберу помогла начинавшему как журналист Ясинскому войти в общество утонченных петербургских интеллектуалов во главе со знаменитым адвокатом и критиком князем Александром Николаевичем Урусовым. В первую очередь Флоберу (а также Бодлеру и Тургеневу) посвящались специальные вечера сплотившихся вокруг уже маститого Ясинского киевских «Новых романтиков», восхищенных флюберовским методом «объективного письма» и кристальной чистотой флюберовского стиля.

Врубеля с Ясинским тоже свел русский флюберианец, жестоко поплатившийся за свой изящный вкус, С. П. Якубович.

Вот ведь беда — тенью, мелькнувшим силуэтом различается фигура этого человека, по духу явно родственного Михаилу Врубелю. Даже имя его — Сергей Петрович? — в научных изданиях указано предположительно. Почти никакой информации о нем. Кто он, откуда? Коренной киевлянин или судьба прибила к днепровским берегам, случайно ли его сожженная цензурой единственная книга была напечатана в московской типографии? Да еще путаница с однофамильцем. Нет, это не Петр Филиппович Якубович, прошедший каторгу народник, писавший под псевдонимом Мельшин (между прочим, и Якубович-Мельшин увлекался новейшей французской литературой, переводил стихи Бодлера). О личности того Якубовича, которого Врубель встретил в доме Праховых, лишь несколько фраз у мемуариста Ясинского. Согласно ему, этот «насмешливый Якубович» представлял собой «тип прожившегося барина» — стало быть, дворянин, воспитание, образование, привычка швырять деньги на ветер. Классический «лишний человек», неиссякаемый рассказчик, он был «душой киевских вечеринок». Блистал на журфиксах писательницы Шабельской, вечерах присяжного поверенного Куперника, многолюдных праховских застольях, почитался как мэтр у молодых «новых романтиков». Остроумец — беседуя с Праховым, шутил: «Да вы, Адриан Викторович, с балкона видите все русские старые соборы, которые вам надо реставрировать»; с приятелями иронизировал более едко, «говорил, что Прахов видит в России только колокольни, перелетает, как коршун, с одной на другую и золотит себе лапы об их кресты».

В истории русской культуры С. П. Якубович отмечен всего лишь парой строк примечания — «переводчик изданной в 1879 г. драмы Гюстава Флобера „Искушение

пустынника“. В 1880 г. тираж издания по постановлению Комитета министров был конфискован и уничтожен».

Взяться в 1879 году (еще при жизни Флобера) за перевод «Искушения святого Антония» — значило обладать изрядным свободомыслием и ресурсом обширнейших познаний. Сюжет осаждающих отшельника видений движется чередой образов, сотворенных мировой мифологией, религией, философией, воображением поэтов и теорией натуралистов. Искус всевозможных идеалов, истин и ересей завершается прорывом героя к собственной правде. В блаженном экстазе отшельник обуреваем жадой «летать и плавать, трубить, щебетать, рычать, обладать крыльями, чешуей, покровом древесной коры... течь как вода, сиять как свет... быть всякой формой, каждым ее элементом — стать самой материей!». Иначе говоря, он хочет ощутить, он ощущает себя всесильным творцом. И тогда, как указано в ремарке финальной сцены, золотые облака свиваются складками поднятого занавеса — «открывается небо».

Можно представить, какой восторг у Врубеля вызвала эта философско-символическая драма, сколько удовольствия ему доставило общение с ее переводчиком.

При экстраординарной страсти Михаила Врубеля к литературе — фактически все темы врубелевской пластики имеют откровенный литературный исток — естественно было тесное общение художника с писательской братией.

У Праховых часто и подолгу гостил Владимир Людвигович Кигн (псевдоним В. Дедлов), журналист, критик, автор ярких очерков самобытной народной жизни. Кигн, знавший Прахова по сотрудничеству в одних петербургских изданиях, горячо сочувствовал реконструкциям древнерусской старины и поискам современного национального Большого стиля. Владимир

Людвигович занимательно рассказывал о детстве в Могилевском сельском Дедлове, о матери, собирательнице белорусского фольклора, о собственных наблюдениях народного характера, который его вдохновлял и тревожил. Выход из «ада русской распущенности, плутовства и темноты» виделся ему честным осознанием пороков россиян и высвобождением их богатырских свежих сил. Суть его надежд четко изложена в тексте альбома 1901 года «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы»: «...максимально полное национальное самоопределение — единственный способ изжить расколотость и смуту современной России, где „национальное“ в силу исторических причин утрачено либо недопроявлено». Кигн был одним из первых биографов Виктора Михайловича Васнецова; биографию Михаила Врубеля он, пожалуй, писать бы не стал, хотя пусть и частично, но защитил в трудную минуту врубелевское творчество. С умным почвенником Кигном Врубель в Киеве тоже сдружился. Вообще, линия русофильского искусства Врубелю была отнюдь не чужда, только он понимал ее по-своему, вдали от упований на твердыню православия. Как понимал? Это он выскажет серией произведений следующего десятилетия.

Но продолжим о его интересе к выступлениям «пред-символистов». Спор, затеянный летом 1884-го на страницах киевской газеты, напрямую поднял очень волновавший Врубеля вопрос о «специальном деле» художника. Для затравки на первой полосе «Зари» был перепечатан из петербургского журнала «Ребус» фрагмент неизданной «Исповеди» Льва Толстого. Начальные отклики критиковали толстовское неверие в науку и прогресс. Затем активнейший сотрудник газетной редакции Ясинский повернул полемику в другое русло: его опечалил отказ великого писателя от искусства ради нравственной проповеди. Возражая

Толстому собственной исповедью, он рассказал, как в юности увлекся идеалами шестидесятников, отрицал красоту, доверял лишь ясным научным выкладкам и как все милли, бокли, Марксы враз померкли в «ошеломляющем впечатлении» от «Анны Карениной». В романе открылась жизнь, «трепещущая избытком крови, мяса... полная изумительных художественных подробностей... перед которой все курсы политической экономии, физиологии, психологии не стоят, по-моему, выеденного яйца». Искусство не затем, чтобы научить, а чтобы «сделать людей счастливее, доставляя им одно из самых высоких наслаждений».

Звучит вариацией давней тирады Михаила Врубеля в защиту «специального наслаждения» перед шедеврами искусства (этой «лучшей частицы жизни человека»), что неудивительно, поскольку Ясинский и Врубель используют термины, исповедуют принципы кантовской эстетики.

Несколько выступлений Ясинского подытожены гимном искусству, которое превосходит все виды разумной человеческой деятельности, ибо:

оно вечно (в отличие от изменчивых идеологий);

самодостаточно («цель его заключается в самой деятельности»);

без поучений научает «мудрости сердца»;

плоды его пока что единственное «общее счастье».

Конец полемике? Все позиции таких эстетов, как Михаил Врубель, или Жером Ясинский, или познакомивший их С. П. Якубович, перечислены? Нет, главный лозунг (тот самый «пред-символизм») впереди. Крещендо завершила апологию искусства статья поэта Николая Минского.

В этой статье под названием «Старинный спор» провозглашалась коренная разница между наукой и искусством: наука познает природные законы — искусство творит новую природу. И мир, творимый

истинным художником, «живее действительности», так как «перерождает» ее, а заодно восприимчивых зрителей, читателей. И нынешний газетный спор есть вечная битва руководящих общественных идеологий со свободной творческой личностью, которой дано создавать «новое небо и новую землю». Поставить Художника выше было уже невозможно. Дискуссия закончилась. У Михаила Врубеля явились все основания считать киевский духовный климат очень благоприятным для себя.

Общество живописцев, за редким исключением неначитанных, к философским конструкциям равнодушных, озабоченных лишь решением узкоцеховых задач, Врубель не слишком жаловал.

Литераторы, владеющие языками, развитые чтением в оригинале древних и современных гениев, были ему ближе. Ясинский в тот период переводил французские новинки: романы и новеллы Золя, Мопассана, Гонкуров. В огромном переводческом наследии Николая Минского и новый полный текст «Илиады», и древневосточная фантазия Флобера «Саламбо». Однако первое, чем одаряет общение с писателями, это прослушивание их собственных произведений. Среди альбомных зарисовок Врубеля карандашный портрет Ясинского проработан подробнее прочих — модель предоставила возможность долго ее рассматривать: Жером читал друзьям свои рассказы о киевских босяках. Живописное городское отребье криминального пошиба облюбовало расположенные за территорией огромного старинного Царского сада крутые откосы над Днепром. Беспаспортные бродяги, воры, чудовищные пропойцы настроили себе в густом кустарнике наполовину врытые в землю крытые дерном шалаши, существовали там кто по-семейному, с подругами, а кто на вольный холостой манер. Удивлять экзотикой типажей и судеб обитателей киевской «Кукушкиной дачи» автор придумал задолго

до пьесы Горького «На дне» и знаменитой постановки Художественного театра. Тема да и характер изложения привлекали свежестью, наблюдательной остротой, хотя никаких пересечений с абсолютно безбытным образным миром Врубеля здесь, разумеется, не случилось. Не откликались в творческом воображении Врубеля жанровые мотивы, будь то дикий босяцкий обиход или семейные драмы интеллигентов в повествованиях Ясинского, или так хорошо знакомая художнику и так, на его взгляд, метко схваченная («прелесть как интересно!») заграничная повседневность в путевых очерках Владимира Кигна. Зато в стихах поэта Минского не раз появлялись аналоги врубелевских вдохновений.

С Николаем Виленкиным, из верности отчему краю взявшим псевдоним Минский, Михаила Врубеля знакомить в Киеве не потребовалось. Они вместе учились в Петербургском университете (кстати, там же, на том же юрфаке курсом младше учился Владимир Кигн). Симпатий они тогда друг к другу не питали. Студент Врубель отстаивал святыню вечной классики, а лиру Минского общественным протестом настраивал «стон некрасовских бурлаков». Поэту пришлось пострадать: первый его стихотворный сборник цензура в 1883-м изъяла и сожгла. Михаил Врубель не сочувствовал. Сплоченное гневливое нытье гражданской темы он презирал, пожалуй, еще больше, чем оскорбительную для высокого искусства жанрово-бытовую дрызготню. Однако то была лишь «первая жизнь» Минского, который и сам удивлялся контрастам своего пути: «Много-много жизней пришлось пережить за свою жизнь, и каждая рождала другие песни». Желаям представить смену авангардных течений русской художественной жизни 1880-1910-х годов биография Минского может послужить удобным дайджестом. И, надо отметить, Минский не подключался быстрее всех к свежепрочерченным маршрутам, он

лично объявлял, куда, на какой новый берег зовет время. Поэт не то чтобы великий, хотя с памятными строчками (и все почему-то про сны: «Сны мимолетные, сны беззаботные снятся лишь раз...»; «Как сон пройдут дела и помыслы людей...»; «Какой-то сон божественный любя...»), он грешил звоном броских деклараций. Характерно, например, его стихотворение, от которого иногда ведут отсчет символистской поэзии. Вслед за полемикой эстетов и позитивистов оно было опубликовано в «Заре»:

Быть может, я — сон, что приснился другому,
Быть может, подобье чему-то иному,
Быть может, я вымысел чей-то и миф,
Намек или иероглиф...

Высокопарность слегка отдает комизмом монументальных мудростей Козьмы Пруtkова. Но в морозящих злым холодным дождиком закатных сумерках «хождения в народ» новый дорожный указатель был вбит крепко и надпись на нем была вполне разборчива.

Незадолго до киевской встречи с Врубелем у Минского началась «вторая жизнь»: от народнических бичующих плачей его повлекло к «вечному и чистому». 1885 годом — годом рождения одесского, первого «Демона» Врубеля — датирован «Мой демон» Минского. «Мой демон страшен тем...» — с этим зачином дерзко перечислен ряд качеств ангельски прекрасных. Страшен «мой демон», в частности, тем, что он «высшей правды ждет страстней, чем серафим», а самое ужасное — «мой», не сбежать от его томлений, его «печали неземной». Читаешь и злишься: всё в лоб, патетика наивная, схема сиротской голизны, а между тем как

аннотация к образу Врубеля. Сюжет-то один к одному и дата совпадает. Кто кого подтолкнул?

В принципе, это безразлично. Сюжетных авторских приоритетов в искусстве не доищешься, и ни малейшего значения они не имеют. Положим, Минский сочинил, а Врубель зажегся, поскольку это отвечало его многолетним раздумьям и свежему опыту личной трагедии. Что с того? Лермонтовские прозрения от прозрений Врубеля ни капли не отнимают, тем более лирические декларации Николая Минского. Просто из любопытства тянет выяснить этот вопрос.

Привычка обязательно плясать от печки, то бишь от словесности (а также устойчивый персональный ориентир Врубеля на литературу), в пользу первенства Минского. Но отчего бы не обратное влияние? Вот после возвращения Врубеля в Киев, когда у него, уже не связанного ежедневным трудом над церковными росписями, что ни день появлялись оригинальные композиции, Минский, отроду не державший в руках кисть, вдруг чрезвычайно увлекся живописью. Друзья шутили, что близ его дачи теперь на траву не присесть — всё вымазано красками с его палитры. И разве нечего поэту получить из уст художника, особенно если этот художник обладает красноречием Врубеля и говорит на любимую тему? Нам никогда уже не отыскать тех фраз, тех замечаний, которыми Михаил Врубель поучаствовал в киевском «пред-символизме», но относительно весомой доли его вклада можно не сомневаться.

Пик общения Врубеля с молодыми литераторами пришелся на лето 1886 года, когда в Киеве образовался прямо-таки фестиваль новаторской поэзии и прозы. Помимо называвшихся лиц в это лето на даче у Ясинского гостил трагичнейший и благороднейший романтик-реалист Всеволод Гаршин. Приезжал, слабым от чахотки голосом читал стихи, сводил с ума толпы поклонниц, почти полгода вел в «Заре» критический

отдел певец уныния и печали Семен Надсон. Созвучий с Врубелем немало и у Надсона, еще больше — в рассказах Гаршина, однако уже многовато о писателях. А сам-то Михаил Врубель тогда?

Существует запечатлевший Врубеля в то лето великолепный литературный портрет. Создан он, к стыду окружающих Врубеля литераторов-профессионалов, не беллетристом, вообще не книжником, а живописцем из живописцев, Константином Коровиным. Каким образом Коровин, вроде бы мало читавший, в литературной технике не сведущий, на склоне лет сделался замечательным писателем, как умудрился на бумаге сохранить живое слово знаменитых своих устных баек, — тайна его громадного таланта и неожиданного для многих его знакомых тонкого, скрытного, глубокого ума. Ярче его никто о Врубеле не написал. Только вычитывать документальный репортаж из текстов Константина Коровина не стоит. Это настоящий писатель, умелый создатель образов. Врубелю в рассказах Коровина посвящено много сцен и два специальных мемуарных очерка. Первый, естественно, об обстоятельствах их знакомства.

Встретились они случайно в полтавском имении В. С. Трифановского. Врубель к этому «очень милому и обязательному человеку» приехал отдохнуть, а заодно написать портрет его сына. Коровин просто по-приятельски гостил в Березовке.

Итак, тридцатилетний Михаил Врубель глазами Коровина. Выглядит он старше и внушительнее того очень молоденького, очень хрупкого, очень белокурого художника, которого позапрошлым летом увидели Николай Иванович Мурашко и юный сын Праховых. У Коровина Врубель невысокий, худощавый, «сдержанный, как бы спокойный», с лицом явно не простонародным, — короче, «полный иностранец-англичанин, хорошо причесанный, тщательно бритый, с тонкими крепкими

руками». И всё как-то особенно красиво в нем: красиво ест, красиво держится, красив небольшим мускулистым телом. Затем ударный эпизод в купальне с цитированным в начале главы диалогом о шрамах и любви — и перед вами человек, чье поведение, существование, чьи чувства необыкновенны. А следом и совсем невероятное — как он работает, этот «фантаст и творец личной формы».

«Утром Врубель начал писать с фотографической карточки покойного сына хозяев дома, где мы гостили. Он взял у меня краски: желтую, черную, зеленую и киноварь. После обеда Врубель позвал меня смотреть портрет. Пошли все. Военный дядя стоит, горячится и говорит: „Не кончено еще, не кончено“. Он махал руками и говорил „не кончено“, вроде как испугавшись чего-то. Врубель написал желтой охрой с зеленой (ярким центром губы киноварью) византийскую форму, как тон икон, с обведенными кругами подобно новгородским ликам Христа. Было красиво и особенно. Мальчик был похож, но жутковато смотрел белыми зрачками. „Как интересно“, — сказал Михаил Александрович. Все молчали, потом пошли на террасу пить чай. Дядя говорил: „Не кончено еще, а вот Маковский, тот — раз и готово“.

Хозяйка сказала мне: „Скажите вы Михаилу Александровичу, я ему все говорю — ведь у Коли были голубые глаза, а он делает белые“. — „Потом, матушка, он сделает голубые: еще не кончено“, — говорит дядя, искренне желающий, чтобы все было по-хорошему. По всему было видно, что портрет Михаила Александровича взволновал весь дом. Стало тише, невесело,

перестали говорить анекдоты, слушая которые от души смеялся Михаил Александрович, и даже сам рассказывал анекдот, что к нему совершенно не шло, и рассказывал невозможно плохо.

На другой день портрет был переписан. Лицо бело-голубое, в два раза больше натуры, глаза зеленые, зрачки черные. Он был весь мягкий, как вата, как облако. Дядя умолк. За обедом вздумали рассказать анекдот, ничего не вышло — мимо. А я смотрел на Михаила Александровича, на его английскую выправку и думал: „А замечательный ты человек“...

На другой день дядя поймал меня в саду — я писал мотив, маленький этюд, — подошел ко мне и сел рядом. Я бросил писать, тоже сел на лавочку, которая была около. Дядя вздохнул. „Ну, что же это такое, Константин Алексеевич, — с укором в голосе начал дядя, — ведь его просят, все говорят, все — у Колечки были ведь голубые глаза, так зачем же он сделал зеленые? Ведь Михаил Александрович — воспитаннейший, культурнейший человек, ведь вы видите сами... И потом, голова очень велика! Я ему говорю: ‘Михаил Александрович, голова очень велика и глаза нужно голубые’, и дал ему честное слово, что так было. Знаете, что он отвечал? — Это совсем не нужно!“ Но при этом, надо заметить, характерно то, что этот дядя, простой и добрый человек, столь озабоченный и обеспокоившийся Михаилом Александровичем, даже не вздумал посмотреть, что я писал тут, около него.

К вечеру портрет был опять желтый, но другого тона, с дивным орнаментом герба сурикового тона, но такого орнамента, что я никогда не видел. На другой день портрет опять

для всеобщего удовольствия был просто нарисован с фотографии, очень скоро и очень просто раскрашен, с голубыми глазами. Все были в восторге. Орнамента, герба не было, был простой коричневый фон. Дядя сказал: „Ну вот, я прав — теперь окончен“, целовался с Михаилом Александровичем. Все были веселы и довольны».

Смешно, легко, незабываемо и точно о сути творческого феномена по имени Михаил Врубель. О бесподобных отношениях мастера с формой, как бы не остывшей, не окончательной, не закрепленной, постоянно готовой изменяться как угодно.

Всегда ли это отличало работу Врубеля? Кажется, подобного не наблюдалось ни в кропотливых акварелях академических лет, ни в период освоения византийских секретов, ни в Венеции, ни в Одессе. А вот со времени вторичного приезда в Киев — да, своей необъяснимой жаждой каждый день переписывать мотив Врубель стал изумлять всех, не только Коровина. Какой-то перелом внутри. Сознательно был выбран такой способ одолевать житейские барьеры, либо органика спонтанно взяла верх над привитыми установками, боль разочарования довела, либо так праздновалось избавление от боли, — Врубель пустил себя на волю волн. Жить, как придется, творить, как захочется. Никаких целей не преследовать, нетвердостью характера не угнетаться, и на простор, послушно всем ветрам. С улыбкой признавать свою «флюгероватость», в письмах сестре подписью ставить «Флюгер».

Что ж, флюгер — устройство изящное и прочное. Вращение чуткого флажка в нем обеспечено кольцом, надетым на устойчивый железный стержень.

Глава десятая

КРИСТАЛЛЫ

— Веду жизнь гомерическую; три четверти денег извожу на еду и половину времени на сон, — усмешливо сообщает сестре из Киева Врубель. — Приезжал сюда Серов. Он мне не признался, но я заметил, что он мысленно разевал рот на мой гомеризм.

Этот врубелевский жвачно-дремотный «гомеризм» что-то сильно смахивает на депрессию. И донимала регулярно нападавшая мигрень. Врубель спасался от нее, подолгу держа руки в тазу с горячей водой и активно глотая фенацетин. Однажды в разгар приступа «вдруг страстно захотелось редиски и простого черного хлеба». Добрел до рынка, купил, съел, и, как ни странно, отпустило.

— Когда я себя и в искусстве буду чувствовать таким же облегченным? А то всё оно стоит не то угрозой, не то сожалением, воспоминанием, мечтой и мало, мало баловало спокойными, здоровыми минутами.

Тогдашний образ жизни Врубеля тоже здоровым не назовешь. Кроме мигреней голова часто раскалывалась с похмелья. Вновь, как в студенческую пору, его завихрило страстью к вину, к «чувственному разгулу». Опять разбивание оков ради свободных поисков себя? Или гораздо проще? Скажем, генетика, наследство от деда-генерала, возглавлявшего казачье войско? Но, во-первых, про того деда толком-то ничего не известно, а во-вторых, пьянство, наверное, и помогало Михаилу Врубелю, не только рушило его здоровье и бюджет. Говоря об оковах, которые он силился сбросить, на первом месте видятся не узы родства, распорядков и регламентов, а изолированность. От рождения ему данная, для творчества весьма полезная

отъединенность. Конечно же он по природе был особенный. И хотя проблем с общением вроде бы не возникало (современниками не раз отмечен его шарм, «умение нравиться приятным ему людям»), однако были здесь, по-видимому, сложности.

Ну, что бы это значило, когда в том же письме, где про лечение редиской с хлебом, Врубель — Михаил Врубель с его культом личной позиции, личной, по-своему всё преломляющей призмой — вдруг заявляет:

— С каждым днем всё больше чувствую, что отречение от своей индивидуальности и того, что природа бессознательно создала в защиту ее, есть половина задачи художника.

Это он, надо понимать, о необходимости подняться над убогим своекорыстием, интуитивно приобщиться к высшей сфере мироздания. А все же без экскурсов в идеи впечатлившего Врубеля в те годы Шопенгауэра или увлекавшего сестру художника толстовского богоискательства понятно, что неординарно развитая индивидуальность порой обременительна. Первейший выход тогда по старинному рецепту со знаком равенства между вином и дружбой («Поднимем бокалы, содвинем их разом...»). Хмельные вечеринки — это, быть может, отчаянные вылазки Врубеля в «быть как все».

С веселой молодой компанией в Киеве было где развлечься. Кружку «новых романтиков», вернее их вождей, ровесников Врубеля, приглянулся кафешантан «Шато-де-флер» в бывшем Царском саду. Угощались напитками и наслаждались музыкальными номерами на эстраде. Люди богемные, беспечно пылкие не брезговали посещением и менее артистичных зланных мест, благо город славился их обилием. Три десятка шикарных публичных домов в «Ямках», на Ямской улице, каждый вечер (за исключением трех последних дней Страстной недели и кануна Благовещения) ждали гостей. Наделавшая в свое время шума повесть Куприна

«Яма» рисует сцены киевской порочной ночной жизни: «...все окна ярко освещены, веселая музыка скрипок и роялей доносится сквозь стекла, непрерывно подъезжают и уезжают извозчики. Во всех домах двери открыты настежь, и сквозь них видны с улицы: крутая лестница и узкий коридор вверху, и белое сверкание многогранного рефлектора лампы, и зеленые стены сеней, расписанные швейцарскими пейзажами...» Впрочем, визитами сюда не слишком увлекались. Приятнее было пережевать застолье романсами и спорами о метафизике. Компания привлекала оригинальных персон. Таких, например, как профессор философии Алексей Александрович Козлов, от своего бывшего нигилизма сохранивший стойкость борца за полигамный брак. Недавно он издал ученый труд «Генезис пространства и времени Канта», а ныне с покорявшим образованных курсисток жаром излагал лично им изобретенный «панпсихизм».

Врубель зато всех перещеголял экстравагантностью костюма.

Венецианский черный бархатный ансамбль с беретом и белыми чулками уже не годился. Теперь был сшит собственного фасона длиннополый камзол, к нему полагались панталоны до колен, чулки черные и черные туфли — наряд, в котором художник, сбивший бородку и усы, «странно напоминал католического каноника». Кроме того, Врубель соорудил себе пальто с семью (семью!) суконными пелеринами в тонах увядающей листвы. В провинции не оценили врубелевский отклик на фасон «деррика», пальто с многослойным воротом-пелериной, эстетское изобретение английского лорда. Правда, к зиме элегантное пальто ушло к закладчику, так что пришлось гулять по холоду в камзоле, пугая обывателей до такой степени, что некий почтенный господин, осердясь, обозвал щеголя дураком. Жаль, не присутствовал на пирушке, где Врубель веселил

приятелей рассказом про этот случай, «насмешливый Якубович». Куда-то запропастился душа общества, переводчик флоберовского «Искушения». А он пропал, как узнали потом, навеки — «уморил себя голодом, из гордости ни к кому не обратившись».

Тоже частенько голодавший Врубель выжил. Ему помогли. Недаром он снова стремился в Киев. За те месяцы, что он с волшебным мастерством и чародейской скоростью реконструировал росписи Кирилловской церкви, Михаил Врубель покориł наиболее тонких местных знатоков. Поддерживать живописца, вернувшегося из Одессы без копейки, взялся Иван Николаевич Терещенко. Меньше всего этот малороссийский миллионщик походил на дремучего степняка толстосума. (Забавно, кстати, что капиталы и второго после «сахарного короля» Леопольда Кенига доброго врубелевского мецената были нажиты производством рафинада.) Но Иван Николаевич интереса к торговле свекловичным сахаром не имел. По образованию юрист, он недолго служил корнетом в Гродненском гусарском лейб-гвардии полку, женился на дочери командира и, не сойдясь с родителем в своих эстетски романтических причудах, уехал в Европу собирать произведения искусства. В коллекционерстве Иван Терещенко соперничал с самими братьями Третьяковыми. Глаз на живопись у него оказался пронзительно острым. Неким образом это отражено во врубелевской акварели, которую автор называл «Боярин», «Иван Грозный», а каталоги именуют «Портретом мужчины в старинном костюме». К этюду брошенной на стул старинной украинской парчи Врубель, увидев кусок ткани драгоценно изукрашенным кафтаном, пририсовал сверху выразительное черноглазое лицо «Ивана Николыча». Терещенко любил искусство, любил художников. Четверть века содержал Киевскую рисовальную школу, посылал ее учеников

доучиваться за границей. Нищий Врубель сразу по возвращении в Киев получил от него целых 300 рублей в счет пока лишь задуманной картины «Восточная сказка». Живопись кирилловского иконостаса обещала тут нечто дивное.

Упоминание церковных образов требует затронуть тему неучастия Врубеля в росписях Владимирского собора.

Решал всё Прахов, это так. А мог он решить по-другому? Предположение, что Адриан Викторович, получив сделанный в Венеции иконостас, отказался от услуг Врубеля из ревности, абсурдно. У профессора, наблюдавшего работу Врубеля над эскизами «Богоматери», узнаваемость изображения своей супруги и своего чада (моделью младенца Иисуса послужила младшая дочь Праховых, Оленька) вызывала эмоции самые приятные. А уж как нужен был Прахову Врубель во Владимирском соборе!

С приглашением живописцев для росписи нового грандиозного собора возникла проблема. Как всегда, когда кесари берутся за Божье дело, а священство пополняет кесарево войско, благие намерения устремились в известном направлении. Официальный курс на православие был взят так грубо, с таким грубым понуканием, таким упрощением тончайших духовных материй, что интеллигенцию отшатнуло. Плюс, разумеется, атеистические ветры с просвещенного Запада, плюс невежество как способ борьбы с безбожным терроризмом, плюс воодушевившие многих, увы, многих отечественных пастырей гонения на иноверцев. Понятия Бога и Церкви для значительной части русской культурной элиты перестали совпадать.

Вот на таком фоне Прахов искал художников, дабы в государственном масштабе воспеть чистоту и самобытность русского христианства. Репин, а вслед за ним Поленов под разными предлогами уклонились,

Суриков тоже приехать не смог. Из крупных мастеров согласился возглавить соборную роспись только истово православный и всецело преданный престолу Виктор Михайлович Васнецов. Врубель, который будоражающим общественным дебатам не внимал, помогать Васнецову был бы счастлив. Васнецов, в свою очередь, ценил пластический дар Врубеля. Но Прахов был опытным организатором, и одно дело ему как руководителю дорожить талантом, хваткой, фантазией художника, другое — ежедневный рабочий контакт, немыслимый без солидарности, без доверительной дружеской теплоты. Возможно ли?

Личное, весьма похолодавшее отношение к Врубелю Прахов во имя дела, наверное бы, превозмог. Но доверять, в работе доверять Врубелю было трудно. Его давно доставленные из Венеции образа ведь все еще стояли в кладовой, хотя по договору гонорар художнику включал и его обязательство за свой счет оплатить монтаж иконостаса. Стало быть, дополнительные хлопоты Адриану Викторовичу. И даже относительно сугубо живописных храмовых трудов, в которых Врубель поначалу обнаружил столько рвения, нельзя надеяться на рабочую дисциплину. Пусть приглашенные из Рима братья Сведомские не блещут выдающимся талантом, творят в пределах средне-европейского академизма, но, как бы они ни веселились накануне, оба с утра в положенный час на строительных лесах. А Врубель? То зачастит к Праховым, появляется регулярно, изъявляет стойкую преданность Эмилии Львовне, шутит с детьми, оживленно болтает с художниками, съехавшимися расписывать собор. Добродушные весельчаки Павел и Александр Сведомские, эти русские поляки, уроженцы Пермского края, учившиеся в Дюссельдорфской академии, осевшие в Риме, но сейчас охотно приехавшие в Киев, от Врубеля в полном восторге, да и другим гостям общение с ним сплошное удовольствие. И вдруг

исчезнет Михаил Врубель, и нет его неделями, и ясно всем, кроме детей, куда, зачем он скрылся.

— Таланту бездна, но воли на алтын! — резюмировал Александру Михайловичу Врубелю причину всех бед с его сыном Прахов.

Исхлопотав-таки от военного министра разрешение на поездку в Киев, Александр Михайлович смог наконец увидеть, что же происходит у Михаила. Житие сына ужаснуло: «...ни одного стола, ни одного стула. Вся меблировка два простых табурета и кровать. Ни теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья, кроме того, которое на нем... Больно, горько до слез».

Два холста, внушавшие сыну большие надежды, также, на взгляд отца, были не вполне достойны «того реноме, которым пользуется Миша».

С «Восточной сказкой», начатой под впечатлением вечера, когда у Праховых вслух читали по-французски «Сказки Шахерезады», Михаил Врубель возился уже полгода. Теперь он собирался заново писать картину на чистом холсте. Отца удивил малоинтересный эпизод, выбранный для воплощения арабских волшебных историй. «Сюжет этой картины, по моему мнению, небогат... Шатер Персидского принца весь из персидских, крайне пестрых, ковров. Софа, на ней, в пестрых одеяниях, возлежит принц, причем в пестроты не только контуры его фигуры, но и лицо трудно рассмотреть. Возле софы, на ковре, женщина — тоже с трудом выделяющаяся из пестрого фона. Затем должны быть еще две женские фигуры, из коих одна крадется, чтобы убить принца, вот и все... да еще освещение посредством трех светильников из нефти. Словом, то, что я видел, далеко не стоит семисот рублей». (700 рублей Михаил Врубель к этому времени успел набрать у Терещенко авансами за картину.)

Другая же картина, которой «Миша предан всей душой», увиделась отцу просто отвратительной.

Писавшийся уже год, притом почему-то «одною серою масляною краской» Демон показался ему «злою, чувственной, отталкивающей пожилой женщиной».

Погодим снисходительно усмехаться над зрительской наивностью полковника Врубеля. Писателю Дедлову-Кигну тот Демон тоже вспоминался жутковатым андрогином: «Одутловатое, скопческое лицо, без возраста. Выпуклые тусклые глаза с безумным выражением тупой, холодной, но невыразимо тяжелой тоски. На безобразном неподвижном лице — та же печать каменного отчаяния». Есть еще беглое свидетельство о том, что в этом Демоне не так отчетливо, как в «Богоматери», но опять же проглядывали «черты знакомой киевской дамы». По типу, как рассказывал друживший тогда с Врубелем художник Николай Пимоненко, одесско-киевский живописный Демон «очень близко походил на скульптуру „Демона“ в собрании А. П. Боткиной», то есть на ту скульптурную голову из раскрашенного гипса, которая сейчас в экспозиции Русского музея и в которой женственный образный оттенок очевиден. Такова была авторская программа. Михаил объяснял отцу, 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».

Полковник Врубель не принадлежал, конечно, к утонченным ценителям искусства, но он прежде всего страдал за сына и верно угадал, что Демон, столь дорогой его Мише, «едва ли будет симпатичен для публики... даже для академиков». И вообще, отцовская любовь проникновеннее художественной критики. Делясь со старшей дочерью горькими впечатлениями от жизни Михаила, надеясь на благотворное влияние Анны и зная ее деликатность, Александр Михайлович все-таки

просит дочь: «Только ты пиши ему мягко, не обнаруживай всего, что я писал к тебе».

Самолюбивый, ранимый, обидчивый Михаил Врубель.

Филигранную акварель с изображением танцорки в алом испанском платье он преподнес Эмили Львовне, а когда та отказалась взять подарок, ибо место подобным сокровищам в коллекции Терещенко, изорвал лист на мелкие клочки. Погибла акварель. Ситуация повторилась с акварельным эскизом «Восточной сказки». Вновь принес «на память» Эмили Львовне, вновь услышал совет показать вещь Ивану Николаевичу, который охотно приобретет ее, вновь тут же порвал лист и убежал. К счастью, куски были крупнее, их собрали, потом уговорили Врубеля восстановить эскиз. Фрагменты он собрал, наклеив на картон, а сзади, чтобы не коробилось, подклеил первый попавшийся под руку этюд — им оказался узор парчи, дополненный портретом Ивана Терещенко. Хорошо еще, что приклеил этюд обратной, не лицевой, стороной, — пропал бы и этот акварельный перл.

Врубель, «такой странный, неожиданный, совершенно бескорыстный», совсем не ценил деньги. О его беспечном отношении к финансам Мурашко пишет: «Он давал, не помышляя о возврате. Сам брал, думал всегда, что свободно возвратит, но если это не складывалось, он как-то не огорчался. Денежная математика у него прямо была слаба...» По определению Нестерова, «Михаил Александрович был как пушкинская Русалочка: „а что такое деньги, я не знаю“». Это редко, но бывает; в среде художников, поэтов встречается чаще, чем где-либо. Но чтобы живописец абсолютно не ценил своих творений, забывал о них, не берег хотя бы как следы вдохновенных минут?..

Мастерство свое Врубель признавал, в ответ на восхищение не без гордости кивал: «Это так, это хорошо — я умею». Однако сделает и бросит, в мусор выкинет

или угробит, используя слой красок как грунтовку для новой композиции. Заметен также недостаток пиетета к чужим произведениям. О его равнодушии к картинам современников упоминалось. Но много ли в его письменных рассуждениях ссылок на полотна классиков? Обычно письма художников пестрят названиями музейных шедевров. Не то у Врубеля, у него литературных заглавий в разы больше. На выставки он после учебы в академии ходить перестал, заграничные галереи посещал исключительно по делу, в музеях тосковал — «музей это покойницкая». Сгори вдруг в одночасье все музейные хранилища, он не счел бы это вселенской катастрофой. Где же тогда в материальном, зримом, вещном мире были его ценности?

Михаил Врубель обожал драгоценные камни, жемчуг, ювелирный металл, а также бисер, блески, цветные стекляшки, осколки хрусталя, морозные льдинки — все, что сияет, светится, мерцает в бесконечно переменчивой игре лучей. Пленяет красотой, в которой всякая вспышка нова и нет убийственно застывшей окончательности.

Виртуозные акварельные рисунки Врубеля охотно брали в заклад, платили подчас даже больше, чем назначал автор. «Представьте, — радостно делился Врубель, — я понес в ссудную кассу Розмитальского свою акварель, спросил за нее два рубля, а он сам дал мне целых пять!» Из киевских закладчиков художник чаще всего навещал Дахновича. Что нетипично для ростовщика, Дахнович был щедр к молодым живописцам. Нередко выступавший в роли мецената, он без залога и возврата ссужал Врубеля небольшими суммами, а главное, в его заведении Врубелю позволялось не только сквозь витрину любоваться самоцветами, но брать в руки горстку заложенных ювелирами камешков, пересыпать их из ладони в ладонь, упиваться каскадом искристых переливов.

Этой замороженностью до краев полон эскиз «Восточной сказки». Небогатый, по мнению отца художника, сюжет здесь не особо важен, его не сразу-то и разглядишь, да и какая разница, что происходит в султанском шатре, — тайна, волшебно мерцающая тайна. Акварель эта в связи с ее тонкостью плохо, грубо воспроизводится типографским зерном и пикселями электронных репродукций. Для тех, кто не бывал в Киевском музее русского искусства, приведем отрывок из книги досконально изучавшего врубелевские произведения Н. М. Тарабукина: «„Восточную сказку“ можно оценить только в подлиннике. У меня, признаюсь, не хватает смелости описать ее колорит. Она вся переливается цветами и оттенками, как груда драгоценных камней... Первое впечатление — совершенно ошеломляющей яркости, звонкости, пестроты и беспредметности. Глаз не может различить очертаний изобразительной формы... Но по мере того как глаз осваивается с цветовым разнообразием, все отчетливее становятся контуры рисунка, и, наконец, картина выступает во всей пластичности, и уже дивишься, что вначале за пестротой не видел совершенно ясно гармонически спокойной композиции».

Прием, которым исполнена «Восточная сказка», часто дает основание параллелям с методом французских пуантилистов. Общность налицо: и тут, и там изображение из мелких цветных точек. Цели — прямо противоположные. Пуантилисты — «научные импрессионисты» в противовес «импрессионистам-романтикам» — рационально добивались эффекта физически натуральной оптики, Врубель, фантазируя, строил заведомо «нереальную» реальность. Мерцание «Восточной сказки» до некоторой степени приоткрывает стиль его заветного существования. Так — по-другому, в романтических сюжетах, таинственно, сказочно красиво — ему хотелось жить, на такой жизни он настаивал,

презрев шаблон модных одежд и модных живописных течений, в такую жизнь перемещал милых ему людей.

В действительности Маня Дахнович («Девочка на фоне персидского ковра») всего лишь красивый грустный ребенок с темными кудрями. В действительности Врубеля она принцесса загадочных восточных стран. И поглядите-ка, как ей идут старинные шелка и жемчуга, как ей уютно в ковровом шатре, наверняка отраднее, интереснее, чем в папиной ссудной кассе. И если вам покажется, что ее взгляд не по-детски печален, если ребенок непременно видится вам с веселой проказливой рожцей, вы давно не смотрели на детей. Руки девочки крест-накрест сложены на коленях, в унизанных перстнями пальчиках роза и кинжал, вечные эмблемы любви и смерти. Не чересчур ли бутафорский антураж? А Врубель и сам не чурался эмблематических аксессуаров.

На вечерах у Праховых он появлялся одетым строго: темный сюртук и жилет, всегда в высоких крахмальных воротничках, только на шее вместо галстука старинный венецианский кружевной чулок. Вещицу, из которой Ясинский состряпал целый мемуарный сюжет о чулке, якобы выкраденном у прачки Эмилии Львовны, Михаил Врубель, по сообщению Серова, привез из Венеции, купил там в антикварной лавке. Повязывал вместо галстука ввиду изящества предмета и знаком поклонения Прекрасной Даме.

Его чудачества... Болезнь, сгубившая Врубеля, побудила некоторых мемуаристов задним числом еще в Киеве обнаружить у художника странности психики.

Первая из таковых — «зеленый нос». Случайно измазав краской кончик носа, Врубель вместо того, чтобы смыть пятно, густо выкрасил нос изумрудной зеленью и через весь город отправился известить Прахову о том, что у мужчин тоже есть перспективы кокетливого макияжа, пример которого он

демонстрирует. И что тут странного? Шутка. Хороший повод среди дня навестить Эмилию Львовну и посмешить ее.

Такую странность, как «непомерно огромные глаза» на лицах его живописных персонажей, даже обсуждать нелепо. Не странен и «лишний сустав» возле запястья какой-то фигуры (мемуарист запомнил, какой именно, но неземной, поскольку речь о церковных эскизах). Врубель ведь разъяснил: «Это не ошибка в анатомии, я ее хорошо знаю. Это добавочное тело, которого еще нет у человека, но которое необходимо, чтобы кисть руки свободно двигалась во всех направлениях». Ему ли, постоянно, даже на ходу упражнявшему кисть правой руки для рисовальной гибкости, было не знать, чего руке пока недостает для совершенства.

Труднее добраться до подоплеки эпизода с отъездом «на похороны отца».

Приходит Врубель поздно вечером к Праховым, у которых в этот час сидят Виктор Васнецов, братья Сведомские, Вильгельм Котарбинский (основная начальная бригада живописцев Владимирского собора). Он угрюм, молчалив. Его спрашивают, что стряслось, он отвечает: «Умер отец, срочно надо ехать в Харьков — хоронить». Товарищи, зная безденежье Врубеля, тихонько собирают, тактично вручают ему энную сумму, провожают на вокзал, сажают в поезд, и он уезжает. А буквально на следующий день звонок в парадную дверь Праховых: пожилой военный просит доложить, что профессора желает видеть полковник Врубель.

Зачем понадобилось Михаилу Врубелю выдумывать про смерть отца? Не деньги же он хотел выманить коварным трюком? Спешно требовалось уехать, это ясно. Момент, однако, был самый неподходящий. Росписи нового собора шли уже третий год, Врубеля наконец-то допустили принять участие: писать орнаменты на арках, а кроме того, по эскизам Павла

Сведомского исполнить в боковых приделах четыре плафона со сценами «последних дней творения». Как тут сбежишь, как убедишь, что не уехать невозможно? Ничего лучше безусловной для всех траурной причины не придумалось. Вышло неловко, некрасиво, совсем несказочно, но случается такое даже с чистейшими эстетамы. Странно в этой истории лишь полное доверие художников-«соборян» к искренности врубелевского поступка (товарищи сочли случай необъяснимым, вернувшемуся через неделю Врубелю никто о происшествии не напомнил, и сам он тоже словно всё забыл). Не стоило бы деликатным, участливым друзьям консультироваться у известного киевского психиатра, который, разумеется, признал у героя странной истории все симптомы душевного расстройства.

Огорченному отсутствием сына отцу художника профессор Прахов объяснил внезапный отъезд Михаила Врубеля очередным любовным увлечением молодого человека. Судя по всему, Адриан Викторович попал в точку. Причиной срочной поездки была, по-видимому, некая англичанка, певшая на эстраде «Шато» вместе с отцом, сестрой и маленьким братишкой. Врубеля очаровала строгость черт одухотворенного лица девушки, он часто бывал в ее приветливом семействе. Известно, что, когда англичанка собралась на гастроли в другой город, Врубель рвался сопровождать ее. Рыцарское поклонение Эмили Львовне не мешало ему временно увлекаться то одной, то другой пассией.

Романы киевской поры подсказали канву для легенд, возникших после смерти гения. В Саратове до сих пор радуют журналистов сенсационными семейными преданиями «потомки Врубеля». Хотя сочинители мифа о роковой страсти живописца к Марцелле Соколовской (авторство принадлежит либо самой Марцелле, еще до революции вышедшей замуж за американца польского происхождения и умершей в 1960-х годах в

Соединенных Штатах, либо оставшемся на Украине ее сыну Яну, случайному однофамильцу великого художника) даже не озаботились приличным знанием фактов врубелевской биографии.

Нет, все-таки единственной настоящей странностью, проявившейся у Врубеля в Киеве, можно считать уничтожение собственных картин, поверх которых писались новые сюжеты.

«На серовато-зеленом холме, покрытом звездочками белых маргариток, росло, в центре картины, тоненькое деревцо с раскинутыми на обе стороны ветвями с крупными темно-зелеными листьями лимонного или апельсинового дерева. Под ним, на холме, лежали, прижавшись головами к тонкому стволу дерева, нагие фигуры Адама и Евы. Тела их рисовались почти симметрично, легким сиреневым силуэтом на фоне золотистой угасающей зари, заливающей ровным светом все небо». Прелесть этой картины поразила гимназиста Николая Прахова и опытного живописца Павла Сведомского, но вторично полюбоваться ею не пришлось. Зайдя через пару дней в мастерскую, они увидели холст перевернутым вертикально и на нем вместо «Адама и Евы» гарцующую на гнедой лошади цирковую наездницу в черном цилиндре, с хлыстом в руке. Та же циркачка, только уже на рыжем коне, навсегда скрыла восхитившую Виктора Васнецова «чудесную Богородицу». У Михаила Нестерова есть рассказ о замечательно оригинальном «Молении о чаше», уже практически законченном, уже купленном Терещенко, но не пополнившим его собрание, так как композиция пропала опять-таки ради изображения звезды киевского цирка Анны Гаппе, стоящей на лошади в готовности к полету сквозь обтянутый бумагой обруч.

На глазах помогавшего Врубелю в росписях молодого живописца Виктора Замирайло «Демон» исчез под ковром цветущих роз. Прощай, жутковато

скорбящий, три года пытавший автора Демон в тонах пепла и черных скал! Остроумным (довольно популярным у современных декоративистов) приемом: макая комки газеты в краску и прижимая их к холсту, Врубель сплошь запечатал полотно бутонами разных оттенков. Впоследствии и этот холст он самолично уничтожил.

Подобных случаев — а они будут повторяться до конца жизни — так много, что монотонные ссылки на нетерпение художника и отсутствие рядом чистого холста не проходят. Объясняющий все на свете диагноз «душевного расстройства» тоже не убеждает, а главное, ничего не объясняет. Душа Михаила Врубеля явно была устроена как-то «не так». Но как?

Возможно, о чем-то сходном, о мироощущении, возможно, близком Врубелю, говорит традиция японского искусства. Эта традиция чтит образ безвестного творчества. Рассказывается, что жил в Средневековье дзенский монах, поэт, бродил в одиночестве по горным лесам, сочинял стихи и вырезал их на сосне, а затем специально припасенным маленьким скребком тщательно счищал с коры иероглифы. Не важно, что никто никогда не прочтет, не узнает. Сделано — стало быть, существует. И сохранилось уничтожь затем стихи, творение уже неотменимо присутствует в вечном круговороте тающих и возникающих миров.

Александр Михайлович Врубель, вернувшись из Киева, тревожился, что его сын «впадает в мистицизм, что он чересчур углубляется». Нас вот в век информации тянет осовременить неопределенный «мистицизм» догадкой о стихийном дзен-буддизме Михаила Врубеля. Удалимся с просторов философических гипотез.

Комната, которую Врубель снимал на Пироговской улице, нищетой ужасала не только его отца. Зимой комната не отапливалась.

«Придешь к нему, — рассказывал живописец Николай Пимоненко, — а у него страшный холод, вода для умывания замерзла, а он работает как ни в чем не бывало.

— Как вы можете это выносить?

— А ничего! — махнет рукой и переводит разговор на другую тему».

Это зима после возвращения из Одессы. Весной полегчало, летом же в Киеве, под Киевом райская благодать. С осени, когда начались росписи Владимирского собора, Виктор Михайлович Васнецов предложил Врубелью для творчества часть своей мастерской в соборной крестильне. Позже появилась возможность нанять превосходную мастерскую пейзажиста Владимира Орловского («с комнатой при ней и балконом на Днепр, возле церкви Андрея Первозванного, с хозяйским отоплением»). Приятно написать сестре в Оренбург:

«Ты можешь приехать гостить ко мне хоть на все лето, комфортабельно поместясь в комнате с балконом на единственную в Киеве панораму».

Настроение повысилось, работалось неплохо. Сестра порадовала интересным чтением, прислав книгу Елены Блаватской «Из пещер и дебрей Индостана», опубликованную в «Русском вестнике» с авторским псевдонимом Радда-Бай («Раддабай прелесть. Я вообще большой поклонник Индии и Востока; это должно быть Басаргинское татарство»). Никаких проблем, если бы не скверная человеческая привычка ежедневно кормиться.

Зная, что любую единовременную сумму Врубель спустит мигом, друзья старались организовать ему регулярный заработок. Находили частные уроки живописи для приятельниц Эмилии Львовны Праховой. Брат Николая Ивановича Мурашко, Александр Иванович, хозяин иконописной и столярно-позолотной мастерской,

предложил Врубелю писать образа. Уговорились по 40 рублей за икону, но кисть Врубеля отказывалась просто тиражировать канон, и дело не пошло. Вдохновивший было выгодным занятием порыв художника «иллюминировать» (то есть раскрашивать) акварелью фотографические виды Днепровских порогов, естественно, быстро выдохся.

Некоторое время Михаил Врубель преподавал в Рисовальной школе. Он часто там работал в кабинете директора, пользуясь предоставленным в полное его распоряжение школьным ресурсом красок, глины и прочих нужных материалов. Ученикам его далекие от «полированных» эталонов рисунки углем («и зачем это он углем рисует?») не нравились. Вылепленный из глины Демон («странная голова и поразительно похожая на него самого») тем более — «весь опять состоял из углов». И чему учил Михаил Александрович, временно заменивший одного из педагогов, было непонятно. Подсаживался к ученику, брал кисть и просто переписывал часть твоего этюда. Выправишь этюд по-своему, он назавтра придет и, не заметив бунта, снова переделает. Притом «на него нельзя было обижаться, так как все относящееся к искусству он делал искренне, как ребенок, и с убеждением пророка... к тому же он был очень вежлив и чрезвычайно деликатен — все вместе взятое обезоруживало». Но разъяснить он ничего не мог, только твердил, что прежде всего — «форма». А что за форма?

Тогда же, весной 1886-го, приезжал со своего черниговского хутора, беседовал с учениками, «учил юношей искусству» Николай Николаевич Ге. (Удивительно, что Ге и Врубель не пересеклись; видно, Врубель как раз опять отлучался на неделю-другую.) Автор знаменитой «Тайной вечери» и не менее знаменитого исторического полотна «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»

тоже говорил о форме — звал забыть «мертвую» форму ради формы «живой». Вот кто умел зажечь творческих юношей! Стройный седовласый старец с горящими глазами пламенно убеждал, что специальные заботы о передаче материальной формы — «мертвый способ, устроенный для бездарных, слепых, холодных... Для даровитого, видящего, слышащего, понимающего нужно одно: быть живым, чутким, наблюдающим, помнящим и быть, главное, полным тем содержанием, которое в сердце...».

С точки зрения Ге упорный врубелевский формализм являлся именно мертвечиной. Врубель, в свою очередь, весьма скептически воспринимал «художника, который вместо искусства занимается кладкой печей». (Пережив глубокий жизненный кризис, Николай Николаевич Ге обрел счастье и опору в дружбе с Толстым, в яснополянском христианстве, и вслед за писателем-пахарем трудился как крестьянин: складывал печи в сельских хатах.) Но любопытнейшее совпадение — Врубель в Киеве, а Ге у себя на хуторе фактически одновременно работали над одним, лично выбранным евангельским сюжетом: сценой в Гефсиманском саду, где Христос ночью перед казнью одиноко молит Отца «пронести мимо чашу сию». Ге пытался, отринув «технику», выразить «самое задушевное, самое дорогое». Врубель скорее демонстрировал свое мастерство. Обоих увлекла трагичная фантастика призрачного лунного сияния.

Напишешь и задумаешься: совпадение? А может, кто-то из постоянно бывавших на хуторе Ге учеников, выпускников Рисовальной школы восторженными рассказами о картине Ге вызвал Врубеля на заочное соревнование? Впрочем, эскиз «Восточной сказки» доказывает собственное врубелевское влечение к полному тайны ночному мотиву. И мотив этот не был для Врубеля случайным: преображающий дневную

реальность лунный свет насытил хрупкой ажурной синевой третий, киевский вариант «Гамлета и Офелии».

Подход, как и в двух первых версиях сюжета, автобиографический. Гамлета Врубель писал с себя (хотел видеть себя таким — опаленным мрачными думами, сурово демоничным?); в образе кротко застывшей Офелии — Людмила Тарновская, младшая сестра Н. Я. Мацневой, дамы, неплохо писавшей маслом и бравшей у Врубеля уроки акварельной техники. Через Мацневу, урожденную Тарновскую, Врубель познакомился с ее отцом, Яковом Васильевичем, а также его братом, Василием Васильевичем Тарновским.

Василий Васильевич, бессменный предводитель уездного дворянства, коллекционер картин и собиратель малороссийских исторических реликвий, владел на Черниговщине прославленной Качановкой — помещьем, сохранившим ампирный дворец екатерининского фельдмаршала Петра Румянцева-Задунайского и роскошно благоустроенным в XIX веке при Тарновских, которые помимо новых построек украсили усадьбу колоссальным, едва ли не самым крупным в Европе ландшафтным парком. Михаил Врубель пополнил список гостивших в Качановке знаменитостей (Василий Жуковский, Гоголь, Тарас Шевченко, Карл Брюллов...). К художникам тут благоволили. Репин останавливался в Качановке, работая над «Запорожцами». (На картине казак в смушковой папахе справа от писаря — хозяин помещья. Он же — герой репинского холста «Гетман». В жизни фанатичный украинофил, Василий Васильевич носил длинные, по-казацки вислые усы и накиннутый на плечи казацкий плащик «кабиняк» с алмазной пряжкой.) Сюда приезжал на лето любимец Александра II, автор нарядных портретов и «боярских пиров», всегда весело напевавший за мольбертом Константин Егорович Маковский. В атмосфере, где к отстоявшей от дома на

сотню метров церкви полагалось ездить в запряженных цугом экипажах (владелец поместья впереди в коляске четвериком с фореитором), где стол накрывали персон на двадцать пять и, как вспоминал сын Маковского, «за каждым из сидевших ближе к хозяевам стоял лакей-казачок (синий кафтан и пунцовый кушак)», Михаил Врубель, видимо, не чувствовал себя на должном уровне. Сомнительно, чтобы и ему ставили за стулом лакея-казачка.

Зато как уютно было Врубелю в Мотовиловке под Киевом, в усадьбе Якова Васильевича Тарновского.

— Обстановка, — писал оттуда Врубель, — самая превосходная! Прекрасный дом и чудный сад, и только один старик Тарновский, который с большим интересом относится к моей работе.

В Мотовиловке Михаил Врубель начал сочинять эскизы стенных композиций Владимирского собора. Кто их ему заказал? Никто. Но он, ободренный похвалами Васнецова и Сведомских, уверил себя, что «вопрос об участии в работах устроится скоро». За лето в Мотовиловке он написал также «Моление о чаше» для здешней церкви и так сдружился с сыном Якова Васильевича и его благодушной супруги, что осенью поселился на киевской холостяцкой квартире Николая Тарновского. Дружба эта, правда, через пару месяцев расстроилась. Квартиру уезжавший за границу молодой Тарновский ликвидировал, а Врубель переселился в меблированные комнаты Чарнецкого на Большой Владимирской. Комментарий Врубеля: «Я рад, горшок котлу не товарищ» — горчит обидой человека, которому дали понять разницу положений барчука и нахлебника. Тем не менее у стариков Тарновских Врубель продолжал бывать, гостить, и с удовольствием:

— Канун Рождества я обедал и был на елке у Тарновских — чудные это люди, столько сдержанности,

серьезности и самого тонкого внимания к жизни при полной физической возможности всем этим пренебречь.

Дополнительно стимулировала визиты к Тарновским их младшая дочь Людмила. Глядя на нее, юную, стройную, застенчиво молчаливую, манящую «тихим пристанищем», Михаил Врубель размышлялся. Собирался уже сделать предложение, однако при всей симпатии к таланту и светскому обаянию Врубеля — для этой Офелии нашелся более подходящий жених. Удар был не столь сокрушителен, как финал грез о Праховой, но ранил чувствительно. Написанная маслом на картоне небольшая композиция «Гамлет и Офелия» долго валялась в Рисовальной школе и наверняка пропала бы, не вытащи случайно ученик Дядченко из печки смятую картонку.

Только монументальная стенная живопись могла противостоять беззаботности Врубеля насчет своего творческого наследия. Дошло все-таки дело и до стен собора. Михаил Врубель, как не кляни его ненадежность, был невероятно одарен, а Прахов не был оперным злодеем. К тому же все вокруг переживали за гибнущий талант. Адриан Викторович сдался. Павел Сведомский, честно признаваясь, что не силен в декоративном сочинительстве, уговорил поручить Врубелю орнаменты в его, Сведомского, части стенных росписей.

Об этих орнаментах на арках и оконных обрамлениях боковых приделов позже были написаны поэмы.

«Какой чудный, Богом данный талант сказался в них; какой чистой, ясной, вдохновенной музыкой льются они по стенам! — восклицал Александр Бенуа в журнале „Мир искусства“. — Какими холодными, официальными, рассудочными и сухими кажутся рядом произведения Васнецова! Эти орнаменты

Врубеля совершенно поразительны. Они не сделаны в каком-либо стиле, но сколько в них собственного, настоящего стиля». Коснувшись тех же врубелевских работ на страницах своей «Истории русской живописи в XIX веке», Бенуа сделал вывод: «Его фантастические разводы по стенам киевского Владимирского собора — плавные и музыкальные, как сновидения, сплетающиеся дивными линиями, переливающиеся чарующими красочными сочетаниями, — пожалуй, наиболее свободное и художественное явление во всем этом памятнике современного русского искусства».

На взгляд Александра Павловича Иванова, автора первого биографического очерка о Врубеле, арочные орнаменты Врубеля создают «как бы орнаментальную интродукцию к „Дням творения“, написанным в плафонах наосов другими мастерами». «Потоки тонов, синих и фиолетовых, горя глубокими переливами, текут друг к другу... как странные золотые змеи, сплетаются и расплетаются стебли пшеницы, увенчанные головами-колосьями... меж вихрями светлых струй мерцают золотые рыбы... среди райской листвы мерещатся человеческие обличья» — это «как бы еще незавершенные думы Творца», зримо звучащие «прозрачной и грозной музыкой».

Один из молодых исполнителей живописной орнаментации, Лев Ковальский вблизи наблюдал работу Врубеля: «Он рисовал пастелью проекты орнаментов колоссальных арок, много раз переделывая, создавал, творил, не заглядывая в так называемые материалы... нет, все выливалось из-под рук на бумагу в натуральную величину. Написанные орнаменты проходил сам лично, изменяя тот или другой тон, отыскивая гармонию и доводя незатейливые мотивы до дивной композиции,

исполненной музыкальности и фантастичности. Орнаменты Врубеля в Соборе св. Владимира — это *chef d'oeuvre* композиции, пятна, рисунка и тона».

Однако в период завершения колоссальной соборной росписи (храм был освящен в 1896 году) орнаменты казались элементом настолько несущественным, что на мраморной доске с перечнем всех художников, трудившихся во Владимирском соборе, Врубеля даже не упомянули. Теперь киевский экскурсовод первым делом поведет вас смотреть гениальные декоративные фантазии. Но Врубель тоже не считал соборные орнаменты работой особенно значительной. Его грели надежды на «лицевую» (сюжетную) роспись. С ее воплощением не складывалось.

Исполненный Врубелем по эскизу Сведомского плафон «Отделение воды от тверди» строительный комитет забраковал из-за несоответствия живописной манеры утвержденному эскизному проекту (плафон был переписан Котарбинским). Собственный врубелевский эскиз «Воскресение Христово» — единственный сюжет, который разрабатывался с согласия Прахова, выделившего для этого «Воскресения» часть стены в боковом северном приделе главного алтаря, — комитет отверг, сочтя неканоничными фигуры уснувших римских стражей. Остальные, самостоятельно делавшиеся художником эскизные композиции Прахов отклонил ввиду ряда технических просчетов, а на деле по ясной ему и очевидной причине — живопись Врубеля выламывалась из общего соборного оформления, для нее нужно было бы «построить собор совершенно в особенном стиле».

Отказы не обескуражили. Врубель продолжал делать варианты задуманных эскизов. Слабостей у него хватало, но тут натура живописца обнаружила недюжинную выносливость. Период работы во Владимирском соборе ознаменовался примечательной

переменной костюма. Бывший «венецианец», затем «каноник», оделся теперь, по словам его подмастерья, «вроде того, как значительно позже стали одеваться циклисты». Циклистами тогда называли велосипедистов; иным свидетелям тот костюм виделся жокейским или альпинистским: высокие шнурованные башмаки, бриджи, пиджачная куртка — спортсмен, готовый к состязаниям.

Что касается скульптурного Демона, то пылившийся в школе Мурашко глиняный бюст рассохся и рассыпался. А та фигурка, которую Врубель начал лепить, предполагая использовать как модель для картины, планируя к тому же выставить ее на конкурс проектов памятников Лермонтову и вызывая улыбки Васнецова: «Да я ведь знаю, вы очень практичны», та скульптура тоже развалилась. Причем Васнецов, зайдя как-то к Врубелю, увидел того поющим и пляшущим вокруг обломков на полу, весело сообщившим, что счастливым случаем «избавлен теперь от необходимости ломать этого Демона своими руками».

От живописного Христа, начатого у Тарновских, прошедшего уже несколько образных стадий, Врубель также подчас «уставал до омерзения», до невозможности неделями даже смотреть на холст.

Метался, отвлекался, активно проявлял общительность, легко хватался за любой заказ (однажды подрядился делать эскизы цирковых костюмов, изготовил их аж четыре сотни по двугривенному за штуку). Потом вдруг снова становился тихим, замкнутым, сосредоточенно корпевшим над эскизами соборных росписей, реальных лишь в его воображении. Из солидных меблированных комнат Чарнецкого Врубель давно перебрался в комнатенку на углу Крещатика и Фундуклеевской — комфорт его не волновал. А что, что волновало Михаила Врубеля?

Сохранившийся итог четырехлетних киевских трудов от эскиза «Восточной сказки» до орнаментов во Владимирском соборе невелик. Из картинных произведений самая крупная работа — «Девочка на фоне персидского ковра», которой пришлось удовольствоваться Терещенко взамен так и ненаписанного холста «Восточная сказка». Еще две небольшие композиции маслом это «Голова Христа» и «Гамлет и Офелия».

Неопределенные по манере, неустоявшиеся в пластическом решении врубелевские «Гамлеты» академической поры от киевского «Гамлета», датированного 1888 годом, отличаются как насыщенный раствор от кристаллизовавшегося в нем вещества. Небыстрое, как положено в данном химическом процессе, наращивание кристаллов. А они уже засверкали, откровения вызревшей гениальности. Гениальные этюды цветов, которые Михаил Врубель писал, не зная, как иначе объяснить дамам-ученицам свойства акварели, и о которых он, конечно, тут же забывал (низкий поклон мадам Е. П. Бунге, бережно их сохранившей). Оставшиеся на бумаге гениальные церковные эскизы, которые не вызвали большого интереса и надолго остались лишь событиями внутренней жизни художника, — его чудеса, новаторское право которых предстояло доказывать и доказывать холстами следующих лет.

Среди не пошедших в дело врубелевских композиций для собора какой-то особенно емкой изысканностью выделяется большой, вертикального формата лист — акварельный «Ангел с кадилом и свечой». Его еще любят называть «Синим ангелом». На глубоком синем фоне профильная белоснежно-перламутровая фигура в полный рост — не связанный с определенным сюжетом обитатель иного мира легкой и медленной поступью движется куда-то, проходит мимо,

отрешенный, загадочный, нездешний. Образ небожителя
двоится светлой ангельской прелестью и затаенной
трагичной напряженностью.

Глава одиннадцатая

ПОЛЕЗНАЯ КОНКУРЕНЦИЯ

А к родителям в Харьков Врубелью все же пришлось съездить. Слава богу, не на похороны, а чтобы поддержать отца, удрученного неприятностями. Закрывался Харьковский военный округ, что означало новое место службы, переезд и прочие тяготы. Скверное отцовское настроение Михаил Врубель не улучшил, поскольку опять целый месяц томился, почти ничего не делал (начал писать «Демона» и соскоблил, начал на этом холсте писать «Кармен» и бросил), явственно выказал влечение к сюжетам «весьма фривольного свойства» (обдумывал такие композиции, как «Шато», «Дуэтистки»). Об открывшейся у Анны в Оренбурге, в Николаевском женском институте вакансии учителя рисования он и слушать не хотел, зато в разговорах обнаруживал «неимоверное самомнение».

И следующим летом Михаил Врубель должен был срочно отправиться к родным, уже в Казань, — отец тяжело заболел. Оправившись и выйдя в отставку, Александр Михайлович решил поселиться в городе, где никак не налаживалась жизнь его любимого, сумасбродного и больше остальных детей тревожившего старшего сына. Семья перебралась в Киев; ждали, когда вернется заехавший повидать знакомых москвичей Михаил. Не дождались — Михаил Врубель в Москве задержался на полтора десятка лет.

По просьбе брата навестивший племянника перед Рождеством 1889 года подполковник Антон Михайлович Врубель отпрапортовал в Киев, что «Миша здоров, невредим и весел... Сошелся с прежними своими товарищами-художниками: Серовым и Коровиным, и на днях сообща открывают мастерскую».

Неожиданный поворот. Сам Врубель не предполагал, что так получится. Московский — собственно, основной — период его творчества начался практически случайно.

Приходил дядя Антон к Михаилу на Долгоруковскую (в советские времена — Каляевскую) улицу, в мастерскую Константина Коровина. Здесь, однако, Врубель поселился не сразу. Сначала Серов устроил его в мастерской другого приятеля, но там ввиду шероховатых отношений с владельцем помещения Врубелю было неуютно, чаще он ночевал во временном жилище цирковых гастролеров — супружеской пары, прекрасную половину которой представляла та самая наездница, чьи изображения перекрыли несколько киевских композиций. В Москву-то Врубель завернул более всего из-за приезда туда труппы кочующих итальянских акробатов.

Ослепительно яркий, оглушительно гремящий, изумляющий, ошеломляющий, по жанровой сути сверхъестественный, цирк необычайно увлек Врубеля. Ввел его в цирковое закулирье, по-видимому, непутевый брат Ясинского — выступавший на арене как факир Александр Земгано. Взяв себе имя из заглавия переводившегося братом романа Гонкуров, этот бродяга, фокусник и фантастический враль потчевал публику сеансами восточной магии и прирабатывал по домам, мороча купеческих дурех визитами и даже «поцелуями» загробных призраков. Личность, похоже, была любопытная, лихим артистизмом наделенная с избытком. Писатель Ясинский братца-трюкача стеснялся и вздохнул с облегчением, когда тот наконец отбыл из Киева. Врубель же свою близость цирковой богеме всячески демонстрировал. Первое, что он сделал, встретив в Москве Серова и Коровина, позвал их в цирк.

Из коровинского рассказа известно, с каким воодушевлением Врубель показывал приятелям номер покорившей его артистки и как мила оказалась в

домашней обстановке чета его итальянских цирковых друзей. Рассказчиком выразительно обрисованы пестрое очарование чужеземцев на осенних московских улицах (у циркачки «пальто красного цвета тесно охватывало тонкую талию, голубая шляпа с розовыми перьями и желтая шерстяная вязаная юбка с черными оборками», у ее мужа, силача, шея закутана «толстым красным шарфом»), прелесть матово-белого женского лица в короне густой черной косы, грация приветливых итальянцев и естественность сближения Врубеля с этими залетевшими в Россию радужными райскими птицами. И подспудно особо важный для автора сюжет.

— А хороша? — спрашивает Врубель по окончании номера летающей наездницы.

— Так себе, — отвечает Серов. — Прощай.

В другом варианте той же новеллы на восклицание Врубеля: «Видите, какая женщина!» — Серов пожимает плечами: «Ничего особенного...» и уходит.

Серов, сославшись на поздний час, уезжает домой, а Константин Коровин конечно же остается. Вместе с Врубелем он идет в гости к итальянцам, вместе с ним восхищается «женственной женщиной» и всё улавливает, принимает, разделяет:

— Я увидел, что в ней есть какая-то особенная красота... Я понял, почему она так нравилась Михаилу Александровичу.

И еще тоньше, еще глубже: «После ужина с итальянцами Врубель сказал мне:

— Она, эта наездница, из бедной семьи, но она хорошего рода. Ты не думай, что я питаю к ней какие-нибудь чувства, как к женщине. Нет...

— Это я понимаю...

— Понимаешь? Да. Это мало кто поймет...»

Никто, никто кроме Коровина не умел понять Врубеля. Даже Серову, стойкому в многолетней товарищеской верности Михаилу, разноголосица личных

врубелевских качеств не представлялась образцовой. Только Коровин во Врубеле нашел идеал художника, только он разглядел, что это «чистейший из людей». В пылу отстаивания своего первенства подле Врубеля Коровин порой договаривается до нелепостей вроде того, что и с Валентином Серовым Михаила Врубеля познакомил он, Коровин. Несущественно! Коровинские рассказы о Врубеле полнокровно пульсируют единственно безусловной в искусстве правдой — правдой чувств, которая разными путями вела трех таких разных, таких подлинных художников, как Врубель, Константин Коровин и Валентин Серов.

А кстати, что Серов? Не ревновал? Не обидело его, что Константин (с которым он в московской своей жизни сдружился не разлей вода, до одного на двоих прозвища «Коров и Серовин») восторженно прикипел к появившемуся в Москве Врубелю? Вроде бы нет, не обиделся Серов. Его побратимству с Коровиным это не помеха, ведь Врубель Косте не брат — кумир, и с полным на то основанием. А если и кольнуло что Серова, так не тот он человек, чтобы обнаружить свое переживание. Тянет продолжить — в отличие от друга Константина, весельчака и балагура с душой нараспашку. Не клюнем на щедрую приманку страстного рыболова Коровина. Охотно предъявлявший себя в роли шута-простака, простаком Константин Коровин отнюдь не являлся и душу свою отнюдь не распахивал. Серов был заперт на сто замков, Константин Коровин — на тысячу.

О женитьбе Серова (она состоялась в январе 1889-го) приглашенный свидетелем Илья Ефимович Репин и шафер Сергей Мамонтов узнали лишь накануне венчания. О женитьбе Константина Коровина вообще мало что известно. Нельзя даже сказать, состоял ли он в те годы в браке или обвенчался с Анной Фидлер только в конце 1890-х по случаю рождения их сына Лёши. В глубокой сумрачной тени биографии художника

остается его жена Анна Яковлевна, актриса миманса, безмолвно украшавшая мизансцены оперных спектаклей, Коровина безумно любившая, не понимавшая, мучившая, раздражавшая, полвека прожившая с ним и проводившая его в могилу на погосте парижского предместья Бьянкур. Семья, супруга — как-то это совсем не подходило «богемистому Косте», который словно играючи писал картины, шутил, чаровал, «влюблял в себя направо и налево», открыто заводил романы, всем на зависть «легко и жизнерадостно проходил школьный, а потом и житейский путь свой». Всегда везло этому баловню судьбы. Только вдруг в одном из писем у Коровина, уже престарелого парижского эмигранта, от обиды на сравнение его с беспечным мальчиком прорывается: «Я в 27 лет нес на кладбище своего первого сына Анны Яковлевны...» Горе это, значит, переживалось в 1888-м, когда на выставке засверкала целая серия солнечных коровинских картин. Ни тогда, ни позже беды — а их немало, ох, немало досталось Коровину — не омрачили его холстов, не сбили тон его бесконечных забавных историй, которыми он развлекал бесчисленных приятелей. Ни с кем за исключением надежного, как швейцарский сейф, Серова он не делился печалью, невеселыми мыслями. Серов-то его знал. Вот он, молодой Константин Коровин на портрете, сделанном Серовым, в той самой, приютившей Врубеля мастерской на Долгоруковской, — непринужденно откинулся на кушетке, под локтем яркая, как его этюды, полосатая подушка, полеживает и глядит очень серьезным, очень внимательным взглядом.

Много причин с ответным вниманием взглянуть на него. Крупная, поворотная, что называется, фигура. Развернул-таки русскую живопись к импрессионизму. Не то чтобы никто из отечественных мастеров не знал об этом направлении; в Париже наши художники бывали, холсты импрессионистов, конечно, примечали, какие-то

приемы их использовали. Душа не откликалась на эффекты бессюжетных, чисто зрительных «впечатлений» («impressions»). Врубель только-только устроился в коровинской мастерской, когда Серов с молодой женой отправился на очередную Всемирную выставку в Париже посмотреть, что новенького в европейском искусстве. И что же? «Масса хламу», а «художник, пожалуй, единственный, оставшийся хорошо и с приятностью в памяти», — Жюль Бастьен-Лепаж. У Василия Поленова, Елены Поленовой, у Михаила Нестерова в их письмах с Парижской выставки та же присяга в верности душевному и содержательному Бастьен-Лепажу, чья «Деревенская любовь» в московском собрании Сергея Михайловича Третьякова ласкала глаз и грела сердце. Да и Коровин в его парижской поездке поначалу лишь у Бастьена обнаруживал «что-то очень поэтическое», однако довольно скоро распознал лиричность передовой галльской живописи, проникся, привез на родину ее энергию и свежесть — и убедил. С французских картин поэзию импрессионизма не прочли, зато с коровинских холстов усвоили так, что в ближайшие десятилетия выставки затопил поток московского импрессионизма. И Русский Север открыл живописцам-лирикам Коровин, и уникальный российский феномен сценической работы больших художников возглавил он, и обложка первого номера журнала «Мир искусства» была нарисована им. И одного того хватило бы для пристального интереса к его личности, что Константин Коровин первым признал во Врубеле гения. Не задним числом, не в хоре дифирамбов, а в заветной записной книжке, в пору, когда Врубеля еще даже не ругали, имени такого еще не слышали.

«Пониматель» — определил Константина Коровина любивший подолгу с ним беседовать его сверстник, вдумчивый московский живописец Василий

Переплетчиков. Обратная сторона коровинского сверхчуткого понимания в замечании соученика по Московскому училищу живописи Михаила Нестерова: «Костя, как хамелеон, был изменчив». А как же было не меняться, если главной из врожденных способностей Коровина, основой его «природного прельщения» была, научно выражаясь, эмпатия — изобильно ему отпущенная способность органично вживаться в чувствования людей. Чувством схватывал, о чем толковали в пейзажном классе застенчиво бормотавший про влажную весеннюю бересту Алексей Кондратьевич Саврасов или разъяснявший свойства красочного спектра Василий Дмитриевич Поленов. Впервые попав за кулисы, мигом уловил, чего, собственно, хочет от него, декоратора, от постановки и вообще от театра затеявший Частную оперу Савва Иванович Мамонтов. Рядом с молчаливым Серовым без слов угадывал думы и настроения друга. Наставники в «милом Костеньке», естественно, души не чаяли. Именно Костю Коровина, слабоватого по части принципов, бескомпромиссный Серов «любил как-то особенно нежно».

Что касается Врубеля, от него взаимной чуткости ждать не приходилось, не создан он был для дружбы, но Константин Коровин ему нравился. И некоторые эпизоды (мы не забудем в свое время их упомянуть) позволяют думать, что Коровина Врубель выделял среди коллег особой своей душевной симпатией. Хотя комплиментами не баловал. «Раз он как-то немножко похвалил меня, — улыбается Коровин, — сказав:

— Ты видишь краски, цветно, и начинаешь понимать декоративную концепцию...»

Серову и того не перепадало. Ни хвалы, ни хулы: «Серов показал свои работы. Врубель ничего не сказал».

Что-то разладилось в товариществе Михаила Врубеля с Валентином Серовым. «Я с ним только не стесняюсь, — вывел еще в Киеве Врубель, — но

удовольствия прежнего уже не нахожу». Слишком правильным, и чем дальше, тем больше, становился ответственный, семейственный, честный и рассудительный Серов. Удовольствие доставляло кутить, голодать, часами гулять в Петровском парке и разговаривать с неправильным Коровиным.

Казалось бы, абсолютно несхожие — рожденный в дворянском звании, тщательно выправляющий манжеты, долго укладывающий безукоризненный пробор Михаил Врубель и в метрике значившийся «ейским мещанином», обходившийся без расчески Константин Коровин, с вечно торчавшим между жилетом и ремнем клоком сорочки. Тем не менее современники находили немало общего в их нестойких и самолюбивых характерах, безалаберном житье, в отличавшей обоих шутливой говорливости.

Говорили они обо всем, в том числе о женщинах, разумеется. И, разумеется, о Пушкине.

— А знаешь что, — произносит Врубель, — Пушкин не был счастлив, и вряд ли он нравился им...

— Кому им?

— Женщинам. Цыгане, Алеко... Странное что-то есть...

Коровин вторит, изумляясь мудрому не по годам лицеисту:

— «Не привлечешь питомца музы / Ты на предательскую грудь»...

Пушкина Константин обожал, многое знал наизусть; далеко ли от этого центра простирался круг чтения Коровина, из его рассказов не поймешь. Познания Врубеля казались ему безмерными, счастьем было слушать человека, который «ни разу не сказал о том, что не так, что не интересно». Вдохновенно изложенные Врубелем идеи Канта, а также отпрысков кантовской философии Шопенгауэра и Ницше захватывали воображение. Особенно пришелся по сердцу Шопенгауэр — симпатичный старикан, даром что

злющий был, как черт. Отлично украсил свой кабинет: бюст Канта, бронзовая статуэтка Будды, портреты Гёте, Декарта и Шекспира и 16 гравюр с изображением собак! «Мир как воля и представление» — это ж только свой брат художник мог придумать. А уж тот выход, те два средства достойно одолеть горести жизни у Артура Шопенгауэра точь-в-точь как у Константина Коровина: искусство и сострадание. Сочувствие земным тварям, в первую очередь невинным собакам, лошадям, всем этим ежам, барсукам и ручным зайцам, постоянно пыхтевшим возле Коровина, спасавшим хозяина от уныния. Программная «радость» живописца Коровина одного корня с пресловутым пессимизмом Шопенгауэра.

Что есть искусство, в чем его верховный смысл? Незнание теоретической логики вынудило Коровина объясниться коротко и просто. Светом пушкинской поэзии ему просияло — искусство это «жизнь настоящая, стройная, гармоничная, не та, которая кругом, страшная и смешная».

На ту, которая кругом, Коровин в юные годы насмотрелся. Бедность внезапно разорившейся семьи. Грязь, дикость, нравы фабричной окраины. Растерянность отца, наследника солидных купеческих капиталов, щеголя студента, вдруг оказавшегося жалким мелким конторщиком, не вынесшего, застрелившего себя. Унизительные прошения, просьбы освободить от платы за обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда Сергея и Константина определил их дальний родственник Илларион Михайлович Прянишников. Мытарства любимого старшего брата Сережи, угрюмого отшельника, весь свой талант отдавшего упорному изучению человеческих зол и подлостей... Нет, ни за что! Настроить глаз на солнце, не въедаться в сюжет, не копаться в психологии (итоги аналитики всегда безрадостны), поймать стройный пластический аккорд и

славить прекрасное мгновение! Быстрый размашистый мазок Коровина поэтизирует мимолетность. Кратки счастливые видения «настоящей» жизни. Как их удержишь?

Серов попытался. Дважды это ему великолепно удалось. Бунт против гнетущих обличений-поучений — «хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное!» — выплеснулся знаменитыми картинами. Летом 1887-го появилась «Девочка с персиками», следующим летом — «Девушка, освещенная солнцем». Натура Серова и от вспышек отрадной живой гармонии требовала достаточной основательности. Дважды условия сошлись в необходимой полноте. Лето, природа, погода, автор, счастливый приближением долгожданной свадьбы и еще не обремененный заботами главы семейства, еще не накопивший мизантропических эмоций в колее «злого портретчика». И конечно, модели, как более никто и никогда располагавшие к уверенной радости их созерцания. Сидящая у стола с персиком в ладонях Верочка Мамонтова, это покорявшая все сердца озорная «абрамцевская богиня». Это Абрамцево, куда мать привезла Серова мальчиком, где ему обильно досталось отеческой поддержки Саввы Ивановича Мамонтова, материнского тепла Елизаветы Григорьевны Мамонтовой и компанейского веселья с ватагой их детей, племянников. Это летние каникулы с походами, кавалькадами, это дни зимних каникул с праздниками домашних представлений, в которых Серов красил декорации, махал саблей, выделял балетные антраша, дурачился наперебой с приятелями. Усадебный сад в окне за спиной «Девочки с персиками» — райский сад юности Валентина Серова.

В другом, не подмосковном, а тверском уголке рая сидит под липой Маша Симонович. «Ты первая девочка, с которой можно говорить по душе», — писал ей когда-то четырнадцатилетний Валентин. Теперь ему двадцать

три, ей на год больше. Она родная по крови, наклонностям, вкусам, принципам. Тихий полдень и ничего не происходит. Художник смотрит на модель, а модель на него (и, между прочим, что-то врубелевское витает в композиции, настроении, специфической мозаичной кладке мазков этого холста). Много лет спустя Марии Яковлевне вспоминалось: «Он все писал — я все сидела. Часы, дни, недели летели, вот уже начался третий месяц позирования... да, я просидела три месяца!.. Только теперь, на расстоянии пятидесяти лет, в спокойной старости, можно делать анализ чувств, нас так волновавших. Время молодости, чувства бессознательные, но можно сказать почти наверное, что было некоторое увлечение с обеих сторон». Незадолго до смерти Валентин Александрович Серов приходил посмотреть новую развеску картин в Третьяковской галерее, долго стоял перед своим портретом Маши, потом не Грабарю, водившему его по экспозиции, куда-то в сторону проговорил: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уж не вышло: тут весь выдохся... И самому мне чудно, что это я сделал, — до того на меня непохожее. Тогда я вроде как с ума спятил. Надо это временами: нет-нет да малость и спятить. А то ничего не выйдет».

«Спятить» в ученых трактатах неупотребительно. Шопенгауэр в корректных терминах констатирует практически непереносимое соприкосновение гениальности и безумия. Естественная плата за способность мощью духа прозреть сквозь мглу страстей и заблуждений ту истинную сущность, о которой на свой лад, но вполне единомысленно сообщали человечеству Платон, Кант и ведические тексты Древней Индии. Поди, однако, угоди философу, воспевавшему искусство — путь познания бытия — суммой духовного завета Запада и Востока.

Как бы ни завораживал Коровин тонкостью вибраций теплой дымчатой гаммы своих «Испанок» (картина 1886 года «У балкона. Испанки Леонора и Ампара»), сколь бы ни длилось очарование «солнечных девушек» Серова, эти стоп-кадры минутного совершенства недотягивают до откровений «чистой созерцательности». Но жаль, что капитальный труд Артура Шопенгауэра принято издавать без иллюстраций. Они есть. Тезисы насчет «гениального способа созерцания», когда объект настолько поглощает внимание созерцателя, что тот, забыв личные цели и желания, становится лишь «ясным оком мира» и в явлениях отдельных феноменов проницает первичный абсолют, — все это с замечательной наглядностью могли бы проиллюстрировать рисунки Врубеля, его натурные этюды цветов.

«С натуры во всю мочь и без всяких целей» — просто показать ученицам, как он, Михаил Врубель, видит цветок азалии, красную розу, белый ирис, как переносит свое зрительное понимание на лист бумаги. На листах живые цветки в пустом пространстве. Они притягивают... чем? Балансом между искусным натурализмом старинных «обманок» и лихим скупым росчерком тщеславных модернистов? Формулой Сократа «красота это мера»? Значительностью странного существования растений, неподвижно пребывающих в постоянном изменении материальных контуров? Бесцельной, разуму недоступной расточительностью сложнейшей архитектуры в каждом из эфемерных, неисчислимых и неповторимых овеществлений проектной ботанической идеи? Медитативным приближением неведь к чему, но к чему-то основному, осевому, сверхважному?

По аналогии с эффектом «медленного чтения», при котором слова набухают пропущенным на бегу звуком, расцветают букетами смыслов, пристальность Врубеля

можно бы обозначить «медленным зрением», которое неспешно читает каталог матриц и вариаций предметных форм.

«Придет, например, в какую-нибудь гостиную, — рассказывал о Врубеле Серов, — и все рассмотрит одинаково внимательно — и дурное, и хорошее, — каждый предмет».

Рассмотрит, накрепко запомнит, потом достанет что угодно в любой момент и чародействует. «Когда он писал на холсте или на бумаге, — говорит Коровин, — мне казалось, что это какой-то жонглер показывает фокусы... оборванные линии, соединяясь постепенно одна с другой, давали четкий образ его создания. Чрезвычайно сложные формы».

— Как же это ты, словно по памяти пишешь? — спрашивает Коровин.

— Да. Я вижу это перед собой и рисую как бы с натуры, — отвечает Врубель.

Описывая внешность изящно сложенного, пасторально светлокудрого Врубеля, Яремич отметил «упрямый и прочный затылок — признак железного упорства». Телесное присутствие металла отмечено и Коровиным: «Держа как бы боком в руке кисть, он своей железной рукой в разных местах жестко наносил линии... Он сам был напряжение, внимание, как сталь были пальцы. Он весь был как из железа...» И абсолютное (опять-таки «железное») спокойствие Врубеля, забывавшего в работе обычную свою нервность.

С той же спокойно сосредоточенной пристальностью, с какой он добирался до сути цветка, какого-нибудь веера, орнамента, с той же ясностью виделись ему образы таинства смерти и великой загадки посмертия.

Четыре варианта «Надгробного плача» (известно четыре, а было по меньшей мере шесть) развивают

лаконичную конструкцию: четкая горизонталь окоченевшего, безнадежно мертвого тела и всполох скорби в фигуре сидящей у гроба сына Богоматери. Материнское горе заставляет Богородицу то припасть лицом к саркофагу, то, распрямившись, застыть и лишь плачущими очами по-прежнему искать ответа на слепой, каменно немой маске покойника. В фоне сцены появляется пейзаж, сменяется условным пейзажным задником, вовсе исчезает — везде над фигурами купол просторной скорбной паузы. Растворяющая время тишина неразрешимой человеческой трагедии.

В иной, потусторонней, фантастической тишине совершается чудо «Воскресения». Евангельских описаний этого события нет, нет и такого иконописного канона, но тема довольно популярна в католическом искусстве. У Врубеля образ вне аналогий. Его Христос не возносится к небесам в плавном парении, не воскресает для новой жизни, он вообще не оживает — некие силы, излучаемые белизной трехцветно горящего по краям креста, некие энергии космического радужного свечения вытягивают тело из свитка погребальных пелен, поднимают недвижную фигуру с раскрытыми, однако уже нездешними глазами, со взором, исполненным страшной, непостижимой Пустоты.

Дара фантазии маловато, чтобы так ясно говорить о том, чему нет слов.

— Ну, что я буду делать со змеем, скажи, пожалуйста? — год назад жаловался приятелю Серов, получив заказ на рисунки для детского издания Библии. — Что он, змей, из себя должен изображать, чтобы для детей было удобопонятно — и художественно чтобы тоже было... Знаешь, какая мне пришла в голову мысль. Отчего бы в сем деле, в смысле иллюстрирования Библии, не пригласить (если дело идет всерьез) в сотрудники Врубеля? Насколько я его знаю и знаю его способности, больше чем кого другого, — мне кажется,

он мог бы сделать прекраснейшие рисунки и, думаю, участвовать в этом не отказался бы...

Увы, издатель, Анатолий Иванович Мамонтов отказался от мысли выпустить Библию для детей.

Приятеля, с которым Серов обсуждал возможность привлечения Врубеля к библейским рисункам, звали Илья Остроухов. Худющий долговязый очкарик «Семёныч» комично смотрелся рядом с приземистым крепышом Серовым (что запечатлено соответствующим врубелевским шаржем). Хотя комичного в его характере, в его породе замоскворецкого купечества, было немного. Серьезно образованный, владевший несколькими европейскими языками, прекрасно игравший на рояле, он в юности изучал коммерческое дело и увлекался биологией. Судьба свела его с семейством Мамонтовых, приобщила к обществу Абрамцевского кружка. Среди художников он тоже решил заняться живописью. Начал заядлый натуралист сразу с пейзажа — сразу получилось. Затем уроки Чистякова и Владимира Маковского, выставки и значительный успех вплоть до того, что «Золотую осень» Остроухова приобрел Третьяков.

Дружбой с Валентином Серовым Илья Остроухов чрезвычайно дорожил. Общались они тесно: вместе проехали по Европе, вместе работали в остроуховской мастерской на Ленивке, вместе осенью 1888-го съездили в Киев. Там Врубель помимо шокирующих демонстраций «гомеризма» угощал их показом своих эскизов для собора, и Остроухов, что называется, сделал стойку. Коллекционировать искусство он начал одновременно с писанием пейзажей, собирал пока в основном этюдные, эскизные вещи, предпочитая получать их в подарок от друзей. Ему очень хотелось получить акварельный «Надгробный плач», но Врубель то ли не понял намек, то ли не захотел понять. Настойчивый Остроухов, уже уехав из Киева в Петербург, пытался нажать через

Васнецова, писал ему: «Врубелю скажите, что надеюсь скоро видеться с ним в Москве; до сих пор не могу забыть его эскизов — что бы ему догадаться обогатить одним из них мою коллекцию? Завтра же насплетничаю о нем Чистякову». Михаил Врубель не откликнулся. А спустя пару лет, когда Врубеля романтическим вольным ветром занесло в Москву, роли переменялись. Остроухов теперь признанный мастер пейзажа, действительный член Археологического общества, стремительно набирающий вес коллекционер, фактически правая рука Третьякова. И безвестный, что-то там расписавший в провинции Врубель, принося тысячу извинений за беспокойство, смущенно упомянув «нашу маленькую историю с киевскими эскизами», дважды подряд обращается к многоуважаемому Илье Семеновичу. Почтительно просит зайти взглянуть на эскиз «Воскресения», который «начинает принимать очень приличный вид», так что, может, удастся «как-нибудь его пристроить рублей за двадцать — мне уехать в Киев».

Друзья уговаривали Врубеля не покидать Москву. Москва сейчас столица русского искусства: недаром же Суриков и Васнецов, Полenov и Репин из Петербурга переехали сюда. Москва, в отличие от петербургского официоза и киевской археологии, привечает новаторов. Молодежи, угнетаемой академизмом или диктатом передвижников, здесь есть где показать себя публике. В Московском обществе любителей художеств наряду с постоянной экспозицией проводят периодические выставки, конкурсы, вручают премии. На прошлогоднем Рождественском конкурсе Коровина наградили и за жанр, и за пейзаж, Серову за «Девочку с персиками» дали портретную премию. А «Девушка, освещенная солнцем», которую в отсутствие Серова Остроухов возил показывать Третьякову, теперь в собрании самого Павла Михайловича. И вот от этой-то бьющей ключом жизни

опять в киевское затишье? Угождать Прахову, изумлять школяров, приводить в восхищение благодушно неприязнительных Сведомских?

Соперничать на киевской арене Врубелю впрямь, пожалуй, было не с кем. А относительно Москвы, при всем неприятии каких-либо современных художественных направлений — «нет возвышенности!» — Михаил Врубель должен был признать:

— Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию.

Естественным образом родилась идея работать втроем. Насчет Серова и Коровина понятно. Они дружили, творили, так сказать, на равной ноге. Вскоре Серову пристроят комнату к мастерской Коровина, несколько лет они прекрасно проработают бок о бок на Долгоруковской. Сложнее представить, как мыслилось сообща работать с Врубелем, который только и знает, что дразнить приятелей.

Дразнит в мастерской:

— Нарисуй три пары женских рук, поднятых вверх и соединенных вместе, — и что, не можешь? Рисовать не умеешь... Зачем рисуешь лошадь? Нарисуй хвост — тоже не можешь... Рисуй целый день, нет, ты рисуй и молчи: когда нарисуешь, тогда говори об искусстве.

Дразнит в парке:

— Нарисуйте попробуйте просветы воздуха в ветвях — не нарисуете. Как они красивы!

Дразнит в ресторане, любуясь бутылкой французского шампанского:

— Смотри — ярлык, какая красота. Попробуй-ка сделать — это трудно. Французы умеют, а тебе не сделать.

Насмешки эти любовно собраны, записаны Константином Коровиным. Ему в радость чистота врубелевской, прямо-таки мальчишеской заносчивости. По возрасту Коровин ровно посередине Врубеля и

Серова, а жизненным опытом старше их обоих. Ласково смотрит на удивительные эстетические прихоти гениального ребенка.

На последние 25 рублей Михаил Врубель (как не вспомнить оцененный им в 20 рублей эскиз «Воскресения») покупает флакон дорогих духов, выливает их в кувшин с водой и, раздевшись, стоя в тазу возле печки, совершает ароматическое утреннее обливание.

Готовый к поездке на пикник экипаж не может тронуться, пока Михаил Врубель, выкинув прикрепленный у коляски неподходящий букет, не нарвет каких-то красненьких цветочков, ножницами не подстрижет пучок ровным тугим шариком, не добьется стильного единства с черной лаковой коляской.

Михаил Врубель, продав случайному покупателю за три рубля дивный рисунок, покупает себе пару белых лайковых перчаток, чтобы, раз надев, бросить, поморщившись: «Как вульгарно».

Но когда Михаил Врубель творит, очень взрослый Коровин полон робкого благоговения: «Я поклонялся его таланту». У Серова вывод насчет расстановки творческих сил строже и суше: «Врубель шел впереди всех, до него было не достать».

Даже пробовать не стоило. Серовский эскиз «Рождества Христова» (Прахов и Серову дал возможность поучаствовать в соборных росписях) откровенно имитирует формальные приемы Врубеля. Впрочем, у медлительного, пропустившего все сроки Серова до стен дело тоже не дошло. И «Рождество», и «Воскресение» на стенах Владимирского собора были написаны Михаилом Нестеровым. Серов не слишком опечалился, к монументальному искусству его не влекло. Исполненный им для тульских помещиков Селезневых плафон «Феб лучезарный» вдохновлялся исключительно нуждой в деньгах и вызывал иронию

автора, получившего тысячу рублей «за какой-то вздорный плафон». Коровину же, замечательно себя проявившему по части оперных египетских храмов «Аиды» или индусских храмов «Лакме», мысль о собственной храмовой живописи в голову прийти не могла.

И надо же такому случиться, чтобы в те дни, когда Врубель изощрялся в трудах над своим никому не нужным мистичным акварельным «Воскресением», Серов с Коровиным получили заказ на огромное полотно для церкви Космы и Дамиана в Костроме.

Если библейский змей смутно виделся блестящему анималисту Серову, чудо «Хождения Христа по водам» ему не виделось никак. Церковность была Серову чужда, попов он ненавидел («корыстные, продажные души — одно безобразие»), в чудеса не верил. Серов злился. Коровин, возлагая все надежды на друга, сник. Оптимальное разделение обязанностей — Серову сочинять фигуру, Коровину — озеро и небо — не помогло. Композиция не давалась... И тут произошел хрестоматийно известный эпизод. Всеволод Мамонтов утверждает, что был его свидетелем: «Антон с Костей долго бились и мучились над эскизом „Хождение Христа по водам“. Помню, как Врубель смотрел, смотрел на муки их творчества и не вытерпел. Побежал в столовую комнату, оторвал там от подоконника прилаженный около печки лист серого картона-асбеста и в каких-нибудь полчаса написал на нем акварелью одну из лучших своих вещей...»

Сочный штрих с этим в сердцах отодранным асбестовым картоном. Хотя, вероятно, это осталось в памяти от какой-то другой подобной сцены. Тот эскиз «Хождения по водам», который позже Коровин подарил Третьякову (ни единой врубелевской вещи никогда не купившему), сделан на обычной бумаге, причем склеен из четырех кусков, что подтверждает рассказ Коровина

о спасенной им акварели, едва не изрезанной Врубелем для неких его срочных рабочих надобностей.

Врубелевским эскизом соавторы «Хождения по водам» воспользовались лишь отчасти, в основном обошлись все же собственными силами, через полгода покончили с костромской «картинищей». Остались громадный холст, наказ маститого Серова его биографу «в Кострому не ездить и не смотреть» и запись в рабочем альбомчике Коровина: «Кострома. Писал картину с В. Серовым и ныл от скуки, целые дни глупыми воображениями... терзал себя. Никакого света в жизни, никакой силы, только тяжкое уныние остается, бремя дел, на которые я не призван».

Готовивший в 1900-х годах монографию о Валентине Серове Игорь Грабарь много беседовал с героем своего исследования. Обсуждался, в частности, подготовительный период «Хождения по водам». Из книги Грабаря: «Врубель сделал эскиз с такой волшебной маэстрией и так быстро, что оба приятеля были совершенно подавлены. По словам Серова, Врубель ясно видел их беспомощность в сравнении с ним и довольно язвительно говорил на тему о том, что настоящему человеку, созданному для монументальной живописи, ее не заказывают, а „черт знает кому — дают“. И Серов признался, что, как ни горько было слушать эти слова, он не мог не сознавать, что Врубель прав, и ему было больно и стыдно. Он слишком явно чувствовал все превосходство этого человека в мастерстве и уменье...»

Между тем Михаил Врубель в поиске заработка брался за популярные ввиду дешевизны для заказчиков монохромные (итальянским карандашом и соусом) портреты с фотокарточек, сказочным узором заиндевевших ветвей разрисовывал холст — рекламу мороженого для знакомого кондитера, в ожидании неких неведомых ценителей ювелирно вытачивал

«маленькие эскизики из жизни Маргариты Готье». Кроме того, продолжалась пластическая разработка чуда «Вознесения». Плоть Христа преображалась сиянием множества прозрачных, многоцветно горящих алмазных граней.

— Я хочу, — пояснял Врубель, — чтобы все тело лучилось, чтобы все оно сверкало, как один огромный бриллиант жизни.

Сам-то он, Миша Врубель, чудо из чудес. Пообедал самолично запеченным в золе яйцом, запив его ликером пополам с водой, и сидит — как ни в чем не бывало рисует своей тонкой акварельной кисточкой материю иного бытия, нетварный вечный свет.

Успешливых друзей мучила совесть.

Однако трудно с Врубелем. На выставки не ходит («я ваших выставок не смотрю!»), в Московское общество любителей художеств — представиться, показать свои работы — его не затащишь. А и удастся затащить, так вряд ли выйдет толк. Обворожит манерами, культурой, но почерком слегка испугает и вконец испортит дело несносным своим критическим апломбом.

Единственное место, где можно было надеяться на понимание его таланта и чудачеств, находилось по хорошо известному Серову и Коровину адресу: Садовая-Спасская, 6, дом С. И. Мамонтова.

Глава двенадцатая

МОЛИТВА

Купечество уверенно вышло на авансцену государства, а на большие официальные балы московского генерал-губернатора сословие торгашей по-прежнему не допускалось. Элита оскорбленного купечества игнорировала эту кастовую спесь с высоты патриотичной деловитости, истинного христолюбия, щедрого благотворения и — чего уж никак не ожидалось от вчерашних чучек — благородного художественного вкуса. Особенно был знаменит вкусом к прекрасному Савва Иванович Мамонтов. Кузен его жены, Константин Алексеев (всему миру известный как режиссер Константин Сергеевич Станиславский), выразительно описал авторитетность своего «учителя эстетики»:

«Принесут ли картину, появится ли доморощенный художник, музыкант, певец, актер или просто красивый человек, достойный кисти живописца или резца скульптора, — и каждый скажет: „Надо непременно показать его Савве Ивановичу!“ Помню, принесли вновь покрашенный шкаф с моими игрушками; небесный колер и искусство маляра так восхитили меня, что я с гордостью воскликнул: „Нет, это непременно надо показать Савве Ивановичу!“ Еще пример: к нам приехали гостить две воспитанницы отца, очень красивые девушки: одна брюнетка, другая блондинка. Как же не показать их Савве Ивановичу? И вот, скрывая от красавиц истинный смысл затеи, вся компания поехала встречать почти единственный в то время поезд, который

приходил из Москвы. С ним ежедневно возвращался к себе в имение Савва Иванович. Задержали поезд, показали красавиц, рассказали всю их родословную и после с гордостью прибавляли, говоря о них: „Сам Савва Иванович остался в восторге“».

Представители торговых династий Боткиных, Третьяковых, Морозовых, Рябушинских и пр., кого ни возьми, личности преоригинальные, но Савва Мамонтов — «московский Петроний», признанный «арбитр изящества», — даже среди них наособицу.

С четким определением, кем являлся Савва Иванович Мамонтов, всегда заминка. Согласно словарям это промышленник и меценат, иногда поясняется, что еще скульптор, музыкант и драматург, организатор Абрамцевского кружка и первого в России частного оперного театра, — всё верно и всё не совсем. Удачнее краткая его характеристика в романе Амфитеатрова — «миллионер, железнодорожник и кругом артист». Именно что кругом. Чем ни займется, выйдет артистично и толково. Начнет в Милане (куда отец отправил изучать текстильную коммерцию) брать уроки вокала — певец для сцены; попробует в Риме, в мастерской Антокольского лепить — готовый скульптор. У него даже возникнет мысль бросить к черту предпринимательские хлопоты. Денег много, наследственного, нажитого на откупках состояния хватит, чтобы, как пишет Мамонтов молодой жене, «не очень запрягаться во всякие дела... все-таки до известной степени принадлежать себе». А станет директором Общества Московско-Ярославской дороги, вникнет в работу компании, в ее возможности, и настроение иное: «...вообразить даже немислимо, чтоб я бросил это дело, уж больно полюбилось, и удача заманчива». Разлад дел практических и артистических не возникает, если в знаменателе всегда творчество.

Зачем подъем отечественной индустрии отдельно от подъема национального искусства? Пускай взаимно воодушевляются. Задумано новой магистралью связать Донбасс с мариупольским портом. Акционеры жмутся, бормочут об аванюре, не верят в барыши, — их надо вдохновить картинами, красотой вековой народной мечты. А живописец Васнецов, чье тяготение к фольклору критики не поняли, пусть вдохновится скоростной дорогой к залежам донецких угольных сокровищ. Васнецов вдохновился, написал первую свою сказочную картину «Ковер-самолет», затем «Трех царевен подземного царства» и «Битву русских со скифами». Правление дороги, однако, тратиться на вдохновения живописца отказалось. Ладно, не всё сразу. Мамонтовский проект новой железнодорожной линии на торгах победил, Донецкая дорога была построена. «Ковер» и «Битву» купил сам Савва Иванович, «Трех царевен» — его брат Анатолий Иванович, книгоиздатель.

В столовой дома на Садовой-Спасской, где на стене, над головой хозяина горел красками васнецовский «Ковер-самолет», летел изловивший Жар-птицу удалой Иван-царевич, и состоялось знакомство Врубеля с Мамонтовым.

Они немало уже знали друг о друге. Михаил Врубель больше, так как в Киеве у Праховых часто звучало имя Мамонтова, старинного друга, крестного отца их первенца. К тому же летом в Киев приезжал, под опекой Васнецова принимал участие в орнаментальной росписи Владимирского собора сын Мамонтовых Андрей, ученик архитектурных классов Московского училища живописи, ваяния и зодчества, и очень симпатичным показался Врубелю тихий, скромный, способный юноша. И разумеется, в Москве приятели Валентин и Константин уже все уши прожужжали рассказами про Савву Ивановича. Тот тоже успел послушаться о Врубеле, о его даровании. С тех пор как Антон (Тоша Серов) начал

учиться в Академии художеств, он на все похвалы своим успехам твердил: «У меня настоящего таланта нет, а вот есть у меня товарищ Врубель, это исключительный талант» и в доказательство даже врубелевские рисунки в своем альбоме показывал (что, впрочем, не убеждало; лучшими, не такими «дикими», признавались работы самого Антона). Но и вернувшийся из Киева Дрюша, как в семье звали Андрея Мамонтова, с несвойственной его кроткому нраву горячностью превозносил бесподобный врубелевский талант. В общем, Врубеля с любопытством ждали, и он наконец появился.

«Как-то осенью 1889 года, когда вся наша семья уже перебралась на зиму в Москву, — пишет Всеволод Мамонтов, — отец за обедом объявил нам, что В. А. Серов собирался сегодня вечером прийти к послеобеденному чаю и посулил привести к нам своего товарища и друга М. А. Врубеля... Только успели мы занять свои места за чайным столом, как появились ожидаемые желанные гости. С Антоном вошел стройный, немного выше его ростом молодой блондин, щеголевато одетый. Запомнилось хорошо, что он был обут, как альпинисты, в высоких чулках. По наружности своей он нисколько не походил на художника. К сожалению, не запомнился мне разговор с ним за чаепитием, помню только отчетливо, как сильно он заинтересовал отца и как последний, проводив гостей, заявил, что надо обязательно приручить нового знакомого».

Необходимость приручать свидетельствует, видимо, о неких строптивых заявлениях гостя. Вроде того, как Врубель (в передаче Константина Коровина) высказался относительно созданной старейшим членом кружка

Марком Матвеевичем Антокольским мраморной композиции «Христос перед судом народа».

«Савва Иванович отдернул тяжелый полог, где в нише стояла статуя Антокольского „Христос“, и вопросительно посмотрел на Врубеля. Врубель как-то равнодушно сказал:

— Это в натуральный рост человека, видно — руки сформованы с натурщика. Как-то неприятно смотреть, это не скульптура...

Савва Иванович удивленно взглянул на меня и спросил Врубеля:

— Вам не нравится?

— Нет, — ответил Врубель. — Это что-то другое — не скульптура, не искусство.

Савва Иванович еще более удивился и сказал:

— А всем нравится...

— Вот и плохо, — заметил Врубель, — что всем».

Но долго приручать Михаила Врубеля не пришлось. С декабря он уже живет в мамонтовском доме: готовит вместе с Серовым декорации к домашней постановке «Царя Саула», пока Савва Иванович в соавторстве со старшим сыном Сергеем спешно дописывает стихотворную трагедию.

Художники охотно откликались на зов Мамонтова, дружно теснились возле него. Спрашивается: почему художники? Почему скульпторы и живописцы составили ядро кружка и даже певцы, музыканты у новатора оперной сцены Мамонтова как бы во вторую очередь, а писательский люд вовсе в стороне? Ответ простой: Савва Иванович обожал процесс творения, столь явственный, столь ощутимый в пластическом искусстве. Что тут литературных дел мастер, который засядет в

своем углу, кропает нечто, не видно, не слышно, потом когда-нибудь предъявит результат. А какой результат в том, чего добивался Мамонтов? Звал-то он не плоды собирать — существовать красиво! Деятельно, осмысленно, изобретательно, с музыкой вместо занудной бубнежки. Издалека яснее суть трудноуловимого призвания Мамонтова, его «таланта открывать таланты», «зажигать энергию окружающих», «возбуждать творческий энтузиазм». Конечно же это режиссура, хотя своеобразная; Мамонтов был режиссером прекрасной жизни. Обойдясь без программ и манифестов, круг художников вокруг Мамонтова спланировался радостью вольного труда, желанием выразить что-то особенно родное в отчих землях, надежной мамонтовской поддержкой и счастьем общения с себе подобными. Единственно безусловная художественная общность Поленова, Репина, Антокольского, Васнецова, Серова, Коровина, Нестерова, Врубеля — все как один ярые меломаны.

Впрочем, без литераторов содружество не обошлось. Через четверть века после возникновения кружка Поленов в письме Мамонтову вспоминает человека, который «сделался, почти без ведома для себя, основателем нашего единения». Это как раз литератор, фамилия его Прахов. Не Адриан, давший толчок будущему сообществу мамонтовцев, а приезжавший из Дерпта, где он профессорствовал, в любимую Первопрестольную и месяцами гостивший у Мамонтовых его старший брат, Мстислав. Станный, блаженный, сильно пьющий книжник, лингвист, тонкий исследователь «Слова о полку Игореве» и толкователь былин, первый русский переводчик персидской поэзии Хафиза и собрания стихотворений Гейне. Их двоих, Мстислава Прахова и Савву Мамонтова, честнейший Поленов венчает лаврами родоначальников. Мстислав Викторович, наивный идеалист, во времена задавившей

эстетику доктрины имел мужество пойти против течения, выдвинул потребность в красоте как «одно из необходимейших начал человеческого существования». А ты, обращаясь Поленов к Мамонтову: «...ухватился за это и, поняв не теорией, а чувством, стал проводить в жизнь». Красотой обнажается нелепость спора западников и славянофилов. Не видишь стрельчатую готику родимых елок, так и кружевные зонты пиний не оценишь, вслепую палишься на воды Рейна, так и волжскую ширь не разглядишь. На уровне Пушкина, Данте, Шиллера, Хайяма токсины раболепного снобизма равно с отравой самохвальства выпадают в осадок, очищая, возвышая свободный дух. Ну что понятнее, что желаннее, что нужнее? Всеволод Мамонтов. Бумага, уголь, растушевка, сангина. 1890–1891 гг.



Всеволод Мамонтов. Бумага, уголь, растушевка, сангина. 1890-1891 гг.



***Андрей Мамонтов. Бумага, смешанная техника.
1890 г.***

Реализация наивного идеализма началась с предложенных Мстиславом Праховым совместных чтений классики всех времен и народов. К чтениям готовились, читали по ролям, горячо обсуждали. Поскольку в большинстве художники органично перешли к воплощению образов в живых картинах

(между прочим, открыла этот жанр в кружке картина «Демон и Тамара» в постановке Василия Polenova). Оттуда уже по прямой к домашним спектаклям. Давались они раза два-три в год, на Рождество обязательно и еще летом, на дачном отдыхе. Участвовали все, от мэтров до пятилетней мелюзги. Кто не мог выступать, шил, сколачивал, красил, на худой конец в счастливом обалдении путался под ногами. Пьесы по библейским, сказочным или легким комическим сюжетам чаще всего писал, адаптировал, переводил сам Мамонтов, музыку сочиняли или подбирали Мамонтов с Polenovым, в декорациях отличались Polenov и Васнецов. Дошло до того, что силами друзей и домочадцев Савва Иванович отважился поставить оперу «Алая роза» (музыку по его либретто написал молодой композитор Николай Кротков). Зрителей набилось больше сотни, явилась «вся музыкальная Москва». Постановщику улыбнулась слава — «даже Чайковский очень сетовал на то, что ему не удалось видеть спектакль».

Тогда Савва Иванович сделал решительный рывок: основал в 1885 году собственный частный публичный театр. И не какой-нибудь, а оперный. Идея состояла в том, чтобы подарить москвичам русскую оперную музыку в исполнении молодых («не испорченных казенной школой») русских артистов и в оформлении настоящих живописцев. Оформление публике, в целом, понравилось, остальное гораздо меньше. Савва Иванович агитировал, раздавал учащейся молодежи бесплатные билеты, но любопытства зрителям хватило ненадолго, зал пустовал. Несколько выправил ситуацию маневр с приглашением европейских, преимущественно итальянских, оперных звезд. Хотя и с такой приманкой еле-еле удалось дотянуть третий сезон, после чего труппа Частной оперы — до лучших времен, в скором наступлении которых Мамонтов ни на миг не

усомнился, — переместилась на подмостки провинциальных городов. Перед москвичами мамонтовский оперный ансамбль, усиленный итальянцами, теперь появлялся лишь в период отведенных для иностранных гастролеров великопостных недель.

Между тем домашние спектакли ставились своим чередом. В канун 1890 года тему победоносной красоты очередным образом предстояло раскрыть трагедией «Царь Саул». Для приобщения Врубеля к кружку ничего лучше театральной кутерьмы нельзя было придумать: знакомство сразу со всеми, повод блеснуть своим искусством, своей культурой и фантазией. Декораций он прежде не писал — тем интереснее было взяться. Больше всех волновался Серов. Напряженно следил за реакцией хозяев на своего непредсказуемого друга. Только ближе к премьере успокоился: «Мы с Врубелем в данное время находимся всецело у Саввы Ивановича, т. е. днюем и ночуем из-за этих самых декораций. Савва Иванович и Елизавета Григорьевна чрезвычайно милы с нами, и я рад, что они так ласковы с Врубелем». Оставлять Врубеля одного в чужом доме на первых порах не стоило, да и не хотелось. «Везде порядочная скука, — пояснял Серов. — С Врубелем мне интереснее». Триумф декораций он тоже целиком отнес к заслугам Врубеля — «затея его, я помогал ему как простой или почти простой поденщик». Редким запасом благородства обладал этот верный врубелевский товарищ. А декорации, от которых остались три репродукции эскизов, видимо, впрямь были хороши. Особенно долгих рукоплесканий удостоилась «Лунная ночь перед дворцом Саула». Облитая светом луны первобытно массивная архитектура Древнего Востока, ночь над причудливыми силуэтами смоковниц и маслин, тревожный контрапункт зловещей мрачности Саула, первого царя Израиля, и ярко горящей в небе звезды

Давида, пастуха, чьи песни рассеивают скорбь и ведут юношу путем избранника Господня.

Врубель принял участие и во второй, комедийной части театрального представления. Повторяли водевиль Саввы Ивановича «Каморра» о шайке неаполитанских мошенников, которые ищут, кого бы облапошить, и с большим прибытком для себя помогают чужестранцу графу Тюльпанову вырвать возлюбленную из лап ее корыстных опекунов. Присмотрев увлечение Врубеля знакомой барышней, Мамонтов пробовал его на роль пылкого графа, но предпочел другого исполнителя. Зато в «Каморре» Михаил Врубель выступил как певец — в дуэте за сценой пел сладчайшую «Санта-Лючию».

Исследователи спорят о той, что пленила Врубеля, весной сообщившего сестре:

— Я сильно привязался (и думаю, как только стану на ноги, сделать предложение) к одной особе...

Приметы — «она только темная шатенка с карими глазами; но и волосы, и глаза кажутся черными-черными, рядом с матово-бледным, чистым, как бы точеным лицом... Носик очень изящной работы, с горбинкой, напоминает лисичку. Все впечатление овального личика с маленьким подбородком и слегка приподнятыми внешними углами глаз напоминает тонкую загадочность не без злинки — сфинксов. Но я несколько раз видел, как эти глаза смотрели просто-просто и мягко, как у телушки...» — дают основание опознать приятельницу и любимицу молодых мамонтовцев Мару Олив. Ее лицо характерной «лисички» запечатлено в рисунке Врубеля и в живописном портрете Серова, сделанном позже, когда Мара Константиновна стала женой племянника Саввы Ивановича, Юрия Мамонтова; в портрете Репина, когда она уже была супругой известного военного и общественного деятеля Федора Дмитриевича Свербеева; в портрете Малявина, когда Мара Олив-Свербеева

сделалась меценаткой и многолетней тайной страстью одного из основателей Добровольческой армии генерала Ивана Эрдели. Задорный темперамент особы, которая противоположно последней киевской пассии Врубеля, манившей тихим пристанищем, «обещает широкий союз оборонительный и наступательный в борьбе с самим собою», тоже вполне совмещается с характером кокетливо своенравной, острой на язык Мары Олив. Но кое-что не совпадает. Врубель, мужчина невысокий, вряд ли увидел бы весьма рослую Мару Олив девушкой «небольшого роста». Вряд ли касательно Мары Олив с ее наследственным, от французских предков, титулом графини он подчеркнул бы, что, в отличие от родовой Людмилы Тарновской, этот «девятнадцатилетний друг» ему ближе «и по физической организации, и по общественному положению».

Так что скорее речь в его письме о балерине Брониславе Гузикевич. Перечисленные внешние приметы в равной степени соответствуют и ей. Ее слегка раскосыми глазами и носиком с горбинкой Врубель любовался в большом графическом портрете осенью 1889-го. Неостывшее восхищение ее гордым точеным профилем он увековечил на стенке вазы в первых своих керамических опытах весной 1890-го. Тогда же рядом с Врубелем тот же профиль на своей, иного стиля вазе воспроизвел Валентин Серов. Грациозная наружность Брониславы Гузикевич будила воображение.

Однако бог с ними, с претендентками на место московской чаровницы, подразнившей и обманувшей чувства Врубеля. Тем более что лисье личико Мары Олив виделось некоторым хищной крысиной мордочкой, а балерина Гузикевич, как-то связанная, вероятно, с мамонтовским театром, ничем кроме внимания Врубеля в истории искусства не отмечена. Очень удачно, что любовь, еще в начале мая продолжавшая питать грезы супружеского счастья, к концу месяца исчерпалась

(«уже прошло»). Ни к чему кружащие голову влюбленности, когда художник в предощущении взлета:

— Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня...

Обстоятельства самые благоприятные. Бытовые проблемы сняты: заинтересовавшись талантом Врубеля (и не без внимания к его гувернерским навыкам), Мамонтовы пригласили Врубеля жить у них наравне с их сыновьями. В просторном мамонтовском особняке и печи хорошо топились, и рояли были отлично настроены, и библиотека была полна роскошными изданиями. Сама по себе интересна обстановка красивой жизни в мамонтовском понимании. Внизу огромная столовая, с выписанным из Италии мозаичным полом, цветными стеклами окон, громадным камином и висящим у входа старинным флорентийским колоколом. Наверху, между небольшой гостиной и скромным письменным кабинетом Саввы Ивановича, главное помещение дома — кабинет-мастерская, вернее обширный зал, где Мамонтов и его друзья лепили, рисовали или устраивали читки, где происходили концерты и спектакли. Это помещение тоже блистало убранством: по стенам картины, потолок отделан мореным дубом, в глубине зала на фоне малиновой драпировки гипсовый слепок Венеры Милосской. А спальня на всех троих сыновей в доме была одна. Простая большая комната в глубине первого этажа, пять поставленных рядом кроватей — три для Сергея, Андрея, Всеволода, две для их остававшихся ночевать, гостить товарищей (одну из этих двух кроватей занял теперь Врубель), — и здесь единственная роскошь это прочная мебель работы финских мастеров.

Излишний бытовой комфорт в эстетике коренных мамонтовцев отдавал дурновкусием. Женился Илья Остроухов; приданое супруги, одной из наследниц боткинских чаеоторговых миллионов, позволило вить

гнездышко со всем мыслимым в ту пору европейским комфортом. И Валентин Серов заметно охладел к приятелю: «Редко вижусь с Семенычем, какая-то неловкость установилась между нами... Нет-с, обстановка и все такое много значат... Притом его теперешняя, всегдашняя забота об устройстве дома как можно комфортабельнее и роскошнее положительно наводит на меня тоску. А дом, действительно, комфортабелен до неприятности».

У Мамонтовых Врубель в прекрасном жилище, замечательно приспособленном для творчества. Ему предоставлен весь рабочий зал, в котором Васнецов писал свой эпохальный «Каменный век», а Поленов недавно завершил монументальное полотно «Христос и грешница». Никто не мешает, не смущает, члены мамонтовского семейства разъехались кто куда. Сергей сразу после Рождества умчался в Петербург заканчивать Николаевское кавалерийское училище, Всеволод, сдав последний экзамен в университете, отправился в столицу провожать старшего брата на службу в Варшаву, Елизавета Григорьевна с девочками на дачный сезон отбыла в Абрамцево, Савва Иванович бывает на Садовой-Спасской лишь наездами. В доме только Врубель и с застенчивым обожанием глядящий на него Дрюша, который по целым дням чертит свои архитектурные эскизы. «Обстановка моей работы превосходная», — пишет Врубель сестре. И силы есть: «Я чувствую, что я окреп», и куража прибавилось в условиях «полезной конкуренции». И должен же он наконец явить Москве и миру зрелость, уверенную новизну его искусства.

Но почему-то никак не начать:

— Я все-таки, как помнишь, в том стихотворении, которое нам в Астрахани или Саратове (не припомню) стоило столько слез, могу повторить про себя: «Où vas-tu? Je n'en sais rien»...

«Куда идешь? Я этого не знаю» — простенькая строчка какого-то детского французского стишка. Хотя все-таки любопытно, над чем плакали малютки, малыш Миша с сестричкой Нютой, и что на тридцать четвертом году жизни все так же, до слез трогает художника Михаила Врубеля. О, стоило, однако, полюбопытствовать! Стишок-то оказался совсем не детским, строчка из знаменитейшего «Листка» Антуана Венсана Арно. Намертво позабылись гремевшие при Бонапарте и в эпоху Реставрации трагедии этого поэта и драматурга, члена Французской академии, дочиста выветрилась соль его злободневных басен, а лирическая миниатюра классициста Арно, перепетая на всех европейских языках его крохотная элегия о гонимом ветром одиноко летящем листочке третье столетие теревит душу, растравляет слезные железы. И нигде, кажется, так страстно не откликнулись на «Листок» Арно, как в России. Минимум десяток великолепных прямых переводов и несчетное количество вариаций на тему.

Через два года после публикации оригинала появился «Листок» Жуковского:

От дружной ветки отлученный,
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь?.. «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый;
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый.
Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится,
И легкий розовый листок».

Почти одновременно зазвучал по-русски «Листок» Дениса Давыдова:

Листок иссохший, одинокой,
Пролетный гость степи широкой.
Куда твой путь, голубчик мой?

И далее, на все лады, от золотого пушкинского века до Серебряного.

Но прежде всего в памяти, конечно, «Дубовый листок оторвался от ветки родимой /И в степь укатился, жестокою бурей гонимый». Лермонтов вечный символ элегии Арно напоил романтизмом, присвоил, переиначил, развил до целой баллады (строки которой умирающий Бунин цитировал в доказательство того, что все-таки не Пушкина, а Лермонтова следует почитать первым поэтом России). У Лермонтова одинокий скиталец-листок летит, мчится, плывет во множестве стихов. И герои поэм у него с той же метафорой. Мцыри растет в стенах монастыря: «...угрюм и одинок, / Грозой оторванный листок». Демон (в редакции 1833 года): «Он жил забыт и одинок, / Грозой оторванный листок». Даже душу от тела в лермонтовских черновиках рок отрывает, «как ветер от сухих ветвей листок». Чувствительная реакция малолетнего, о Лермонтове еще не ведавшего Врубеля на французский оригинал «Листка» самым убедительным образом подтверждает врожденное созвучие миров поэта и художника. Вот уж подлинно родство душ.

Роковое «куда?» и в ответ честное грустное «не знаю» вспомнилось, донеслось из детства камертоном начатой в просторном мамонтовском кабинете наиболее знаменитой картины Врубеля.

Вообще-то, Михаил Врубель, не рвавшийся, но, разумеется, желавший быть понятым, четко осознавал,

кого надо изобразить, чтобы по крайней мере быть воспринятым. Его сделанный в Киеве вывод — «что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа» — имел все основания. Исповедальный уклон русского искусства многократно и с активным зрительским откликом находил воплощение в образе Богочеловека. Особенно это стало заметно, когда после программной академической идеальности Христа художники отвоевали право на более вольные трактовки. В русле прилежно читавшихся русскими мастерами двух официально запрещенных сочинений с одинаковым названием «Жизнь Иисуса» (книги из-под пера немецкого теолога Давида Штрауса и французского историка Эрнеста Ренана) живописцы стали рассматривать Христа как лицо вполне историческое, учителя добра, эталон человечности, мученика нравственного долга и т. д. — соответственно актуальным общественным запросам и личным драмам авторов.

Поиски «живого Иисуса» в русской живописной христологии открылись «Явлением Мессии» Александра Иванова, гениально показавшего приход Спасителя широким разворотом персональных чаяний и упований. Правда, полотну Иванова на встрече с публикой не повезло; великое произведение прибыло из Рима в Санкт-Петербург в пору начавшихся скандальных стычек академизма с реализмом, не до Мессии тогда было. Лишь несколько позднее (жаль, художник успел умереть) опомнились, признали национальной классикой. Зато привезенная из Флоренции пять лет спустя «Тайная вечеря» Николая Ге сразу произвела фурор. Причем восторги плеснулись с обеих воюющих сторон. Академики восхваляли картину, «исполненную с особенным искусством», передвижники славили интимную теплоту «реальной психологической драмы». Змеиное шипение части критики насчет того, что тут «не

Тайная вечеря, а открытая вечеринка», только оттеняло грандиозный успех Ге.

В отчаянии распростертый ничком на земле Гефсиманского сада Христос Василия Перова, одиноко крепящий в пустыне свой учительный дух Христос Ивана Крамского, стойкое благородство Христа перед жестоко глумливой толпой в скульптуре Антокольского, эффектное действо «Христос и грешница» в композиции Семирадского и словно отповедь этой декоративной банальности высота этического смысла, достоверность исторических реалий в «Христе и грешнице» Василия Поленова — успех у публики мог быть колоссальным или ограниченным, но без внимания подобные сюжеты не оставались. И, несомненно, решился Врубель «сказать новое» своим особенным Христом — например, по собственному же эскизу представить на большом холсте чудо Вознесения, написав фигуру «всю как бы из мелких бриллиантов», — резонанс был бы обеспечен достаточно шумный. Однако в рассуждениях Врубеля не велика цена честолюбивым «головным» новациям, нужна ведь новизна «от сердца».

Не получилось, говоря по правде, такой сердечной новизны во врубелевском киевском «Молении о чаше» и других тогдашних пробах на смежную тему. Не хватило чего-то, когда художник «окончательно решил писать Христа», поскольку «судьба подарила такие прекрасные материалы в виде трех фотографий прекрасно освещенного пригорка с группами алоэ между ослепительно белых камней и почти черных букетов выжженной травы; унылая каменистая котловина для второго плана; целая коллекция ребятишек в рубашонках под ярким солнцем для мотивов складок хитона». И бесполезно было подхлестывать образ преувеличенным экстазом. Варварская выходка внучки старика Тарновского, которая по-своему переписала глаза врубелевского Христа для церкви в Мотовиловке,

простодушно пояснив: «Они были такие сумасшедшие...», с детской простотой обнаружила фальшивящую ноту. Из адамантов складывать светозарный силуэт или как-то иначе стараться «создать иллюзию Христа наивозможно прекрасною», а не появится Спаситель, если автору «вся религиозная обрядность, включая и Христово Воскресение... даже досадны, до того чужды». А созданная в Киеве, чрезвычайно выразительная «Голова Христа»? Иисус ли это обжигает взором измученного мрачного отшельника? Ясно, что провидящего свою стезю Сына Божия не было в сердце Врубеля. И потому:

— Вот уже с месяц я пишу Демона. То есть не то чтобы монументального Демона, которого я напишу еще со временем, а «демоническое» — полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами.

Сохранился этюд с фиксацией такого замысла. Картина сложилась аскетичнее и много сильнее.

Занимательный опрос когда-то провела группа искусствоведов у выхода из Третьяковской галереи. Выходивших посетителей просили по свежим впечатлениям припомнить, какого цвета крылья у «Демона сидящего». Из нескольких десятков ответов большинство сходилось на чем-то лиловатом, сиренево-жемчужном. Были варианты крыльев прозрачных, даже черных. Примерно треть опрошенных точно вспомнить цвет не смогла. Лишь пятеро твердо ответили, что никаких крыльев у этого Демона нет. Действительно, нет. Но «крылатость» печально застывшей мощной юношеской фигуры явственно существует. Возможно, мираж создается контуром гигантских соцветий за плечом или намеком волны откинутых на спину пышных

темных волос, или поэтика здесь такова, что не домыслить крылья невозможно.

Избыток намеченной в эскизе сюжетной лирики на холсте устранен. Ни крыльев, ни поляны, напрасно цветущей перед глазами грустного юноши, ни усыпанных цветами протянутых ему ветвей. Смотрит молодой Демон в бездну, освещенную низкими закатными огнями, громадные цветки подле него лишь метка земного ландшафта. Весь сюжет — состояние героя. Бесконечно длящийся миг его переживаний. Значительность минуты чисто изобразительно доказана преобразованием материи. Растительная трепетная мякоть отвердевает горнорудной драгоценностью, рельефная телесная мускулатура блестит тяжестью металлического слитка. Живопись выстроена так богато и так плотно, что каждый квадратный дециметр холста достоин выступать отдельным объектом созерцания. А вся эта сложная игра граненых бликов, резких отблесков стучится в память каким-то знакомым лермонтовским мотивом... Ну да — «кремнистый путь». Возможный лишь в горном пейзаже, не глинистый, не песчаный, не просто каменный, а именно кремнистый путь, который искрами острых изломов кремния сродни пространству, где звезда с звездой говорит.

Хотя сам-то этот Демон Михаила Врубеля не слишком похож на лермонтовского «врага небес». Не та слеза на его смуглой щеке, что камень насквозь прожгла «...слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой». Да и катится она не из померкших, а из ясных, ярких, очень по-человечески тоскующих глаз.

Память о слезе «невыразимо печальной» Пресвятой Девы из мозаики храма на пустынном острове Торчелло несомненно жила в сознании художника. Но бесконечным числом вариаций богат образ скорбного одинокого плача.

Читавшим стихи Бодлера в подлиннике тут могла вспоминаться другая слеза. Александру Блоку этот врубелевский Демон увиделся «Юношей в забытии „Скуки“», и под «Скукой» разумелось, конечно, вступительное, без заглавия, стихотворение бодлеровской сюиты «Цветы зла». Длинноты русских словесных единиц при переводе более краткой галльской речи вынуждают ради адекватной ритмики стиха кое-чем жертвовать. В известном переводе Эллиса выпала строка с первой реакцией лирического героя на кошмар наплывающей вселенской Скуки, дословно в той строке «глаз тяжелеет грузом невольных слез». Излишне напоминать, что не стоит соотносить мышление, воображение Врубеля исключительно с творчеством русских поэтов. Понятно, что за кадром «Демона сидящего» немало изгнанников рая в поэзии Мильтона, Байрона, Гёте, Альфреда де Виньи, что художника волновали интонации классичной ясности Антуана Арно, кромешней горечи Шарля Бодлера, мистичной фантастики Эдгара По. Много иностранных литературных отзвуков в подтексте самого популярного произведения Врубеля. Его сидящий в скалах, одиноко тоскующий на каменных вершинах Демон густо пропитан европейством высшего качества. Однако же вот почему-то как раз этот образ интимно, избирательно любим отечественным зрителем. Творение проникновенно родное.

Хотелось бы понять, чем. Ну, попробуем уточнить содержание образной символики. Что главное здесь? Отрешенность, сосредоточенность, отверженность, печаль и тяжесть, и томление, и напряжение... Пожалуй, лучше доискаться, чего тут нет. Нет, как ни странно, вопросительной тревоги, столь свойственной образам Врубеля. Другое что-то. Сокровеннее и пронзительнее. Сидящий Демон не гипнотизирует взором иконной прямооты глаза в глаза. Куда-то в сторону направлен, к

чему-то обращен его вскинутый взгляд. Атлетичное тело сковано бездействием, разочарованно поникло, замерло, почти закаменело, однако молодое лицо все же гордо приподнято. Не верит молодость в безысходность, глядит с напрасным и все-таки стойким ожиданием, безмолвно заклиная надеждой.

Слеза Бодлера не из этой человеческой трагедии: разве этому юноше может пригрезиться утешение в виде «кровавых эшафотов»? Сидит он, нежный и бессильный богатырь, не в бодлеровской свирепой мстительной тоске и не в блоковском оледеневшем отчаянии. Иная лира тут поет. Стало быть, что ни говори, а лермонтовская? Лермонтовский музыкальный ключ сомнению не подлежит. Только не кинуться захлеб цитировать поэму «Демон». От зла ли, им самим веками безмерно творимого и наскучившего, устала душа героя картины? Если преодолеть соблазн увлекательного наложения текста поэмы на живописный образ, то состоянию героя, настроению его печали изумительно созвучны другие, самые, как бы сказать, недемонические, строки Лермонтова:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Претит соединение Демона с молитвой? Так ведь не в том уровне, в каком пугал себя и читателя поэт Минский, которому «мой демон страшен» тем, в частности, что, «...когда ж его прогнать хочу молитвой чистой, / Он вместе молится со мной». Смущает «Молитва Демона», ну, назовите «Моление души» или «Душа молящая» (пафос скверноват, но не уродливее инвентарного «Демон сидящий»). И главное, взгляните,

посмотрите еще раз на профиль в сторону неясно пламенеющих огней, на устремленный к дальним высям влажный страдающий глаз, на сцепленные, как во врубелевском «Молении о чаше», ладони, на стесненное, напряженно сжатое сутулым комком тело и сияние прорастающих из скалы хрустально лучистых соцветий — сплошное одинокое упование. Конечно, это особенная, нецерковная, несмиренная молитва души-гордыни, но все-таки исторгнутое скорбью моление, молитва. Обращена она у атеиста Врубеля, у его падшего ангела, естественно, не к Богу, а к чему-то неназванному и неизвестному, что, по удачному выражению Юнга, «шифруется словом Бог». Регистр переживаний героя молитвенный.

Интересно здесь перечесть одну написанную уже в начале XX века работу Василия Розанова (он, кстати сказать, того же года рождения, что и Врубель). Статья памяти Александра Иванова, творца «Явления Христа народу», дала автору повод со свойственной ему яркостью сначала дотла разругать пустой театрализованный этнографизм подобного рода академических картин. Введение подытожено досадой на то, что даже в гениальном по замыслу полотне Иванова не оказалось важнейшего для русской интерпретации евангельских сюжетов — «ничего нежного, пронцающего, трогающего, преображающего...».

Сменившая фальшь академистов правда реалистов Розанову тоже не в радость. Достоверные изображения сцен и типажей монастырского или околицерковного быта вновь обернулись «чистой этнографией». Куда же идти?

Предложено, бросив рассмотренную «гадость и ненужность», увидеть, что «христианство — эта полу-реальность, полу-мечта, полу-факт, полу-ожидание» есть прежде всего «факт души». А следовательно, пора

бы художникам, по примеру Достоевского, внести в трактовки религиозной темы «нашу психологию, наши специальные ожидания и специальные страдания, разочарования, недоумения...».

Заключительный пассаж о специфичности «веры русских». Она, особенная эта вера, говорит Розанов, по-разному существует для иерархии и паствы. У церковных чинов она целиком в «обряде», тогда как у окормляемых — в «молитве». Обряды, конечно, всем верующим людям исполняются, и однако — «русские, „исполняя обряды“, имеют молитву вне их, независимо от них, пожалуй, согласно с ними или, точнее, параллельно с ними, — но как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир».

Довольно убедительно, не так ли?

Пусть очевидный перехлест: резко развести веру служителей церкви и веру прихожан понадобилось ради внятности, так уж устроено наше двоичное мышление, поблагодарим публициста за решительный акцент на «внутренне-душевно». Оспорим лишь сетование на то, что этой-то драгоценнейшей сердцевины, маловато затронутой литературой, живопись вовсе не коснулась. Касалась, и много раз. Не так, может быть, энергично, как хотелось бы Розанову, хотя немало было мастеров, целенаправленно искавших свет не ритуальной, потаенной внутренней молитвы на лицах соотечественников. Не говоря о Нестерове, Васнецове, это и Павел Чистяков, и Суриков, и, разумеется, Николай Ге, и чрезвычайно свежо разрабатывавший эту тему брат Константина Коровина Сергей Коровин. Коснулся ее и Врубель — с неожиданной, далекой от чего-либо божественного, казалось бы, даже противоположной стороны.

Нет, не будем приписывать Врубелю порыв чуждых ему желаний выразить религиозный молитвенный дух, но что такое молитва вне обрядов, вне конфессий, а

именно «как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир», это ему было известно и это в его картине есть.

Правда, даже воспевший свою заветную молитву Лермонтов слов ее не открыл, Врубель тем более. Свобода нам догадываться, о чем молит душа фатально несчастливому в любви живописца-отщепенца, одержимого манией, что он «непременно скажет что-то новое». У каждого тут есть право и стимул собственным опытом наполнять вместительный образ. Если же о художнике, так кроме того и этого, и этого, и этого, мольба, чтобы уберегло, дало сил выстоять и высказать. И чтобы увидели...

Высказался художник на тот момент сполна.

Увидели немногие, лишь те, кто был вхож в кабинетный зал Саввы Ивановича Мамонтова. Восхищение Серова и Коровина почти никто не разделил. Кто-то пришел в недоумение, насмешничал, кто-то счел образ «Демона» оскорбительным для христианских чувств, кому-то уютнее было принять эту живопись за грубый начальный подмалевок. Шок от картины не удивителен, если припомнить, что менее десятка лет назад васнецовская тихо грустящая у пруда «Аленушка» коробила критику «необузданной экспрессией». Слишком уж нов был язык врубелевской кисти, ни на что — ни на петербургский академизм, ни на московский импрессионизм, ни на парижский Салон, ни на парижское антисалонное бунтарство — не похоже.

Примечательно, что даже весело поощрявший всякую творческую дерзость Мамонтов медлил с признанием достоинств врубелевской художественной новизны. По словам Серова, «слегка даже совестился», когда какой-нибудь поборник трезвого реализма наткнулся в Мамонтовском кабинете-мастерской на этот «сумасбродный» холст. Ошарашенного градоначальника Рукавишникова Мамонтову, как рассказывает Коровин,

удалось успокоить только объяснением, что эта дикость «проба красок для мозаики». Во всяком случае, «Демона сидящего» Савва Иванович не купил. Возможно, искренне полагал вещь незавершенной. А может, и сам автор предполагал еще поработать над ней.

Со своим «Демоном» и скудным личным скарбом Врубель вскоре перебрался в съемную комнату под боком у семейства, тяготевшего к искусству и просветительству подобно Мамонтовым, а в некоторых отношениях даже более передового.

Глава тринадцатая

ПРОБЛЕМАТИЧЕСКИЕ НАТУРЫ

Если показалось, что Врубель съехал от Мамонтовых из-за обид, что художника уязвили гримасы и хихиканья перед его «Демоном», что ранило непонимание стыдившегося за его холст «арбитра изящества», отбросьте ложное впечатление. Признаков подобных страданий живописца не наблюдалось, тесные контакты с Саввой Ивановичем сохранились, взаимное дружелюбие проявлялось в полной мере. Что ему, Михаилу Врубелю, творцу в броне философа, пошлые мнения современников? Иного гениям не светит. И потом, как же без пощечин? Поэтам без того никак. Биографии у них по лермонтовской колее — «Я жить хочу, хочу печали...». Наплевать им на финалы с белой горячкой, клинкой, петлей, пулей в голове. Условие ремесла. «Искусство — это боль», — знал Достоевский, о чем говорил.

Переезд Михаила Врубеля был связан с необычайным везением. Врубеля в составе целой группы художников пригласили иллюстрировать юбилейный, к пятидесятилетию со дня гибели поэта, двухтомник сочинений Лермонтова. Оригинальное издание. Задумано было своего рода приношение мастеров изобразительного искусства гению поэзии. Каждый иллюстратор мог выбрать наиболее близкие себе сюжеты. Пересечения, рисунки разных авторов к одному тексту, не возбранялись, даже приветствовались. Лермонтов глазами восемнадцати живописцев старшего поколения (Репин, Шишкин, Владимир Маковский, Айвазовский, Поленов, Виктор Васнецов...) и уже заявившей о себе молодежи (Серов, Константин Коровин, Леонид Пастернак, Аполлинарий Васнецов...) —

это само по себе обещало интересный состязательный смотр и поощряло подписчиков дорогого издания. В анонсированном перечне «лучших наших художественных сил» единственным совершенно неведомым публике мастером значился некий М. Врубель.

Придумавший, готовивший уникальный двухтомник пайщик издательства братьев Кушнеревых Петр Петрович Кончаловский сам узнал об этом художнике только в процессе составления бригады иллюстраторов. Кто же свел его с Врубелем? Называются разные имена. Сын Саввы Ивановича Мамонтова пишет, что знакомство Кончаловского с Врубелем организовал его отец. Коровин отмечает здесь свою инициативу. Редактировал книжное оформление Леонид Пастернак, и автор посвященного ему исследования уверяет, что Врубель был приглашен по настоянию Пастернака. Надо полагать, все поспособствовали. Хотя самым активным пропагандистом врубелевского таланта, как вспоминалось потомкам Кончаловского, и тогда опять проявил себя Серов. Цепочка, приведшая к Врубелю, выглядела так: в поиске наиболее достойных молодых художников Кончаловский обратился за советом к Поленову. Поленов из числа группировавшейся вокруг него молодежи указал на Леонида Пастернака, уже имевшего удачный опыт журнальной графики. Пастернак, взявшись сделать серию рисунков и корректировать все типографские оттиски, рекомендовал непременно привлечь Валентина Серова. Серову предложили дать иллюстрации к поэме «Демон»; Серов согласился, но заявил, что есть мастер, у которого образ Демона давно и превосходно разработан. Личное знакомство с Врубелем, с его вариациями лермонтовских мотивов Кончаловского убедило.

На этом пролог к дебюту Врубеля перед широкой аудиторией можно было бы завершить. Однако

всплывает еще одно, давно не звучавшее имя. В письме отца художника старшей дочери весть из Петербурга: «Николай Христианович предлагает Мише иллюстрировать лермонтовского „Демона“, ко дню 50-летия со дня смерти поэта». Неизвестно, какое издание подразумевал Николай Вессель. Связи в книжном мире у него были большие, а «юбилейного Лермонтова» в 1891 году выпустили многие. Правда, с оригинальными рисунками таких петербургских изданий всего два, и, соответственно, Врубель мог бы блеснуть на страницах однотомника, изданного Ф. Ф. Павленковым (в тексте больше сотни крайне слабых иллюстраций художника М. Е. Малышева), или двухтомника, выпущенного товариществом М. О. Вольфа (эти книги украшены четырьмя десятками комически наивных композиций художника В. А. Полякова). Но не исключено, что Николай Христианович хотел сосватать племянника руководителю того самого издания, для которого поработал Михаил Врубель. Кончаловский искал художников и в Петербурге, с этой целью приезжал туда к Репину. Возможно, он также обсуждал свой грандиозный литературно-художественный проект с авторитетным Весселем, работавшим тогда над капитальным трудом «Русский литературный пантеон: Родная словесность в классических образцах и примерах».

Проекты у темпераментного интеллектуала Петра Петровича Кончаловского следовали один за другим, причем всегда реализовывались, хотя и с разной степенью успеха для их инициатора.

По образованию естественник, Кончаловский готовился всерьез заняться в Петербурге химией под руководством профессора Бекетова. Женитьба на курсистке, дочери харьковского помещика, изменила планы. Петр Петрович отправился в имение жены перестраивать отношения владельца усадьбы с

недавними крепостными на началах гуманности и современной агрономии. Хозяйство пришло в упадок, зато Кончаловского избрали мировым судьей. Однако, не будучи членом организации народников, он так активно отстаивал права крестьян, что вскоре был арестован и сослан в архангельские Холмогоры. В ссылке принципиально беспартийный оппозиционер энтузиазма не утратил, по самоучителю освоил английский язык, увлекся переводом. В частности, сделал первые полные переводы «Робинзона Крузо» Даниэля Дефо и «Путешествий Гулливера» Джонатана Свифта. Тем временем харьковским губернатором был назначен Михаил Тариэлович Лорис-Меликов, и жена Кончаловского обратилась к государственнику-либералу с просьбой освободить ее мужа, уже многодетного отца. Петру Петровичу разрешено было вернуться. В Харькове он открыл книжный магазин новинок передовой литературы. Предприятие расцвело, магазин приобрел такую популярность у местных вольнодумцев, что его опечатали и закрыли. После этого было еще несколько культуртрегерских затей, включая опереточный театр, а с переездом в Москву всю свою инициативную энергию Кончаловский направил в сферу книгоиздательства. Как сотрудник и вскоре пайщик типографии Кушнеревых Петр Петрович развернул большую программу по достойному изданию отечественной и зарубежной классики, в том числе выпустил знаменитый в истории лермонтовских изданий, необычайно широко иллюстрированный юбилейный двухтомник 1891 года.

Иллюстраторы горячо поддерживали издателя на всех этапах книжной подготовки, работали скорее в дар великому поэту, ибо плата за рисунки была невелика. Опирался Кончаловский на молодых художников, с ними — с Леонидом Пастернаком, Серовым, Врубелем, Аполлинарием Васнецовым — определял тип, формат, оформление издания, их вкусу, их суждениям он

доверял. Энергией же был моложе всех. Приязнь Серова и Врубеля к чуткому работодателю, страстному вдохновителю быстро переросла в личную дружбу с Петром Петровичем. Оба художника живописными портретами запечатлели его умную, лобастую, полную новых планов голову. Оба сделались близкими людьми в его большом семействе. А семья отличалась сложным составом и нестандартностью внутрисемейных отношений.

Еще в Петербурге молодая чета Кончаловских пригрела девушку из бедняцкой пролетарской среды. Взяли ее, Акилину Максимовну Копаневу, нянчить малышку Антонину, первого ребенка Петра Петровича и Виктории Тимофеевны. Юная няня тянулась к образованию, ей всячески содействовали. Деление на господ и прислугу в доме не допускалось. Акилина стала родным человеком, взяла на себя ведение хозяйства, в моменты безденежья выручала семью своей кулинарией — брала «обедальщиков», отпуская готовую домашнюю еду. В деревню на Украину, естественно, уехали все вместе. Там у Виктории Тимофеевны родилась вторая дочь, Елена, а в следующем году дочь родилась у Акилины Максимовны. Ситуация не новая, но разрешили ее единодушные во взглядах супруги Кончаловские не по старинке. Руководствуясь тем, что жить надо честно и человечно, никто никого не оставил. Просто в семье теперь был один отец и две мамы: одну (Викторию Тимофеевну) дети называли «мама родная», другую (Акилину Максимовну) — «мама милинина», от ласкового «моя милая». Конечно, без сложностей не обходилось. Случалось, что вечно хлопотавшая на кухне, с вечной папиросой в зубах, Акилина Максимовна, бунтуя, уходила служить в других домах. Но ее дети — кроме Виктории, названной в честь официальной жены Петра Петровича, у нее еще появился сын Максим — никогда не расставались с остальными братьями, сестрами,

питая нежную любовь к обеим матерям, не говоря о боготворимом отце.

С ясностью выдающегося терапевта диагностировал свое не совсем обычное детство Максим Петрович Кончаловский. Рос он робким, застенчивым, нерешительным мальчиком в контраст бойкому жизнерадостному Пете, который был всего лишь на полгода младше его. Учились они в одном гимназическом классе, уроки за двоих делал отличник Максим, поскольку Петя хотел только рисовать или бегать по крышам, и вместо ревности Макс восторженно обожал брата-ровесника. Домашней ласки и заботы больше доставалось часто болевшему Максиму, даже отец, смирив обычную вспыльчивость, почти никогда не наказывал Макса за шалости. А что касается общего мира и согласия, «это, — как пишет в своих мемуарах Максим Петрович, — всецело исходило от исключительно любящей и необыкновенной натуры Виктории Тимофеевны», в которой «всегда поражали ее свободные, радикальные взгляды и необыкновенная доброта». Тем не менее некоторое недомыслие родителей, а также безмозглость сочувствие соседей, гладивших по головке «бедного ребенка» и одарявших его конфетками, и более всего сильнейшая привязанность к настоящей кровной матери, страдания от разлук с ней, временами уходившей жить у чужих людей, тяготили. В итоге, тихий послушный мальчик «рано почувствовал какую-то странность и нелегальность своего положения», пугая взрослых внезапными вспышками капризов, припадками истеричных слез.

Зачем рассказ о горестях чувствительного мальчика, если повесть о Врубеле? Затем, что во взаимоотношениях с Максимом Кончаловским эгоист Врубель проявился довольно неожиданно. Но это чуть позже.

Петр Петрович внушал детям, что драгоценнее всего в человеке умение выбирать, отличать наилучшее от второсортного. Дабы развить их вкус, детей с ранних лет приучали читать самые хорошие книги, слушать самую прекрасную музыку, смотреть самые впечатляющие постановки. Когда отец, которого что ни день навещали знаменитые художники, поселил Врубеля буквально рядом, снял ему комнату этажом ниже собственной квартиры, у Пети и Макса сомнений не осталось в том, кто самый-самый из современных мастеров.



***Надгробный плач. Вариант эскиза росписи
Владимирского собора в Киеве. Бумага, акварель,
графитный карандаш. 1887-1888 гг.***



Голова Демона. Бумага, смешанная техника. 1890-1891 гг.

На первой встрече с издателем Кончаловским Михаил Врубель показал ему свой еще киевской поры рисунок «Голова Демона на фоне гор». Родственная горной гряде шапка волос, словно поток застывшей лавы, таинственное пламя глаз, ледяная бледность лица и жар запекшихся чувственных губ — Демон, подлинный лермонтовский Демон! Вопрос об участии Врубеля в юбилейном издании был решен. Художник сразу принялся за иллюстрации. Каждый вечер, иной раз и днем, Петр Петрович заезжал в мамонтовский дом взглянуть, как продвигается работа, видел труд рисовальщика, а также избыток отвлекавших того «порывов к кубку жизни», и состоялся переезд.

Появление Врубеля стало ярчайшим событием школьных лет гимназистов Кончаловских. Пятнадцатилетние подростки бредили лермонтовскими стихами. Михаил Александрович, во всем такой необыкновенный, воспринимался почти двойником автора поэмы «Демон». Петю, чья первая картина маслом изображала Дарьяльское ущелье, не вытащить было из комнаты Врубеля. Михаил Александрович часами колдовал черной акварелью, «а я, — вспоминалось академику живописи Петру Кончаловскому, — торчал у него все время. Мешал, наверное, страшно. Рисунок ему не понравится — он изрежет, выбросит, а я подберу, склею и под подушку к себе...». Будущий художник имел счастье вблизи наблюдать фантастичный, выразительно описанный Коровиным процесс врубелевского рисования, замороженно следить за тем, как Врубель «остро, будто прицеливаясь или что-то отмечая, отрезывая в разных местах на картоне, клал обрывистые штрихи, тонкие, прямые, и с тем же отрывом их соединял. Тут находил глаз, внизу ковер, слева решетку, в середине ухо и т. д., и так все соединялось, соединялось, заливалось тушью — и лицо Тамары, и руки, и звезды в решетках окна». И допустить, чтобы подобные сокровища с грудой обрезков пошли на растопку? Несколько композиций к «Демону» сохранились лишь благодаря тщательной реставрации юного Петра Кончаловского.

Не одним рисовальным мастерством покорила Врубеля. Его умение говорить со школярами, как с равными собеседниками. Его эрудиция, не мешавшая разделять увлечение романтикой Вальтера Скотта. Изобретательность его домашних спектаклей (под руководством Врубеля силами гимназистов ставились «Горе от ума», сцены из «Леса» Островского, «Севильский цирюльник» Бомарше). Но прежде всего, разумеется, его вызывавшие массу волнений книжные

рисунки. Преданность Врубелю особо крепилась необходимостью верно и стойко защищать художника.

Иллюстрации Врубеля проходили с трудом. Печатники негодовали на оригиналы, невозможные для воспроизведения. Пастернак уламывал полиграфистов, рисунки приходилось поправлять. Владелец типографии жаловался: «В какую историю, Петр Петрович, вы меня вовлекли с этим Врубелем! Его все кругом бранят, и никто ничего не понимает в его рисунках». Битвы яростного спорщика Петра Петровича Кончаловского не страшили, Врубеля он полюбил и готов был насмерть стоять за него. Хуже, что искусство Врубеля не находило поддержки у большинства его коллег, а мнение профессионалов следовало уважать. К огорчению Максима Кончаловского, болезненно переживавшего выпады в адрес Михаила Александровича, «художники, чувствуя во Врубеле большой талант и, может быть, несколько завидуя ему, отнеслись к нему не вполне дружелюбно», позволяли себе пренебрежительные отзывы типа «опять Врубель здесь чего-то насандорачил». В поисках справедливости Петр Петрович обратился ко всеми уважаемому Виктору Михайловичу Васнецову. Послал ему типографские оттиски и, подчеркнув, что сам он врубелевской графикой вполне удовлетворен, сообщил о загвоздке: «Меня смущают многие художники и многие из публики относительно рисунков Врубеля». Позицию третейского судьи отражает письмо Васнецова младшему брату. Своими композициями, пишет Виктор Михайлович, он «не очень доволен», а «Серов — недурен, Врубель (Тамара) положительно хорош». Серов же это свое выступление в качестве иллюстратора счел крайне неудачным, рисунков этих своих стыдился («помесь Репина и Врубеля»), впоследствии вообще отрицал надобность иллюстрирования книг, успехом в данном

жанре признавал только «Демона» с рисунками Врубеля и «Медного всадника» в оформлении Александра Бенуа.

Десятого апреля 1891 года оба юбилейных тома иллюстрированных сочинений Лермонтова получили цензурное разрешение. Кончаловский устроил парадный обед в ресторане «Мавритания». Издание вышло в свет и осчастливило критику. Было где развернуться, обозревая изобразительный ряд «Кончаловского столпотворения». Каждый находил здесь индивидуальные созвучия и диссонансы, но поразительна единодушная, без исключений, антипатия рецензентов к «некому художнику Врубелю, давшему ряд самых невозможных и нелепых композиций». Претензии повторялись из статьи в статью: грубо, уродливо, карикатурно, неумело и несуразно. Читатели ужасались «образцам непозволительного и отталкивающего декадентства» с той же искренностью, с какой через 20 лет будут согласно кивать, читая экспертный вывод Николая Врангеля касательно иллюстраций к Лермонтову: «Только один Врубель изумляет, поражает и захватывает, передает, хоть и „в переводе на новый язык“, поэтическую сущность лермонтовского духа, стиха и стиля».

Людей начала 1890-х годов — а среди критиков, громивших безграмотного декадента Врубеля, кроме вождя демократического лагеря Владимира Стасова, которого современный изысканный вкус требует непременно пнуть, были писатель П. Н. Полевой, пушкинист В. Е. Якушкин и другие весьма достойные, высококультурные личности — Врубель безумно раздражал, поскольку утомлял их зрение. Они буквально затруднялись понять, различить, что изображено. Богатый плотный узор натуральных и орнаментальных элементов воспринимался не метафорой поэзии, не музыкой «восточной повести», а хаосом штрихов и клякс, противной нарочитой путаницей наподобие

картинок-загадок с предложением найти персонажа, которого художник запрятал вниз головой в густом плетении ветвей древесной кроны. Примечательно, что даже верным оруженосцам Макс и Пете графический стиль Врубеля виделся загадочным шифром — «иногда нужно было долго всматриваться, чтобы в его поразительных рисунках подсмотреть реальный мир». Любопытно, что в расшифровке отличался самый младший Кончаловский, первоклассник Митя. Отдельные детали все-таки порой ставили в тупик. Так, юные друзья однажды спросили Михаила Александровича, зачем в его акварели на небе какие-то «черненькие червячки». Художник засмеялся: «Это дает атмосферу».

А что было разгадывать в предельно ясно отчеканенных композициях, сегодня и не очень догадаешься. Сегодня эту классику в статусе произведений, конгениальных поэзии Лермонтова, репродуцируют в специальных альбомах, экспонируют как самостоятельные станковые образы (каковыми они по сути и являются, ибо технологию печати Врубель в расчет не принимал и по обыкновению давал себе волю «утопать в созерцании тонкости»). И мы благодарно смотрим, наслаждаясь дарами рисовальщика, подобного которому в русском искусстве больше не родилось. И разумеется, не все рисунки кушнеревского издания оцениваем как вершины. Видно, что в иллюстрациях к «Герою нашего времени» художника занимал один Печорин, что в иллюстрации к «Еврейской мелодии. Из Байрона» мотивы Давида и Саула разыграны по нотам домашней мамонтовской постановки, что иллюстрация «Русалки» попросту малоудачна. Все силы художника — «Демону», все главные шедевры здесь. Недаром часть из них исполнена в нехарактерно для врубелевской графики большом, до метра высотой, размере.

И как раз эти-то крупноформатные листы с изображением встреч Демона и Тамары, эти тончайше разработанные сцены с каскадом смелых приемов, счастливых пластических находок, чем-то царапают. Творения гения тут — страшно вымолвить — мысленно хочется подредактировать. Набравшись духу, скажем откровенно — убрать бы из этих великолепных композиций фигуру Демона. Как он хорош, печальный Демон, одиноко стоящий у стен обители или с высот вззирающий на долину Арагвы, или упорно, пристально глядящий в своем «портрете» крупным планом на фоне гор. Но для чего его явление в чудесно скомпонованной «Пляске Тамары»? Должно быть, сходным образом опершись на бутафорскую скалу, пел арию баритон Тартаков в опере Рубинштейна. Зачем Демон так картинно, с кокетливо оголенным плечом, позирует подле рыдающей девушки в рисунке «Не плачь, дитя», зачем он с такой аффектацией (и тем же приторно оголенным плечом) пронзает робкую красавицу зловещим страстным взором в рисунке «Я дам тебе все, все земное»?.. Листая иллюстрации Врубеля, трудно не увидеть, что одиночные образы, будь то Демон, Тамара или конь, несущийся быстрее лани, прекрасны, а двойной образ, как правило, срыв. Это заметно не только в серии к «Демону». Схватка Казбича с Азаматом в иллюстрации к «Бэле», другие двухфигурные сцены «Героя» тоже отдают трафаретной мелодрамой. Дуэтные отношения художнику Врубелю явно не давались.

Интуитивно Михаил Врубель всегда находил способ зрительно как-то разделить изображенную пару. В ранних композициях «Гамлета и Офелии» между героями преграда высокой спинки кресла, в поздней, киевской композиции их фигуры разведены просторной пейзажной паузой. Адам и Ева в картине, известной со слов Николая Прахова, симметрично возлежали на холме

по сторонам райского древа. Примерно тот же композиционный ход в основе декоративного экрана «Гвидон»: холст во всю высоту перегорожен хрупким деревцем, по одну сторону профиль царевича, по другую — плывущий лебедь. И тому подобное. Там, где сюжет вынуждал драматично сблизить, эмоционально связать персонажей, образ артачился, приходилось подхлестывать.

Желание удалить Демона из сцен его встреч с молодой грузинкой одолевало самого Врубеля. Эпизод рокового свидания в келье представлен ныне тремя графическими вариантами. От первого уцелела лишь вертикальная часть с изображением Тамары — фигуру Демона автор отрезал и уничтожил. Второй вариант также, соответственно расположению фигур, был разрезан художником по диагонали и вновь остался бы фрагментом без Демона, не успей Петя Кончаловский подобрать забракованный кусок и склеить лист. Третий вариант готового свершиться демонического лобзания все же вошел в издание, хотя искомой убедительности образ так и не достиг. А изумительной по графическому воплощению звуков кавказских бубнов и струнных чонгури «Пляской Тамары» (с присутствием Демона, невидимого для участников сцены, но чересчур заметного в композиции) Врубель был недоволен и на включении «Пляски» в число иллюстраций не настаивал.



***Пляска Тамары. Бумага, черная акварель, белила.
1890-1891 гг.***



Тамара и Демон («Не плачь, дитя...»). Бумага, черная акварель. 1890-1891 гг.

Всё это удобная отправная точка, чтобы пуститься в рассуждения о натуре чуткой только к себе, холодно-отстраненной, плохо понимающей сердечность взаимоотношений, да и не жаждавшей ее понять. Подтверждений тому масса. С родителями черств, с товарищами горд и равнодушен, с дамами

сплошь фантазии эгоистичного мечтателя, притом способность легко прилепиться к милым семействам и еще легче отлепиться. Дефицит тепла очевиден.

Но вот другой случай. Давно закончилась полоса почти родственного пребывания Врубеля возле Кончаловских. Михаил Врубель, отъединясь от друзей и добрых покровителей, живет своей себялюбивой жизнью в дешевых меблированных комнатах на Каланчевке. Максим Кончаловский, оканчивая гимназию, дает уроки. Дом ученика неподалеку от врубелевских меблирашек «Санкт-Петербург», и несколько часов между гимназией и вечерним уроком Максим неизменно проводит у Михаила Александровича. «Он каждый день трогательно ждал меня с кипящим самоваром, — пишет Максим Петрович, — угощал чаем, и, как помню, я съедал целую пятикопеечную французскую булку. Он показывал мне свои картины, беседовал со мною, и мне было дорого и приятно его общество. Затем после урока мы с ним шли пешком или, если у него были деньги, катили на извозчике обедать».

Кончаловских Врубель не забыл, бывал у них, ценил их общество, чуть не женился на их дочери Елене, а лучшим другом из членов семейства ему на много лет стал этот внимательно глядевший серьезными, широко расставленными глазами юноша с рано растревоженной душой. И в мамонтовском доме Врубель дружбой, участием, вниманием отличил Андрея, меланхоличного молчаливика с кротким задумчивым взором из-под густых ресниц. Уж не себя ли гордец Врубель узнавал в застенчивых, душевно уязвимых юных товарищах?

Стоит отметить, что врубелевский романтизм несколько иного свойства, чем романтизм лермонтовский. Чего угодно искал живописец, но не бури, не «битв упорных». У Врубеля не появилось желания иллюстрировать «Мцыри», и не дай боже, если бы пришлось. Трудно представить, как сумел бы он

изобразить кровавый бой подростка с диким барсом. Михаил Врубель не боец. Байрон в свое время без устали дразнил лириков Озерной школы, весело призывая сменить их озера океаном. И Лермонтову упоительны ветры морских гроз, океанских ураганов. А Врубель все-таки именно озеро. Огромное бездонное озеро, воды которого прекрасны и таинственны. Наверное, в их глубине и тайна неудач перманентно влюбленного художника.

Девятнадцатилетняя Лёля Кончаловская работала в руководимом ее отцом книжном магазине на Петровских линиях. Не красавица, но очаровательно живая, отзывчивая, остроумная, с хорошим художественным вкусом, она была весьма привлекательна. Поклонники вокруг нее роем вились. На чай с пирожками в Лёлиной комнатке за антресольными шкафами слеталось много артистичных воздыхателей. Расточал свое неотразимое обаяние Константин Коровин. Сверкая синими глазами, сияя золотой шевелюрой, звучно декламировал свои стихи Константин Бальмонт. Seriously увлекся Лёлей Михаил Врубель. Казалось, вот-вот последует предложение. Вместо того Врубель вдруг неожиданно пропал. И не похоже, что девушка его обидела; она сама не находила объяснений: «Приходил, бывал у нас каждый день, а потом исчез». Может, родители Елены, убоявшись такого жениха, откровенно высказали Михаилу Александровичу сомнения относительно его союза с их дочерью? Ухажера Бальмонта, ценя его как стихотворца, Петр Петрович решительно спровадил ввиду неустойчивой натуры поэта и его пристрастия к Бахусу. Врубель этих пороков, увы, тоже был не чужд. Но почему-то представляется, что ему в доме Кончаловских многое бы простилось, так прочно он пленил здесь всех, и детей, и родителей. Возможно, особых причин исчезновения доискиваться не стоит; возможно, Врубель отъехал ненадолго, а вернуться как-

то уже не вышло. Или, всякое ведь бывает, его под впечатлением визита отца вдруг посетило благоразумие, развеявшее план намеченной женитьбы.

Выйдя в отставку в чине генерал-лейтенанта и тяготясь перспективой доживать век отставником на пенсии, Александр Михайлович пытался вновь устроиться на службу. Из Одессы (не дождавшись Михаила в Киеве, родительское семейство переселилось в Одессу) он ездил хлопотать в столицу, заезжал в Москву. Комната сына в Харитоньевском переулке была, разумеется, несравненно приличнее его жуткой киевской норы, однако в остальном по-прежнему: «...что говорится — ни ложки, ни плошки, и, кажется, даже нет черного сюртука». Правда, готовится солидное издание сочинений Лермонтова, «и Миша помешает в нем 5 больших и 13 малых иллюстраций (за 800 рублей гонорара, из которого часть уже получена), и притом в одном пиджаке. Беда с талантами!».

Да уж, не угадать, чего от них дождешься.

«Вы полагаете, что иметь жалование в 6–8 тысяч руб. по смерти, получить красивый угол в Академии с отопкой и освещением есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастье. Русский исторический живописец должен быть бездомен, совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна. Вечно в наблюдениях натуры, вечно в недрах тихой умственной жизни... Купеческие расчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись». Отповедь эта эпистолярному наследию Врубеля в самый раз. А написал письмо и, прямо говоря, нагрубил им профессору живописи Андрею Ивановичу Иванову его прилежный ученик, его патриархально почтительный сын, тишайший и скромнейший Александр Иванов.

Двадцать лет он писал в Риме свое «Явление Мессии», одушевленный грандиозными задачами. Во-первых, своим, доселе никогда в изображениях не появлявшимся сюжетом «выразить сущность всего Евангелия». Во-вторых, вместо рутинной академической церковной живописи создать новый ее стиль, новый «иконный род». И наконец, «заставить согласиться иностранцев, что русские живописцы не хуже их». Идеи комитет Общества поощрения художников одобрял. Но шли годы, картину Иванов не слал, только изводил патронов бесконечными мольбами о продлении пенсионера. Мало того, он самовольно отправился по Италии тратить время и деньги на изучение росписей Джотто, прочего стародавнего хлама потому якобы, что те неумелые мастера, не зная «светских угодностей Ренессанса», писали наивно, «с теплой верой». И этого мало. Иванов донимал просьбами одна нелепее другой. То ему надобность из Италии, которой Рафаэлю было достаточно, ехать в Палестину — смотреть природу краев, где был явлен Спаситель (комитет, естественно, отказал). То подавай ему копии примитивных древнерусских икон, «дабы иметь понятие, как нам греки передали сей образ». Короче, чудил.

Страдая от недостатка образованности, преклоняясь перед учеными умами, Иванов выработал педантичный «метод сличения». Для каждого лица в огромной многофигурной композиции десятки эскизов, копии с картин, зарисовки классической скульптуры, портретные типы современного еврейского гетто. Всякий камень, всякий кустик полотна о явлении Искупителя выверялся множеством этюдов на натуре. Работавшие в Риме русские художники считали безумным и этот метод, и его автора. Рисовали карикатуры, в которых Иванов, обросший, одичавший, на больных глазах очки, из-под плаща обтрепанные панталоны, с посохом странника блуждает по римским

окрестностям. Товарищей, их веселой компании художник чурался. Мнительность его разрослась до подозрений, что кто-то хочет его отравить. Мастерскую он запер чугунными засовами, никого не пускал, гигантский холст никому не показывал. Измученный, полуголодный, держался убеждением — «сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может».

И с помощью исхлопотавших ему денежные пособия Гоголя и Жуковского свою картину Александр Иванов завершил. Дописал полотно безразличной вялой кистью. Энтузиазма не нашлось, чтобы под конец хотя бы покрыть холст общим тоном, объединить пестроватый колорит. Горьки были переживания живописца, охладевшего к своему творению. Еще горше — художник утратил веру. Набожный восторг, о чистоте и высоте которого он радел 20 лет, растаял. Теперь в мечтах ему рисовался невиданный, отнюдь не церковный храм, где будет представлен «результат всех верований». По стенам колоссального сооружения разместятся сотни монументальных картин. Осью рассказа о духовном пути человечества станут эпизоды земной жизни Христа, сопровождать их будут параллели сюжетов Ветхого Завета, образов античной мифологии. Художник тщательно продумал содержание, схему расположения картин. Предстояло сочинить 500 композиций, 200 эскизов цикла Иванов успел сделать.

У Александра Иванова имелось совершенно конкретное представление об идеальном русском художнике. В записях, озаглавленных им «Мысли при чтении Библии», четко расписано, что, как и для чего надлежит делать художнику. Определен его социальный статус, даже вид — это «почетный гражданин, одет по-купечески». Ему открыт свободный доступ во дворец, хотя на царских церемониях он лишь присутствует и «ни в какие дела не мешается». Но «в грустный или ярый час царя он составляет Гусли»

(образ, навеянный песнопениями Давида перед Саулом), «то есть рассказывает Государю какой-нибудь эпохический факт Библии», а под конец рассказа, смывшего с души правителя печаль и ярость, «показывает оконченный эскиз, который до сего времени держит в величайшем секрете», и священная мудрость зримо открывается публике. Смысл всего — «таким образом смягчается нрав Царя посредством искусства Живописи и располагает его к Благотворениям для своего народа». Не забыт пункт о материальных условиях живописца: «Художник живет милостинным подаванием, у его дома стоит кружка...»

Исключительной странностью отличался наивный, как дитя, пронзительно честный, абсолютно гениальный Александр Иванов. В причудах упрямого характера с ним мог сравниться разве что Николай Ге.

Темперамент Николая Николаевича Ге захлестывал до края и через край. Этого художника в творчестве и по жизни вел экстаз. Воспламенившись героизмом товарища по киевской гимназии Пармёна Забелло, который ради учебы на скульптора чуть не пешком добрался с юга до Петербурга, Николай Ге мог в одночасье «прозреть», увидеть превосходство искусства над наукой, бросить университетскую учебу на физико-математическом факультете, поступить в Академию художеств. пылая восторгом духовного родства, он мог жениться на старшей сестре Пармёна фактически по переписке, сделав девушке предложение еще до очного знакомства. Помимо идеализма у Ге, несомненно, были задатки лидера. Он и стал им после невероятного успеха его «Тайной вечери». Академия вне лестницы чинов наградила автора званием профессора, реалисты рукоплескали, образ драматичного противостояния учителя и ученика-отступника в сотнях снимках разошелся по стране, картину за большую сумму приобрел государь. Цель — «найти свою мысль, свое

чувство в вечно истинном, в религии человеческой» — была достигнута. Чего не доставало? Формы! Свежей, зажигательной, непосредственно выражающей горение чувства формы.

Как рассказывает сам Ге, он искал ее «в стороне и от академизма, и от передвижничества, от ремесленной выучки первых и от дилетантской кустарности вторых». Нашупал он свою дорогу живописью полотна «Вестники Воскресения». Сюжет здесь построен на контрасте тьмы и света: справа покидающие Голгофу палачи, скотоподобные римские воины, слева спешит в город, почти летит в лучах зари Магдалина, просветленная видением воскресшего Спасителя. Показанную на выставке в Петербурге эту картину злопыхатели открыто, друзья втихомолку осмеяли. Магдалину сравнивали с «крупной птицей вроде сороки», экспрессивно написанный холст виделся наспех подмалеванным эскизом. Зато автор великолепно комментировал свою новую живопись. На его «четвергах» собирался цвет литературы: Тургенев, Некрасов, Салтыков, постоянно бывали историки Костомаров и Кавелин. Заслушивались речами Ге молодые художники Крамской, Репин, Антокольский. Сильное впечатление на Репина произвела проповедь во славу наивной искренности Джотто и Чимабуэ.

— Ведь вот, вот что нужно! — восклицал Николай Николаевич. — Вся наша блестящая техника, знания — все это отвалится, как ненужная мишура. Нужен этот дух, эта выразительность главной сути картины, то, что называется вдохновением! Мы заблуждаемся в нашей специальности, нам надо начинать снова!

Создание независимого Товарищества передвижных выставок чрезвычайно воодушевило Ге. Он стал одним из его учредителей, членом правления. На первую экспозицию товарищества Ге поставил холст «Петр Первый и царевич Алексей». Вновь, как в «Тайной

вечере», волнующая тема измены, противоборства идей и психологий. Вновь добротная внятная живопись: драма исторического семейного допроса в Петергофе выписана с тщанием любимых царем Петром голландцев. Вновь абсолютная победа — восторг, овации со всех сторон, в рецензиях «Ге решительно царит на выставке». Успех и слава пуще прежнего. А затем... Затем неумный Николай Ге опять пытается опровергать дряхлую методу, убеждать, что искусству нужны лишь высота мысли и сила воображения. Холсты его передвижники на свои выставки берут, но кисло. Публика холодна, критика равнодушна. Даже заказчиков на портреты (а Ге из демократичных убеждений назначал цены очень низкие) почти не находится. Ползут слухи о том, что Ге вконец разучился писать.

В середине 1870-х Николай Ге покидает Санкт-Петербург. Уезжает с семьей на Черниговщину, поселяется на купленном у тестя хуторе. Ничего он больше не хочет, в искусство не верит, картин не пишет.

— Неужели здесь вас не тянет к живописи, Николай Николаевич? — удивлялся навестивший хуторянина Ге Репин.

— Нет, да и ни к чему; нам теперь искусство совсем не нужно. У нас вся культура еще на такой низкой ступени... Какое тут еще искусство!

Но раздается громовой глас Льва Толстого «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?» — и Николай Ге, оставив уныние, возрождается. «Все стало мне ясно, — пишет Ге. — Искусство потонуло в том, что выше его, несоизмеримо». Прояснилось значение и назначение искусства — «только через высокое содержание можно найти и дать совершенную форму»... При встрече с Толстым объятия, радостные слезы. Отныне они братья и соратники. На передвижную выставку 1890 года Ге привозит картину «Что есть истина? Христос и Пилат». Товарищи рады снова видеть черниговского

отшельника. Картина, где в противовес не только сытому циничному военачальнику, а всем «ложным, поповским» благостным образам Иисуса художник изобразил Христа исхудавшим, взлохмаченным, дочерна загоревшим нищим проповедником, вызывает недоумение. Государь Александр III перед холстом роняет: «Какой же это Христос? Это больной Миклухо-Маклай». Суворин в «Новом времени» глумится, рассказывая о детишках, которые про этого Христа на снимке в каталоге спрашивали: «Папа, это черт?» Зато радикальная молодежь в восхищении, хотя не от живописи, до которой ей дела нет; молодых будоражит политическая острота: официально картина запрещена к публичному показу. Но что теперь художнику гонения, непонимание, когда Лев Николаевич Толстой заявляет, что ему лично Николай Ге среди прочих живописцев «все равно что Монблан перед муравьиными кочками». Одного Толстой (да, видимо, и сам Ге в пылу толстовства) не замечает: напрочь отвергая всякие внешние ухищрения искусства, толкует-то живописец Ге все время о своей новой — «живой» — форме.

Коллеги дипломатично рекомендуют художнику «прибавить работы с натуры», так как «реализм формы нынче обязателен, глаза привыкли», а он будто нарочно утрирует рисунок, швыряет краску на холст резкими импульсивными мазками. Для следующей выставки Николай Ге привозит холст «Совесть (Иуда)», произведение, что создано «подъемом озаряющей минуты». Оценка подозрительного к броским фокусам Чистякова — «выдуманно и кое-как напачкано». И даже искренне расположенный к Николаю Николаевичу, вообще весьма благожелательный Поленов сообщает жене: «Очень и очень слабая вещь. На черно-синем фоне стоит длинная и мягкая тумба, завернутая в простыню и освещенная голубым светом, вроде бенгальского огня, а направо, вдали, какие-то желтенькие и серенькие

мазочки. Это уводят Христа. Ужасно жаль, что так плохо, потому что Ге очень хороший человек».

Газетные рецензии на необычную живопись Ге и приводить не хочется. Кстати, брань в адрес картины «Совесь (Иуда)» лилась в один год с разгромом «безумных и безобразных» иллюстраций Врубеля к «Демону». Пластика этих художников диаметрально противоположна, а критику они сердили одинаково.

Странный Александр Иванов, странный Николай Ге и Михаил Врубель, до такой степени странный, что эпитет титулом прирос к его имени («и странный Врубель вспоминается», — пишет Шаляпин). «Странных» среди больших русских живописцев хоть отбавляй. Скажем, чудака Суриков — прославлен, богат, горделив, взыскателен, а вся обстановка его комнаты — это кровать без пружинного матраса, рукомойник с куском простого мыла на табуретке и крепкий сундук с этюдами. Сюртуки Суриков шьет у Деллоса, первого московского портного, но всегда одного собственного фасона, как никто в мире не носит. Или чудака Серов — в творчестве от успеха к успеху, портретист от Бога, у заказчиков нарасхват, у знатоков в большом почете, а он все мрачнее, все раздраженнее насчет портретного труда: «Опять надо идти писать противные морды».

Трудный народ. «Проблематические натуры», назвал такого рода невропатов мудрый Гёте. Упоминавшийся лидер читательской популярности Шпильгаген определение Гёте взял заглавием очередного своего пудового романа. В России его «Problematische Naturen» издали с названием «Загадочные натуры». Звучит для русского уха лучше, компактнее, хотя жаль все-таки точности — «проблематические».

Сопоставлением дат — 15 июля вышел иллюстрированный Лермонтов, 20 июля в Абрамцево скончался от отека легких 22-летний Андрей Мамонтов — получаем разгадку внезапного исчезновения Врубеля

с орбиты Кончаловских. Уехал проводить юного товарища в последний путь. А не вернулся вследствие стечения многих обстоятельств, главное из которых — потому что Врубель был художником. Иллюстрировать книги его не соблазняло, а больше как художнику ему около Кончаловских делать, собственно, было нечего. Зато в Абрамцеве заманчивое дело для Врубеля нашлось.

Не получая от стремительно растущей толпы зрителей желаемого понимания, европейские мастера искусства придумали коварный ход. Если зритель с его неразвитым вкусом не способен прийти к миру художников, этот мир сам придет к нему. Доступно и приятно внедрится новым изяществом быта, насытит тусклый обиход художеством, исподволь превратит равнодушного обывателя в трепетного ценителя и... Замаячили на горизонте огни вселенского счастья. Ведь красота спасет мир? Спасет, обязательно спасет! Ждать только долго. Хотелось поторопить процесс. Живописцы и скульпторы стали осваивать традиционные ремесла. Спектр был широк: резьба, плетение, гобелен, текстиль, стекло, металл... Практически одновременно Михаил Врубель в Абрамцеве и Поль Гоген в Париже страстно увлеклись керамикой. Многозначительных подтекстов данное сопоставление имен не содержит — факт эпохи, характерное русло творческих поисков. Задачи в работе с горшечной глиной Врубель и Гоген ставили разные. Сближал лишь вдохновительный для них обоих момент сотворчества с огнем, на финальном этапе обжига вносящим негаданные коррективы.

Интерес к цветной керамике в Абрамцевский кружок привезла из французских мастерских Елена Поленова. Но развлекаться росписью готовых вазочек, тарелочек Савве Ивановичу Мамонтову было мелко и скучновато. Одно из строений на территории усадьбы он переоборудовал в гончарную мастерскую. Сюда

заглядывали все художники кружка, почти все пробовали что-нибудь лепить, расцвечивать и обжигать в печи — штука занятная. Надолго и всерьез керамика тут захватила одного Врубеля. Неудивительно ли, что самый утилитарный жанр увлек самого непрактичного из мамонтовцев? Отнюдь, если взять во внимание именно заоблачный курс врубелевской жизни.

Михаил Врубель в истории русского искусства на том далеко отстоящем от общего строя фланге, где высятся причудливые силуэты Александра Иванова и Николая Ге. Кредо этих трех одиноких великанов сходятся в творческом девизе Микеланджело «поднимать от земли к небу!». Героям, призванным на такой подвиг, нужна опора, и она найдется, была бы воля, был бы порыв — поднимать. Иванов опирался на Библию, потом уверовал в науку. Ге укреплял себя толстовской этикой. Врубелю пригодилась утопия стиля с расплывчатым обозначением «модерн». Угрозы, скрытые в идее ради красоты и блага переформатировать принципиально бесполезное искусство в нечто полезное (в предмет, продукт, товар — итог известен), еще ничем не обнаружались. Энтузиасты возвышения быта до прекрасного бытия и не поверили бы в некий сомнительный аспект их светлых чаяний. Впрочем, будь все они так бескорыстны, так беспечны, как сумасброд Врубель, то... но это утопия почище спасения мира прикладным искусством.

Когда-то, когда молодая чета Мамонтовых в 1870 году приобрела усадьбу, бывшее гнездо Сергея Тимофеевича Аксакова и его сыновей, в Абрамцеве их, как Онегина в деревенском доме почившего дядюшки, грустью канувшей старины встретили «печи в пестрых изразцах». Печи не грели, искрошились изразцы и кирпичи. Отопительное хозяйство переложили заново. Но поправимо же! Можно ведь возродить чудесный старинный декор. Вернуть тоскливым белым кафельным

печам узорную затейливость. Взамен облупленной и закопченной штукатурки облицевать фасады зданий глазурованной керамикой, майоликой, радужное сверкание которой не выцветает, не боится российских холодов и непогод. Налаживать работу Савва Иванович пригласил отличного костромского керамиста-технолога Петра Кузьмича Ваулина. В абрамцевской гончарной мастерской не финтифлюшки собирались делать, а заниматься эстетическим жизнестроением.

Керамика по-настоящему сдружила Врубеля с Мамонтовым. Странностей врубелевской живописи Савва Иванович пока не постиг, но уже дорожил плодами врубелевской кисти.

— Вот, смотри, — вытаскивал из портфеля, показывал листки Косте Алексееву (Станиславскому) дядя Савва, — сегодня Врубель сидел и мазал, а я подобрал. Черт его знает, что это, а хорошо...

«Все в доме знали, — вспоминала младшая дочь Мамонтовых Александра, Шурочка, — что всякие зарисовки и черновики, которые Врубель бросал, надо было сохранять и относиться к ним с должным уважением».

Опыты с глиной, эксперименты с лепными объемами и цветными поливами — Врубель вошел во вкус. Гончарное дело как-то особенно точно соответствовало личным пристрастиям. Декоративное ремесло по определению акцентировало то, к чему влекло художника. О декоративности он твердил, как о фундаментальном качестве изобразительных решений: «Декоративно все и только декоративно». И мастеровитость Михаил Врубель ставил чуть не превыше всего, поскольку в пластике вдохновение «все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника». Керамика отвечала также давнему

тяготению Врубеля к скульптуре, утоляла обуревавшую его «страсть обнять форму как можно полнее».

Это касательно творчества.

А была ведь и жизнь, относительно которой Врубель столь ярко проявлял свою неприспособленность. Сказать «спасла», может быть, слишком патетично, но выручила керамика здорово. В Киеве Врубелю грозило сделаться чудаковатым местным гением типа профессора Козлова с его «Генезисом пространства» и пропагандой полигамии. Чем могло кончиться московское житье по чужим мастерским, без заказов, без всякого успеха врубелевских живописно-графических дерзостей, лучше не представлять. Керамика волшебным образом всё обустроила.

Она создала Врубелю отдельную нишу в кружке, позволила сохранить среду коллег и творить как бы в стороне от них, достаточно свободно и независимо. Почувствовалась почва под ногами. Исчез привкус существования нахлебником при щедрых и просвещенных барах. Врубель предстал мастером, без чьей уникальной работы не обойтись. Художник, вчера паривший в невесомости, не знавший, куда за гроши приткнуть произведение его живописи, графики, ныне решал лишь очередность исполнения своих пластических фантазий. Требовалось сделать много оригинальных печных композиций, декорировать майоликой часовню над могилой Андрея Мамонтова, сочинить для пристройки к городскому дому Мамонтовых «роскошный фасад в римско-византийском вкусе», придумать и собственноручно выполнить уйму архитектурных, скульптурных, красочно гармонирующих орнаментаций.

— Так всем этим занят, — с явственным вздохом облегчения сетовал Михаил Врубель, — что к живописи стал относиться легкомысленно.

Глава четырнадцатая

ЗАВОД ТЕРРАКОТОВЫХ ДЕКОРАЦИЙ

— Руковожу заводом изразцовых и терракотовых декораций!

Интересно, как воображению Анны Врубель рисовался этот завод и ее брат в роли руководителя промышленного предприятия. Отец художника не обольщался, горько усмехаясь в адрес «нашего Миши, художника по печной части».

Впрочем, преувеличивая масштаб любительской гончарной мастерской, Врубель лишь забежал вперед, пророчествовал, если угодно. Через несколько лет Мамонтов переведет абрамцевскую мастерскую на московскую окраину у Бутырской Заставы, расширит дело до настоящего производства. Керамический завод на Бутырках сохранит название «Абрамцево», маркой завода станет вылепленная Врубелем львиная маска.

Как ни хороши, как ни оригинальны врубелевские майолики, их удел алмазной крошкой обрамлять живописные бриллианты. Только керамическая «Маска льва» (иногда именуемая «Маской ливийского льва» или «Маской ливийской львицы», хотя излишни уточнения для полного, лаконичного образа львиности) непререкаемо заняла место в первом ряду шедевров. Эталонный успех на пути осаждавших художника «поисков чисто и стильно прекрасного».

Хороший, кстати, повод, не сводя глаз с врубелевской «Маски льва», освежить в памяти, что есть стиль. Согласно четкой естествоиспытательской мысли Бюффона, стиль — это человек. Согласно эстетической теории Флобера, стиль — это способ мыслить. А

художественно мыслить, по Флоберу, это значит напрягаться, дабы отобразить явление единственно возможным «правильным словом» — не изобретенным, но извлеченным из самого явления, из пристального вглядывания в него. Такова цель фанатичного мученика стиля Гюстава Флобера. Таков же метод Михаила Врубеля, плод уроков Чистякова, — добираться до сути той или иной зримой пластической формы.

Теперь посмотрим, как Михаил Врубель в реальности извлекал «правильное слово». Львиная голова для майоликовых маскаронов архитектурного фасада появилась на глазах Николая Прахова. «Михаил Александрович сбил большой комок глины и быстрыми движениями рук стал придавать ему вид львиной головы. Местами работал большой стеклой, решительно снимал лишнюю глину, но больше — руками. Потом, когда в основном львиная маска была закончена, внимательно посмотрел на нее и отхватил ножом, по обеим сторонам, те места, где другой художник стал бы лепить гриву. Скульптура получилась сразу характерная для льва, монументальная, напоминающая ассирийскую». Добавим: или египетскую, римскую, персидскую; всякую, своим способом достигшую классического единства архитектуры со скульптурой. Но все-таки непостижимо: взять да отсечь лепной объем там, где, напротив, полагалось бы его наращивать. И ведь исключительно на благо, поскольку здесь и стена зарослей, раздвинутых хищной звериной мордой, и агрессивная усатость большой кошки, и прямое родство срезов круглого барельефа с плоскостями углов, скатов, откосов зодческой конструкции. Ну что тут скажешь — Врубель. Его стиль.

Именно в период создания «Маски льва» Врубелю и прочим россиянам представилась возможность широко познакомиться с творчеством современных мастеров из страны Бюффона и Флобера. С апреля по октябрь 1891

года в Москве проходила Выставка произведений искусства и промышленности Франции. Знаменуя верховный политический интерес сближения российской монархии с республиканской Францией, выставка была устроена с размахом. К Ходынскому полю, где она располагалась, провели специальную ветку коннотрамвайной линии. Прибывавшим на выставку из дальних городов железнодорожные билеты продавались с 25-процентной скидкой от обычного тарифа. Посетитель разово платил за вход либо, выложив 40 рублей, получал абонементный билет на весь выставочный сезон. Экспозиция того стоила. Впервые в Россию привезли национальную выставку другой страны, притом безусловного европейского лидера старой культуры и новейшей цивилизованности. Представлено было всё, от овощей до электрических машин. Ансамбль грандиозного центрального здания объединял комплекс павильонов, опоясанных общей галереей. Помимо этого, масса отдельных больших строений вроде Военного павильона в виде готического замка или Императорского павильона для отдыха семейства русского царя, но с мебелью, гардинами, коврами лучших французских поставщиков. Наибольшей популярностью, как и следовало ожидать, пользовался отдел одежды, образчики модного платья в витринах парижского «Синдиката швейного мастерства». Павильон главного входа встречал тончайшим ароматом французской парфюмерии, благоуханием прекрасной Франции, народ которой превзошел всех людей земли вкусом к изяществу, стильным чутьем.

Половину обширной центральной внешней галереи заняли восемь залов Художественного отдела. Шестьсот картин, скульптура, графика, прикладное искусство. Творения 350 мастеров, имена корифеев парижского Салона: Жан Леон Жером, Альфред Филипп Ролль, Вильям Адольф Бугро, Жан Жозеф Констан, Леон Бонна,

Жюль Дюпре, Жюль Лефевр, Альфонс Невиль... Кроме того, Жюль Бретон и Жан Мейссонье, Жан Поль Лоранс и Паскаль Даныан-Бувере из частных московских коллекций...

— Если ты хочешь приехать в Москву только для французской выставки, то, право, не стоит, — остерегал сестру Врубель. — Говорю тебе это, как искренний художник; хотя многие здесь этот мой взгляд принимают за парадокс. Все это — любая трескучая обстановка; а живопись без капли вдохновения и воображения.

Такая позиция Врубеля не новость, особых причин ее оспаривать тоже нет. Но на ту выставку каким-то чудом, вне каталога, попали «Стога» Клода Моне. Большинству зрителей — ужас, мазня, курьез. Для некоторых холст Моне стал откровением. Перед «Стогами» импрессиониста молодой Бенуа и его друзья «опешили — до того было ново». Юного Василия Кандинского холст смутил неясностью пятен, изображавших собранное сено, и взволновал подсознательным ощущением, что тут «дискредитирован предмет как элемент картины». Подросток Андрей Белый остался с переживанием «странным, но не неприятным». Петя Кончаловский от живописи Клода Моне «обомлел». А Врубелю и это — пустая красочная трескотня? И это.

Будь роскошная французская выставка лишь показом творений художников, Михаил Врубель вовсе бы на нее не пошел, однако он охотно, неоднократно посещал ее. В восемь вечера витрины запирались, залы экспозиций закрывались, и начинался праздник, длившийся до часу ночи. Трижды в сумерках вспыхивали сеансы «светящихся фонтанов». Затупевшее от перечня экспонатов журналистское перо оживало, чтобы вновь гладко нестись по бумаге: «Когда все водяные столбы, поднимаясь на десять саженей, рассыпаются миллионами брызг и водяная пыль клубится серебристым туманом, а

снизу вся эта громада воды освещается то ярким светом расплавленного золота, то рубиновыми огнями, то нежно-голубыми и темно-синими, картина поражает своей фантастичностью. Это какие-то волшебные чертоги из расплавленных драгоценных камней, это — блестящий огненный фейерверк... Освещение фонтанов варьируется с большим вкусом, и картина особенно красива, когда боковые струи освещены боковыми огнями, а средний, главный водяной столб отливает матовым серебром или изумрудным светом морской пучины».

Фонтаны Врубелю нравились, можно не сомневаться. Оставалось выбрать объект вечернего посещения, сообразуясь с карманной наличностью. В центральном здании соперничали два ресторана, русский и французский. Русский просторнее и доступнее по ценам, французский шикарнее. Месье Ансар, разобрав наружную стену, дополнительно устроил террасу с кадками экзотических растений, с элегантной цветной росписью оконных стекол. У главного входа со стороны Петровского парка приглашал еще один ресторан месье Ансара. На задворках, близ железнодорожной платформы зазывал дешевизной «совершенно русский народный» трактир. Изысканно угощала крепким кофе и танцами восточных обольстительниц маленькая арабская кофейня. В саду на открытых эстрадах играли оркестры, 24 киоска торговали цветами, фруктами, шоколадом, лимонадом, оранжадом и сигарами. Работали два театральные заведения: внутри главного комплекса двухэтажный, с тремя ярусами лож Опереточный театр Лотомба, неподалеку Концертный театр Шарля Омона, опять-таки с террасой, столиками и буфетом. Оперетта имела неплохой репертуар. Шарль Омон предлагал программы номеров «смешанной франко-русской шансонетной труппы, гимнастов, укротителей зверей...».

Творческое наследие Константина Коровина и Михаила Врубеля свидетельствует, что они чаще выбирали зрелище у Омона. В театральных костюмах для спектаклей мамонтовской Частной оперы, а позже для постановок Императорского балета Коровин использовал эффекты причудливо вившихся в лучах цветной подсветки воздушных свободных покровов звезды парижских варьете, ангажированной Омоном танцовщицы Лои Фуллер. Что касается этуали, вызвавшей внимание Врубеля, то крестник Саввы Ивановича, молодой студент Николай Прахов, в присутствии которого Врубель вылепил «Маску льва», оставил и описание трудов художника над образом прославленной, отмеченной в биографиях Габриеле Д'Аннунцио, нескольких европейских монархов и русских великих князей красавицы и куртизанки Каролины Отеро.

«Как-то раз, — пишет Прахов, — в проходной комнате второго этажа мамонтовского дома, с верхним светом, заставленной огромными ясеневыми шкафами, я застал Врубеля за работой. На большом подрамнике, почти в рост взрослого человека, был натянут белый холст, на котором он быстрыми нервными движениями руки набрасывал пастельными карандашами фигуру знаменитой испанки, певицы и танцовщицы Отеро, гастролировавшей в театре „Омон“. Он писал ее танцующей, в ярко-розовом коротком платье, „по памяти“, а несколько открыток в других позах валялись на полу, для справок в деталях костюма. Для портретного сходства они не были нужны Врубелю. Поработал он так с увлечением несколько дней, а потом увлекся чем-то другим и почти законченную, превосходную вещь засунул между стеной и большим шкафом, куда прятал свои работы и раньше, не предупредив никого об этом. Белившие потолок маляры не отодвигали высокие шкафы, пользуясь ими как

подмостками для работы, и совершенно забрызгали мелом с клеем великолепную пастель, которую, к несчастью, Врубель засунул за шкаф лицом наружу... Будь это масляная краска, ничего не стоило бы эти брызги смыть, но деликатная пастель, покрытая, как оспой, мелкими белыми крапинками, снималась вместе с ними. Исправить мог только сам автор портрета, но он не пожелал. Работа уже потеряла для него всякий интерес. Не помню, чтобы в подобных случаях Михаил Александрович огорчался». (Эта пастель безвозвратно осыпалась, но к образу «Прекрасной Отеро» художник еще раз вернется в конце 1890-х, во время вторичных русских гастролей выдавшей себя за цыганку из Андалузии прямой французской артистки испано-галисийского происхождения.)

В усадебном Абрамцеве члены кружка предавались увеселениям иного свойства. Вечерами музицирование, импровизированные концерты. Признанными вокалистами среди художников являлись журчавший бархатным баритоном Коровин и обладавший приятным тенором Врубель, мечтой (не осуществившейся) которого было взять высокое теноровое «до» в арии Альфреда из второго акта «Травиаты». Погожим днем мужская часть кружка всем развлечениям предпочитала кавалькады по живописным абрамцевским окрестностям. В скачках первенствовали до безумия обожавший лошадей Серов на шустром Узелке и гордившийся, что верхом он ездит как жокей, страстный наездник Врубель на резвом, арабских кровей Сегале. По рассказам мамонтовцев, «это был единственный вид спорта, который Михаил Александрович признавал. Игры — лапту, городки, кегли, крокет и теннис — он совершенно отвергал и делал исключение лишь для крокета, когда его приглашала Верушка Мамонтова».

Современники замечали способность Врубеля невольно, неумышленно награждать своих персонажей

внешностью людей из близкого окружения. В рисунках для юбилейного издания Лермонтова у Азамата наружность Всеволода Мамонтова, у Тамары (особенно в изображении навек уснувшей грузинской княжны) очевидное сходство с Верой Мамонтовой. Ее же откровенно портретный образ был создан Врубелем в скульптурной майолике.

Импульс к творчеству здесь, как и у автора «Девочки с персиками», живое непосредственное впечатление, покоряющее очарование юной Веры Саввишны.

«Однажды Врубель опоздал к вечернему чаю и вошел в абрамцевскую столовую случайно в тот момент, когда Верушка сказала что-то шепотом сидевшей с ней рядом моей сестре, — рассказывает Николай Прахов. — Подметив это с порога комнаты, Михаил Александрович воскликнул:

— Говорите все шепотом! говорите шепотом! — я только что задумал одну вещь. Она будет называться — „Тайна“.

Мы все стали дурачиться, шептать что-нибудь соседу или соседке. Даже всегда тихая и спокойная тетя Лиза (Е. Г. Мамонтова) улыбнулась, глядя на нас, и сама спросила шепотом у Врубеля:

— Хотите еще чашку чаю?

На следующее утро Михаил Александрович взялся за глину в мастерской и через день принес к вечернему чаю свою „Тайну“, получившую название „Египтянки“, не соответствующее замыслу автора. Только священная египетская змея „Урей“, обвивающая голову, дает повод для такого названия, все же остальное очень далеко от Египта».

Зато, скажем мы, очень близко идеалу нежной, доверчивой, серьезной, расцветающей в тиши заветных поэтичных дум женственности, знакомой по образам Татьяны Лариной, Лизы Калитиной или чеховской Лики из «Дома с мезонином».

Между прочим, в заглавии рассказа Чехова тот самый тип старинного помещичьего дома, который Мамонтовы, в целом, сохранили от патриархального семейного гнезда Сергея Тимофеевича Аксакова. Ряд мамонтовских построек на месте старых, сгнивших усадебных флигелей унаследовал, развивал славянофильство Ивана и Константина Аксаковых. К строительству своей скульптурной мастерской Савва Иванович в 1873 году привлек известного зданиями «в русском стиле» и вдохновившего Мусоргского на «Картинки с выставки» архитектора Виктора Гартмана. Появилась выстроенная по указаниям Гартмана бревенчатая «Имба-мастерская» — просторная, с большим окном художественная студия, снаружи украшенная ажурными карнизами, декоративными накладками по мотивам крестьянской резьбы и вышивки. Следующим строением, форсировавшим стиль народного деревянного зодчества, стала «Баня-теремок», жилой гостевой флигель по проекту Ивана Ропета (Петрова). Свободной фантазией на фольклорную тему украсила парк беседка Васнецова, «Избушка на курьих ножках». Вкусы кружка в начале 1880-х выразило коллективное создание каменной усадебной церкви, изящной миниатюрной реплики на образ древнего новгородского храма Спас-Нередицы. В общем, у Михаила Нестерова были все основания, попав в Абрамцево, воскликнуть: «Здесь мечта живет, мечта о русском Ренессансе!»



***Египтянка (Тайна). Майолика, цветная глазурь.
Начало 1890-х гг. (Портрет Веры Мамонтовой)***



Голова льва. Раскрашенный гипс. 1892 г.

Мечта эта, несомненно, воодушевляла владельцев имения и абрамцевских художников, притом сектантской узости не наблюдалось. Избушки, теремки и стилизации домонгольского русского зодчества прекрасно уживались с кирпичной молочной в голландском стиле, с фахверковой, по образцу сельской Англии, архитектурой сенного сарая, в котором ставились домашние спектакли. Вывезенные Саввой Ивановичем из приазовских степей половецкие «каменные бабы» отлично себя чувствовали на лужайках, засаженных крокусами из Тосканы. И большинство мамонтовских построек, в том числе отдельные дома для проживания Репина, Поленова, Васнецова, в частности «поленовская дача»,

переоборудованная в ставшую Врубелю родной гончарную мастерскую, выглядели обычными срубами, аккуратно обшитыми тесом. «Русское» в среде мамонтовцев не обязательно требовалось выражать прямо и наглядно. Сказочная абрамцевская природа Васнецову могла увидаться заросшим прудом его «Аленушки», полем его «Богатырей», Нестерову усадебный луг мог открыться долиной его «Отрока Варфоломея», а Поленову, Серову, Коровину довольно было речных берегов, холмистых далей, лесных опушек и березовых аллей. Врубель, надо сказать, даже таким, чисто пейзажным патриотизмом не пленялся. Говорил, что надоели ему все эти речки, деревеньки, эти милые ветхие мостики, на которых скачущий под его седлом красавец Сегаль ногу себе может сломать.

«Врубель не был лириком русской жизни», — заключил один глубоко почитавший врубелевский талант современник художника.

Не был? Потому что голова его что-то шепчущей скульптурной «Тайны» обвита загадочным древневосточным символом мудрости и власти? А язык пластики, оттенок мягкой лепки, нюанс почти детски беспомощной и одновременно стойкой, строгой душевной грации? Без кокошника не узнается мелодия славянского напева?

Конечно, Врубель не был поклонником деревенских плясок и Гомера ценил много выше поэзии забористых частушек. Не попади он в атмосферу Мамонтовского кружка, кто знает, так ли сильно захватило бы его стремление услышать «музыку цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада». Но сколь же дорого желание, продравшись сквозь чащу известных внешних знаков, уловить поющую изнутри «интимную национальную нотку». Врубель умел ее поймать. Пример

— печь-лежанка со львом — с тем, который такой «ассирийский» или «ливийский».

Безумная на первый взгляд идея ввести льва в декорацию лежанки, приглашая уютно погреться на спине зверюги. В торце подголовного валика та же львиная маска, что грозно охраняла окна «римско-византийского фасада», стерегла дом на уличных воротах. Однако на печи она принадлежит достаточно добродушному животному, которое покойно разлеглось длинным узорным телом из выпуклых изразцов, и три цветочные плитки с краю над композицией мерцают оригинальным вариантом дивно «процветших» львиных хвостов традиционного национального орнамента. Археологи грядущего, откопав резную каменную облицовку древнерусских храмов, дубовые доски наличников на избах поволжских керженских староверов, формы старинных печатных пряников, поймут, что в лесах на Руси из фауны чаще всего встречались львы особенной собачье-ягнячьей породы, а озера кишели «фараонками» (то есть русалками). Керамическая печь Врубеля подтвердит вывод ученых.

На увлечение абрамцевским гончарным делом не мог не влиять — и сильно влиял — характер взаимоотношений художника с членами мамонтовской семьи.

Во внутренние стимулы пристрастия Михаила Врубеля к майолике сильным переживанием вплелась печаль утраты «чудесного юноши» Андрея Мамонтова: «Много, много обещавший юноша; я, несмотря на то что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получил от него духовное наследство». Гончарную мастерскую Савва Иванович налаживал с прицелом на будущее сына. Дрюша искал свое скромное место в сфере искусства, и оформление архитектуры декоративной майоликой отвечало свойствам его натуры, его дарования. Первые свои изразцы Врубель лепил, обжигал вместе с Андреем,

в спортивных молодежных играх не участвовавшим, дотемна пропадавшим у столов с глиной и глазурями.

Елизавету Григорьевну Мамонтову успехи Дрюши, его здоровье и настроение заботили больше, чем хлопоты обо всех остальных четверых детях. В раннем детстве Андрей тяжело захворал и вряд ли выжил бы, не обладай его мать волей, выдержкой — «благоразумным героизмом», по определению ее друзей. Спасенный сын, единственный в семье характером и даже внешне походивший на нее, был дорог матери глубокой своей серьезностью, волновал грустной вынужденной отстраненностью от задорных абрамцевских затей. Радовавшее тихого Дрюшу творческое гончарное содружество с обожаемым им Михаилом Александровичем, как и на редкость теплое отношение старшего друга к Андрею должны были снискать Врубелю особое расположение Елизаветы Григорьевны. Этого не случилось. Не могла она преодолеть свою неприязнь, и дело было не только в некоторых малосимпатичных ей личных качествах Врубеля.

Домашние спектакли у Мамонтовых начались с того, что в 1879 году Адриан Прахов привез из Петербурга стихотворную драму Аполлона Майкова «Два мира». Члены кружка загорелись темой нравственного спора язычества и христианства. Сюжет здесь в столкновении двух вершин духа на фоне общего морального упадка времен Нерона. Герой, патриций Деций, «римлянин, уже воплотивший в себе всю прелесть и все изящество греческой образованности», по мысли автора, олицетворяет «все, что древний мир произвел великого и прекрасного». Рядом с ним незаметно народившийся в катакомбах под развратным городом мир новой красоты, новой моральной силы — мир первых христиан. Децию, если он не вымолит прощения за то, что не умилился, слушая императора-декламатора, и христианам, если те не придут поклониться как Богу статуе кесаря, грозит

смерть. Гордый патриций, отвергнув спасительную интригу, выбирает чашу с ядом и созывает друзей на прощальный веселый пир. Христиане, уповая на Господа и выбирая небесное блаженство, готовы принять земные муки на арене кровавого цирка или в пламени костров. Кульминационный момент наступает, когда влекомая любовью к Децию христианка Лида пробирается в дом прекрасного язычника, чтобы успеть спасти его душу, уговорить отрешиться от пагубной римской гордыни:

И вознестись на высоту,
И ту постигнуть красоту,
То совершенство, пред которым
Ничто твой жалкий, бедный мир,
Где ты лишь сам себе кумир!

Но тщетно. Вера христиан остается для Деция мечтой рабов, утешением «безвольных стад», фантазией, позволительной лишь детям. Сегодняшний Рим ему мерзок, однако превыше всего верность древнему идеалу чести и разума:

Ведь в том, что носит имя Рима,
Есть нечто высшее!.. Завет
Всего, что прожито веками!
В нем мысль, вознесшая меня
И над людьми, и над богами!
В нем Прометеева огня
Неугасающее пламя!

Со словами: «...умираю я на посту своем за Рим! За вечный Рим!..» — Деций отталкивает Лиду и спокойно выпивает яд. Под пение гимна «Ясный, немеркнущий...» христиане бесстрашно идут на массовую казнь.

Каков сюжет для мамонтовцев! Тут уж не удовлетвориться читкой по ролям и жаркими дебатами. Решено было сценически воплотить финальный акт пьесы. Композитором, декоратором, а также исполнителем главной роли благородного Деция выступил преклонявшийся перед античной классикой Василий Поленов, режиссировали спектакль они вдвоем с другом Саввой, тоже любившим аттестовать себя «эллином». Самой горячей энтузиасткой постановки проявила себя тогда Лиза Мамонтова. Не склонная привлекать к себе внимание, она даже вышла на подмостки, выступила в роли жертвенной христианки Лиды. И темные большие ее глаза, смотревшие обычно из-под длинных полуопущенных ресниц (очень характерный взгляд, запечатленный и в лице Дрюши рисунком Врубеля), светились, когда она произносила:

И там, среди тихих, светлых слез,
Я всё нашла, чего искала,
Я поняла, кто был Христос...

Для Елизаветы Мамонтовой не было сомнений в том, где свет и правда в столкновении «Двух миров».

Десять лет спустя Нестерову в Абрамцеве увиделись два ясно различимых русла — «две жизни» абрамцевских обитателей. Определенным образом две эти жизни были близки мирам, которым посвящалась драма Майкова. Жизнь христианская ровно, негромко шла вокруг Елизаветы Григорьевны. Много добра было сотворено хозяйкой усадьбы: школа, лечебница, столярная кустарная мастерская, дававшая ученикам ремесло и дополнительный к обычным крестьянским доходам, весьма весомый заработок. Язычество вихрилось, хохотало, пело оперными голосами, звенело подковами веселых кавалькад вокруг Саввы Ивановича.

Старшему поколению кружка не было нужды выбирать ту или другую сторону. Давним друзьям семьи в союзе супругов Мамонтовых дороги были и муж, и жена. Основание кружка крепилось тем, что нередко вскипавшие сверх меры эстетические порывы Саввы уравнивались этической безупречностью Лизы. Хотя дамы, естественно, больше тяготели к Елизавете Григорьевне.

Активной помощницей в культурной работе местного земства, а также в собирательстве кустарного народного искусства стала Елизавете Мамонтовой ее двоюродная сестра Наталья Якунчикова, которая здесь, в Абрамцеве, познакомилась, здесь, в абрамцевской церкви, повенчалась с Василием Дмитриевичем Поленовым. К ободряющей силе Елизаветы Григорьевны приникла пережившая большую душевную травму художница Елена Дмитриевна Поленова, которая взяла на себя творческое руководство абрамцевской столярно-резчицкой мастерской. Менее ожидаемо, но тем более выразительно безусловное предпочтение личности и линии Елизаветы Григорьевны, звучащее из уст такой «неженственной» женщины, как Валентина Семеновна Серова. Казалось бы, композитору Серовой должен был больше прийтись по нраву организатор Частной оперы, но нет. «Искорку истинного таланта» в шумливых и суетливых начинаниях Саввы Ивановича она признавала, однако «рядом с вульгарной бесцветностью» его расплывчатых музыкальных вкусов. Подумать только — не умел оценить Вагнера, божество покойного мужа и самой Валентины Семеновны! Совсем иное Елизавета Григорьевна, «несомненно более сильная, более цельная натура» — «сдержанная, справедливая, всегда владеющая собой, спокойная на вид (только нервное подергиванье бровей выдавало ее душевные бури)... женщина с огненной душой, она этот огонь зарывала глубоко под непроницаемую оболочку феноменальной

сдержанности, дабы никто не смел заглянуть в ее святая святых». Из женщин в орбите кружка преданного восхищения Мамонтовой не разделяла лишь Эмилия Прахова, состоявшая в долголетней шутливой переписке с «кумом» Саввой Мамонтовым и не без иронии (как свидетельствуют эпистолярные замечания Елизаветы Григорьевны, достаточно взаимной) воспринимавшая его супругу.

Но в поколении художников, вошедших в кружок в конце 1880-х, раскол на «христиан» и «язычников» обозначился уже резко. Душой твердо верующего человека и «пораненным сердцем» молодого вдовца Михаил Нестеров решительно выбрал сторону Елизаветы Григорьевны. Хозяина усадьбы, который, на взгляд Нестерова, тщился подражать прославленному флорентийскому правителю-меценату, он саркастично именовал Саввой Великолепным. Убежденный антицерковник Серов («Здесь, у Мамонтовых много молятся и постятся, т. е. Елизавета Григорьевна и дети с нею. Не понимаю я этого...»), несмотря на крепчайшую привязанность к почитаемой им второй матерью хозяйке Абрамцева, все-таки оказался в стане Саввы Ивановича. Там же, конечно, изначально находился главный художник мамонтовских оперных спектаклей, главный любимец руководителя театра Константин Коровин. С Нестеровым Серов и Коровин не дружили, изоцрялись в остроумии насчет живописцев столь возвышенно серьезных, «что жуть брала»; обыгрывая характерное строение головы Нестерова, называли его между собой «трехлобым». Михаил Врубель, разумеется, пополнил ряды языческих весельчаков.

И в прежние годы члены кружка исповедовали разные сокровенные верования, единству это не мешало. Старшие были мудрее? Вряд ли. Размежевание на две абрамцевские жизни определила трещина в отношениях владельцев имения.

Плывший 15 лет прочный супружеский корабль Мамонтовых вдребезги расшибся о заурядную коллизию. Недаром, когда Савва Иванович еще только начинал строить планы, произносить зажигательные речи о необходимости перенести опыт любительских постановок на подмостки настоящего театра, Елизавета Григорьевна упорно отмалчивалась. В такие моменты, как пишет Серова, она замыкалась, «с ярким румянцем во всю щеку, конфузливо улыбаясь, — только брови тревожно протестовали». Верно ей повеяло угрозой. Актрисы! И если бы во множественном числе временных фавориток излишне пылкого режиссера. Хуже, гораздо хуже — одна-единственная молоденькая актриса. Звали ее Татьяна Спиридоновна Любатович. Мамонтов помешался от любви к ней. Лишь помешательством можно объяснить, что в Татьяне Любатович он нашел идеальную Кармен для своей постановки. Внешне, в отличие от высокой, темноволосой, худощавой Елизаветы Григорьевны, которую легко представить скитской монахиней на холсте Нестерова, Любатович была похожа на пухленького шаловливого ангелочка с полотен Франсуа Буше. Дебютировала она (сама вызвалась заменить вынужденную внезапно уехать исполнительницу, назначенную Николаем Рубинштейном) на сцене Московской консерватории в «Онегине», в партии Ольги, очень ей подходившей и навсегда оставшейся лучшей в ее репертуаре. «Хорошенькая женщина с маленьким голоском симпатичного тембра», — закрепилось за ней мнение знатоков. В Москве все были уверены, что Частную оперу Савва Мамонтов завел исключительно ради нее. Это все-таки спорно. Бесспорно, что он сделал ее примадонной и хотел видеть владетельной королевой.

Проложенный еще отцом Саввы Ивановича железнодорожный путь связал Москву с Троице-Сергиевой лаврой. Абрамцево, помимо аксаковского

обаяния прельстившее молодых людей Мамонтовых, в первую очередь Лизу Мамонтову, близостью древней обители Сергия Радонежского, расположено к юго-западу от Сергиева Посада. На северо-востоке от него Савва Иванович купил «Танюше» Путятино. Имение с огромным, переходящим в лес старинным парком, цветниками, зеркальными прудами, большим барским домом и множеством флигелей. Серов (солидарно со всеми детьми Мамонтовых, что понятно) Любатович терпеть не мог, всякий ее поступок истолковывал очередным проявлением ее наглости, глупости, бездарности, бестактности и в Путятино ногой не ступал. По отзывам других, тесно общавшихся с Любатович людей, в их числе, например, Рахманинова, Шаляпина, Амфитеатрова, она была и умна, и музыкальна, и достаточно интеллигентна, и работала над образами с полной отдачей. Другое дело, что средств ее контроля для оперного драматизма не хватало, а характером певица была из породы «вынь да положь». Как и одна из ее старших сестер, видная революционерка-народоволка, сподвижница Веры Фигнер Ольга Любатович, Татьяна Спиридоновна унаследовала от отца боевитый черногорский темперамент. Хотела блистать героиней оперы Бизе и всё тут. На фотографии, где она снята в соответствующем театральном костюме, ее Кармен, сидящая на столе, предложив обозрению кокетливо скрещенные ножки в туфельках с бантиками, выглядит довольно забавно. Забавно, но соблазнительно, этого не отнять.

Серов во владениях «Карменситы Любатович» не бывал. Коровин и Врубель частенько там гащивали, ели, пили, веселились, писали портреты очаровательной путятинской хозяйки. В холсте Коровина взлетевшая на подоконник резвой бело-розовой птичкой Татьяна Любатович сидит точь-в-точь в такой же, явно самой

любимой, самой выигрышной позе, как на снимке в оперном платье Кармен, только вместо тамбурина держит книгу и к бантикам туфельек добавились бантики у ворота и на рукавчиках. Кисти Врубеля принадлежит акварельный портрет Любатович в роли Кармен. Неизвестно, правда, угодил ли здесь художник. Как-то далековата от образа inferнально страстной цыганки эта сдобная молодая женщина с толстоватыми щеками и капризно-гневливым взглядом.

Ситуация исключала какие-либо симпатии Елизаветы Григорьевны Мамонтовой к богемным поклонникам Татьяны Спиридоновны. Она стоически терпела их присутствие. И, без сомнения, ей было больно, что гончарной мастерской, душевным прибежищем ее бедного Дрюши, теперь целиком завладел такой циничный безбожный хлыщ, как Врубель. Вслух она, разумеется, подобных слов не произносила. А вот всецело преданный Елизавете Григорьевне, благоговейно восхищавшийся ее «дивным равновесием ума и сердца» Михаил Нестеров в письме приятелю свое мнение насчет Врубеля высказал прямо: «...должен сказать, что Врубель — большой талант, талант чисто творческий, имеющий свойство возвышенного идеального представления красоты, несколько внешнего характера... Этот человек, имея множество данных (воспитание, образование, даже ум), не имеет ни воли, ни характера, а также ясной цели: он только „артист“. Нравственный его склад не привлекателен. Он циник и способен нравственно пасть низко».

В христианский идеал Нестерова Врубель не вписывался. Однако стоит подивиться нестеровской честности, с которой замечен признак неутешительной для коллег угрозы, идущей от Врубеля: «Во всяком случае, от него можно ожидать много неожиданного и „неприятного“ для нашего покоя и блаженства в своем ничтожном величии».

Михаил Врубель, надо заметить, в среде творческой московской «полезной конкуренции» окончательно выстроил себе внешний облик, имея целью ничем не походить на художника, в чем преуспел. Никаких мягких растрепанных бородок, пышных шевелюр, невнятно мешковатых сюртуков, тем более каких-либо идущих в комплекте с мольбертом беретов и бархатных блуз. У Врубеля стильные пиджаки, визитки самого элегантного покроя, короткая стрижка, четкий пробор, бритый подбородок и невозможные на лице русского свободного живописца усы стрелками, с подкрученными вверх кончиками, — стандартный европейский тип «порядочного господина», не чуждого щеголеватости парижских денди или завсегдатаев модных венских кафе. Впрочем, ведущим все же было веяние британского эстетства, Врубель тогда, по воспоминаниям его знакомых, «очень любил все английское», даже приистрастился пить английский эль.

Стилистика совершенно не во вкусе хозяйки Абрамцева. При этом непроницаемая сдержанность Елизаветы Григорьевны и деликатная учтивость Михаила Врубеля были залогом интеллигентного общения людей, обоюднo избегавших вульгарной, сколько-нибудь откровенной неприязни. Но столкновение все-таки произошло. Не в Абрамцеве, в Риме.

Глава пятнадцатая

РИМСКАЯ СНЕГУРОЧКА

В конце лета 1891 года Елизавета Григорьевна увезла горевавших о смерти брата Веру и Шуру в Италию. По пути мать с дочерьми заехала в Киев осмотреть собор, для орнаментов которого успел немного поработать Дрюша, и помолиться перед образом Богородицы. Почти родным показался этот образ, монументально претворявший иконный лик, ранее созданный Виктором Михайловичем Васнецовым для скромной абрамцевской церковки. Забрав с собой сверстницу Андрея, дружившую с ним и тихой одухотворенностью напоминавшую его Лёлю Прахову («Святую Варвару» в росписи Михаила Нестерова на стене Владимирского собора), все вместе отправились дальше. Не первый раз Елизавета Григорьевна искала утешения в стране, которая ей подарила много молодого счастья с Саввой, потом благословенным своим климатом надолго продлила жизнь сына, потом... «Жизнь там всегда мирила меня со многим и успокаивала», — пишет она из Рима Елене Поленовой. Италия не обманула, была прежней, дышала «таинственной поэзией катакомб», лаской природы, тишиной священных руин. Через пару недель прибыли Савва Иванович с Врубелем.

Темп существования переменился. Дни до отказа наполнились поездками, осмотрами. Маршруты строились с учетом специальных интересов абрамцевской гончарной мастерской. Соответственно, первым делом посещение Национального музея керамики в Неаполе, богатейшего собрания художественной глины, от античных терракот до модного фарфора. Затем походы по школам-мастерским,

где бережно сохранялись рецепты и приемы традиционных старинных ремесел. И всё шло хорошо. Раньше Мамонтов любил брать с собой за границу Константина Коровина и таким образом развивать вкус, кругозор «Костеньки». В той же роли наставника Савва Иванович повезет по Европе «Феденьку», Федора Шаляпина. С Врубелем диспозиция была иная. Михаил Александрович сопровождал мецената на правах авторитетного советника по делам художеств. И пока он, знаток древности и Ренессанса, выражал восхищение свежееизготовленными «роббиатами» (сувенирными копиями скульптурно-архитектурных майолик, шедевров работы семейства делла Роббиа) или браковал эстетическое качество образчиков резницкого мастерства, мнение его для всей компании звучало веско. «Их работы нельзя отличить от древнеитальянских, — пишет Елизавета Григорьевна после знакомства с продукцией римской ремесленной школой керамики. — Они строго держатся этого стиля и разрабатывают его. Есть у них в школе отделение деревянной резьбы, но, по словам Врубеля, мало интересное». Согласие, однако, держалось лишь на территории нейтрально декоративных прикладных жанров. Вступление на почву современного высокого искусства нарушило мир. Конфликт разгорелся из-за Морелли.

Ну чем прославленный тогдашний лидер неаполитанских колористов Доменико Морелли так нехорош был Михаилу Врубелю? Положим, имелись у Врубеля претензии к подновлению академической картины бытовым натурализмом, положим, не нравились ему трактовки евангельских сюжетов в духе актуальных политических воззрений. Но разве он не знал, каким событием явилась для молодых россиян Ильи Репина и Василия Polenova их встреча с самим Доменико Морелли, смелым на баррикадах и в красках его

палитры? Не знал, как сплачивали старших мамонтовцев идеи, близкие теории Морелли с характерным у борцов Рисорджименто единством освободительных и христианских идеалов? Не понимал, что значило искусство этого мастера для творчества Репина, Антокольского и особенно Поленова, по примеру Морелли совершавшего экспедиции в Палестину, создававшего свои циклы композиций, посвященных жизненным странствиям «учителя из Назарета»? Разве не видел Врубель, как в ответ на его ироничные гримасы в Национальной галерее Рима вспыхнула, заволновалась Елизавета Григорьевна, которая среди самых драгоценных семейных реликвий хранила собранный когда-то молодой четой Мамонтовых альбом снимков с картин Морелли? Знал, видел, понимал, а все-таки позволил себе вышучивать и полотна художника, и вкусы его поклонниц. Жестокая бестактность, объяснимая лишь действием винных паров, крайне усиливших желание порисоваться перед Верочкой Мамонтовой.

Елизавета Григорьевна в негодовании не находила слов для отповеди оскорбителю святынь. Верочка же, лучась сиянием темных задорных глаз, ответила Врубелю язвительной насмешкой: упрекнула в зависти к знаменитому живописцу и предложила утешиться хотя бы некоторым приближением к его имени. Стать равным великому Морелли не получится, но Врубель имеет возможность перевести фамилию с польским значением «воробей» на римский диалект и называться «малышом, воробышком» — Monelli. Врубель охотно принял вызов. В тоне восхитительной пикировки следующую свою работу (а это был долго украшавший абрамцевский дом, по живописи признававшийся перлом не ниже «Девочки с персиками» и бесследно исчезнувший из усадьбы в годы Великой Отечественной войны портрет Саввы Ивановича Мамонтова на алом фоне) Михаил Врубель подписал

«Minolli». Потом эта острота автора вызывала всякие недоразумения с атрибуцией портрета, тем более что ставило в тупик (ошибка? описка?) странное, не отмеченное в лексиконах слово, которым подписался Врубель. Хотя трудно поверить, что художник, отлично владевший итальянским, перепутал буквы. Разумеется, псевдоним имел смысл, внятный участникам дискуссии. По-видимому, Врубель, большой любитель шарад, для начальных слогов использовал форму первого лица глагола *minare* — минировать, взрывать, и подпись шифровала горделивое «нет, дорогие дамы, я вам не воробышек — я минер, подрывник, бомбист!».

Реплика, от которой Елизавету Григорьевну, вероятно, лишний раз передернуло и на которую юные девы только фыркнули.

Спор завершился в связи с тем, что Савва Иванович увез Врубеля в Милан. В этой Мекке честолюбивых вокалистов 20 лет назад успешно осваивал бельканто молодой купец Савва Мамонтов, сейчас там жила, брала уроки пения Лиля Врубель. Из трех младших сводных сестер Михаил относился к ней с особенным теплом, нежно называл ее, рано выбравшую путь оперной певицы, «будущей сострадалицей». Теперь, словно компенсируя неделикатность своего столкновения с Елизаветой Григорьевной, к Лиле он проявил самое благородное участие. Преподнес сестре, а заодно всему семейству Врубель приятный сюрприз. «Вот как это случилось, — смакует нечастое приятное известие о сыне Александр Михайлович Врубель. — Лиля сидит дома, ей приносят записку от Ронци (педагога по вокалу. — В. Д.) и приглашают прийти, она входит и видит у Ронци Мишу... можешь себе представить ее удивление и радость!.. Миша при свидании с Лилей просил принять у него 5 червонцев. Лиля очень оценила этот поступок Миши, и она, несмотря на нежелание

Миши, уже возвратила ему 50 франков. Весь этот пассаж с золотыми меня много порадовал... тронул!»

В письме Лили миланская встреча с братом описана чуть подробнее.

«Свидание наше с ним было неожиданно, коротко, очень сердечно, и у обоих нас было нелегко на душе. Да, это всецелое отдание искусству делает жизнь его более тяжелой, чем она есть. Оба мы нашли себя со времени Казани наружно постаревшими. Оба мы все так же мучимы искусствами. Мишино отношение лучше к искусству, чем мое. У меня меньше веры, и есть уже покорность, что если и из этой последней попытки ничего не выйдет, то нужно оставить все и стараться своим существованием по меньшей мере не мешать и помогать жить другим. Миша больше верит в искусство (и имеет на это больше данных, чем я)... Миша увидел опять веру людей в свой талант и потому сам относится спокойнее к своему делу, увереннее».

Михаил строил планы. Наилучшим для сестры ему виделась возможность присоединения Лили к труппе Частной оперы. Савва Иванович рассеянно кивал: надо попробовать. (Забегая вперед скажем, что проба не состоялась или была неудачной; Елизавета Врубель будет гастролировать по России в других оперных антрепризах.) Савву Ивановича в том заграничном вояже 1891 года более всего занимали мысли об организованных не без его активного участия гастрольях Татьяны Любатович в Испании, на подмостках барселонского театра «Принчипале». В Италии ему уже не сиделось. Относительно Врубеля было решено, что художник вернется в Рим и зиму поработает там. Под заказанные эскизы декораций предполагавшейся

оперной постановки «Виндзорских проказниц» и разработку нового занавеса Частной оперы Мамонтов обеспечит живописца ежемесячными субсидиями. Оставался более сложный для Мамонтова вопрос, как обеспечить достаточно продуктивный режим трудов Врубеля, склонного проводить дни за дегустацией местных вин, а ночи в римских веселых заведениях.

Идея Саввы Ивановича в качестве мягкой дисциплинарной меры поселить Врубеля в доме, снятом для жены и девочек, Елизавету Григорьевну ужаснула. «Врубель на днях возвращается в Рим, — с тревогой сообщает она московской confidentке, — берет себе мастерскую и будет работать своих „демонов“. Я не хочу, чтобы он жил у нас, он нам слишком будет тяжел». Навязать жене, оплакивающей смерть сына, Врубеля, который, по ее словам, «составляет одно из несчастий нашей жизни» и вообще «отравляет нам все», было невозможно.

С работавшими в Риме русскими художниками Врубель тоже не сошелся, вел себя с ними, как пишет Елизавета Григорьевна, «ужасно глупо», то есть задирал, дразнил обычными замечаниями о подражательстве, скудном воображении, неумении рисовать и т. п. Дружил он только с братьями Сведомскими, вместе с ними развлекался в любимом их варьете «Аполло» или в компании художников, поэтов со всех концов Европы веселился в шумном, насквозь прокуренном кафе «Араньо». Всем римским студиям и мастерским он предпочитал экзотичное холостяцкое жилище Сведомских, о котором поведал читателям «Недели» Владимир Кигн (Дедлов).

«Уже самый вход обещал нечто фантастическое своими коридорами, двориками, нигде, кроме Рима, невиданными дрянными дверьми, неожиданно открывавшими

прекрасные картинки неба, апельсиновых садов, холмов и стен, украшенных плющом, розами и просушиваемым после стирки бельем. Мастерская оказалась еще необычайнее, с ее фантастическим убранством и фантастическим существованием ее хозяев. Это были две громадные комнаты, вроде какой-нибудь танцевальной залы порядочного губернского клуба. В то же время мастерская походила и на оранжерею, потому что одна стена и потолок были сплошь стеклянные, на окнах и под потолком висят полотняные занавеси для урегулирования света. Это настоящие паруса, а веревки, которыми их отдергивают и задергивают — целые снасти.

Не знаю, из чего сделаны стены фантастического здания, но, как видно, из чего-то промокаемого: во многих местах сырые пятна и потеки. В обеих комнатах стояло по печке, конечно, римской, в виде жестяной коробки с железной трубой, прихотливо извивающейся по всему пространству мастерской. Печки раскалены добела, трубы — докрасна; огонь гудит, как отдаленный водопад, но в комнатах все-таки холодно, так что видно дыхание. Немало способствует низкой температуре фонтан холодной, как лед, воды, бьющей из стены в мраморный ящик — бассейн. Остановить воду нельзя, потому что разорвет трубы. Водопровод устроен еще при римских императорах и, как видно, „довольно несовершенен“.

...Стены мастерской изображают собой нечто уже окончательно причудливое — не то огромный персидский ковер, не то палитру. Хозяева зажигают лампы, и мы можем

оглядеться обстоятельней. Оказывается, на стенах картины, эскизы, этюды. Между ними драпировки красивых материй, ковры, старинное оружие, характерные костюмы, полки с художественной посудой. Местами пыль и паутина постарались придать этому красивому убранству меланхолический вид артистической задумчивости. Несколько мягких и широких диванов, расставленных по мастерской, напоминают о художественной лени. Холод, почти мороз, заставляет думать о холоде холостого существования. Но огромная начатая картина и несколько свежих этюдов и эскизов на мольбертах указывают, на чем целиком сосредоточиваются хозяева, забывая про пыль, паутину и холод».

В Риме также давно жил самый знаменитый здесь русский поляк, Генрих Семирадский. Обласканный любовью римлян, награжденный от Академии Святого Луки лавровым венком, этот мэтр выстроил себе на Виа Гаэта громадный, с двухэтажной мастерской, дом-дворец, сразу вошедший в путеводитель по Вечному городу. Сюда, в особняк, где мастер принимал коронованных особ или светил мировой живописи вроде Лоуренса Альма-Тадемы, Ганса Макарта, младший соученик Семирадского по чистяковской мастерской Михаил Врубель не заглядывал. Возможно, издали, с улицы любовался мраморным фасадом с античными пилястрами, а скорее всего, и любоваться не желал, разочарованный в когда-то очень привлекавших эффектах кисти Семирадского. Во Врубеле, в его упоении маэстрией, тоже таилась некая опасность двинуться курсом живописца, чей несомненный артистизм вызывает, однако, смутное ощущение удовольствия пополам с возмущением. Дельно

прозвучало недавнее предложение известного искусствоведа рассматривать искусство Семирадского в сфере искусства сугубо декоративного. Тогда всё на своих местах: любуйся на здоровье красивыми парадными костюмированными «христианами», «цезарями», «древними греками» и никаких упреков в пустоте, напрасных ожиданий трепета алчных душевных фибр.

А творчество врубелевских приятелей Сведомских, мелких эпигонов Генриха Ипполитовича, чем милее? Именно «мелкостью». Обаянием веселых и славных, довольно добросовестных мазил без грандиозных вселенских претензий.

Павел и Александр Сведомские радушно принимали Врубеля, безоговорочно признавали его творческое превосходство, охотно делились с ним заказами, всегда готовы были выручить деньгами, согреть товарищеским пониманием, юмором. Только на амплуа хоть сколько-нибудь строгих опекунов, способных обуздать влечения к праздному беспутству, эти симпатичные персонажи римско-русской богемы не годились.

Единственным, кто мог бы помочь, был прекрасно известный всей русской колонии Александр Антонович Риццони. Выученик петербургской Академии художеств, по происхождению наполовину итальянец, Риццони после заграничного пенсионерства навсегда обосновался в Риме. Писал он невинные по содержанию, ценимые коллекционерами жанровые миниатюры, обычно сюжеты из быта католического духовенства или религиозного иудаизма, а благодарную любовь к России выражал тем, что сделался истинным добрым гением для попадавших в Рим русских художников. Вы стесняетесь скверным знанием иностранных языков, не знаете, где поселиться, купить холст, нанять натурщиков или, не дай бог, исчез на таможне ваш багаж, вы потеряли документы, вас обчистили мошенники? Не отчаивайтесь, надо лишь добраться до

кафе «Греко», вечернего места сбора россиян, дожидаться появления хмурого старика Риццони и будьте уверены — Александр Антонович всё уладит, всё устроит.

Мамонтову удалось договориться, что Михаил Врубель будет работать в мастерской Риццони, под его непосредственным надзором. Врубель счел такой вариант большой удачей. Помнилось, как часто, как сердечно говорил об этом друге молодости Павел Петрович Чистяков. Ученикам, отправлявшимся в Рим, он всегда настоятельно советовал: «Старайтесь познакомиться с Александром Антоновичем Риццони. Кроме хорошего, от него ничего иного не получите». Не лично Врубелю, но будто специально ему, давал наказ:

— Держитесь знакомства с Риццони, хотя бы он и свирепствовать начал, — ничего, не смотрите. Он добрый и деловой. Раньше спать ложитесь и раньше вставайте.

Врубель начал трудиться у Риццони. Манера, в которой ментор скрупулезно выписывал свои маленькие гладенькие холсты, была забавна и чужда, давала массу поводов тонким сарказмам. Врубеля не тянуло улыбнуться. Удивительный старик считал кощунством вторжение в таинство личного честного служения живописи. Индивидуальные подходы не обсуждались. Существенна была только святая верность ремеслу, страшна только измена. Риццони сурово отчитывал за опоздание, обличал гнусную привычку отлынивать, распекал за каждый лишний обеденный час в траптории. Врубель пристыженно извинялся, искупал грехи подвигами прилежания. Риццони он поверил — ни тени корысти, искательства, кокетства, мысли кому-либо потрафить. Так что вместо смешков лишь вечная признательность. «Я был слишком молод и противоположен в житейских вкусах и приемах, чтобы чем-нибудь подкупать Риццони, а между тем мало от

кого я услышал столько справедливой, столько благожелательной оценки», — напишет Врубель спустя десятилетие. Ему тогда повезло встретить скромного праведника от искусства. Важная встреча в его жизни, и, между прочим, узор врубелевской биографии содержит некое ее предвосхищение. Ту мастерскую на Васильевском острове, где, учась в академии, Врубель писал «Натурщицу в обстановке Ренессанса», сочинял «Гамлета и Офелию», где он впервые радостно обнаружил в своей композиции «живой кусок», задолго до Врубеля занимал учащийся Академии художеств Александр Риццони.

Заходили взглянуть, как идет перевоспитание «не воробышка, а бомбиста», Мамонтова с тремя барышнями. Удивлялись — «Риццони муштрует Врубеля, хотим послать ему благодарственный адрес».

Натурные штудии, эскизы для Частной оперы, композиции соборных росписей для братьев Сведомских, но собственное свободное творчество? В письме Елизаветы Врубель родителям среди прочего упомянуто, что Миша «собирается написать в Риме картину для Парижского Salon'a». И если это было чем-то большим, нежели брошенная мимоходом фраза, хотелось бы узнать, каким сюжетом Врубель собирался посрамить бездушную «трескучую обстановку» экспозиций Парижа. Судя по всему, таким сюжетом художник выбрал «Снегурочку».

В семейной переписке Врубелей есть сообщение, что в канун 1892 года «Миша доволен, но не в восторге от Рима; воспевает могучую природу и поэзию России и потому пишет „Снегурочку“ в серебристо-снежном тулупчике и шапочке, украшенной изумрудами, с лицом молодой красивой девушки великорусского типа, фигура стоит на фоне засыпанных снегом елей».

Тут речь не об известной, хранящейся в Рязанском музее акварели, явно сделанной в связи с театральной

постановкой конца 1890-х. Римская «Снегурочка» Михаила Врубеля не сохранилась, но, видимо, к ней — точнее, как всегда у Врубеля, к серии ее вариаций — следует отнести свидетельство Всеволода Мамонтова насчет врубелевской Снегурочки с наружностью его сестры Веры. И что естественнее римского поклонения Врубеля постоянно мелькавшей перед глазами «абрамцевской богине». В сознании художника, как явствует из его писем той поры, поиск «чисто и стильно прекрасного» сплетался с надеждой отыскать реальность «затейливого личного счастья». Достаточно ясно прорисованный объект лирического вдохновения косвенно подтверждается нервной реакцией Елизаветы Григорьевны: «Заходили к Врубелю, сделал акварелью голову Снегурочки в натуральную величину на фоне сосны, покрытой снегом. Красиво по краскам, но лицо с флюсом и сердитыми глазами. Оригинально, что ему нужно было приехать в Рим для того, чтобы писать русскую зиму». Но ей ли, Елизавете Мамонтовой, не знать об итальянских приступах ностальгии, и ей ведь прежде случалось писать из Рима: «Чем ближе всматриваюсь я в жизнь и искусство здесь, мне наше русское все симпатичнее и симпатичнее становится».

Над той же «Снегурочкой» Михаил Врубель продолжал работать по возвращении на родину, в Абрамцеве.

План выступления на смотре парижского Салона как-то угас. Зато Европа стимулировала проект быстрого и легкого обогащения.

— Я привез из Италии много прекрасных фотографий еще более прекрасных видов, — деловито информирует Врубель летом 1892-го, — в один прекрасный день взял одну из таковых да и откатал почти в один присест на трехаршинном холсте; мне за нее уже дали 50 руб. Если я напишу 10 таких картин в месяц — то вот 500 руб.; а

если их продам по 100 руб., то и вся 1000 в месяц. Недурная перспектива?

Потрясающая! И что бы Врубелю пораньше спохватиться. Вот и он о том же:

— Я давно об этом думал; но, утомленный поисками заветного, я никогда не имел энергии приняться как следует («как следует» в письме жирно подчеркнуто. — *В. Д.*) за это здоровое дело. Бог с ней, с призмой — пусть природа сама говорит за себя.

Однако сама за себя природа, во всяком случае на холстах Врубеля, говорить отказалась. Реализация мощного бизнес-плана ограничилась суммой в 50 рублей. Финансовый успех, который только раздосадовал отца: «Что это за деньги! Для художника с таким талантом, с такой эрудицией, как наш Миша! И это в 36 лет, после того как он 3 года был в Академии художеств, был в Париже, в Дрездене, Венеции и, наконец, в Риме. После того, как лет 10 почти ничем не занимается, кроме живописи... Непонятно!»

Без фантазии, без «призмы» — «призма это музыка наша!» — все-таки было не обойтись. Теперь у Врубеля намерение работать сразу над тремя большими картинами. Писать с подмогой дивных фотографий роццу пиний под Равенной, дополнив пейзаж фигурой любившего там прогуливаться Данте. Затем шекспировскую сцену с Макбетом и тремя ведьмами. «И наконец, „Снегурочку“ на фоне снежных сумерек».

Продолжал художник связывать героиню весенней сказки с обликом Веры Мамонтовой или убедился в ее полном равнодушии к нему и перестал ориентироваться на портретные черты Веры Саввишны, этот момент изначально лишь сопутствовал гораздо более широкой внутренней теме. Уже выбором сюжета автор выказал солидарность с не заявленной декларативно, но ярко проявившейся на деле национально-романтической линией мамонтовцев. Домашняя постановка

«Снегурочки» в оформлении Виктора Васнецова была самым удачным, самым любимым, самым памятным спектаклем кружка. Вместе с тем врубелевская Снегурочка «на фоне снежных сумерек» — откровенная конкуренция с десятилетней давности композицией Васнецова, в картине изобразившего Снегурочку на фоне морозного ночного леса. И даже не зная, как Врубель реализовал (и реализовал ли) абрамцевский замысел, понятно, в каком направлении — интимнее, острее, тоньше — он стремился развить образ с любопытной предысторией.

Премьера поставленной на сцене Малого театра в 1873 году «Снегурочки» А. Н. Островского провалилась. Критики сочли, что пьеса «изобилует отсутствием смысла», «не является прогрессивным двигателем в нашей интеллектуальной жизни и не имеет сценического значения». Любительский спектакль на Рождество 1881 года в мамонтовском доме вызвал бурный восторг; сиял сидевший в первом ряду зрителей неулыбчивый Третьяков, громче всех аплодировал Суриков. В основании успеха чутье Мамонтова, который дружески, но твердо поручил писать декорации, придумывать костюмы недавно примкнувшему к кружку, понятия не имевшему о театральном искусстве застенчивому вятичу Васнецову. Пришлось тому по наитию и «под вдохновляющим деспотизмом Саввы Ивановича» искать фольклорный исток пьесы-сказки. Далеко ходить не пришлось — живые подмосковные пейзажи, старинные праздничные наряды крестьян из окрестных деревень, народный вкус к обильной узорной орнаментации и живописный дар оформителя сложились в чудо художественной новизны.

Примечательно, что и Васнецова, и Врубеля образ Снегурочки не оставлял много лет. Забавно, что эти их героини буквально в прямом родстве: Васнецов для своей первоначальной живописной версии нарядил в

парчовый тулупчик Шурочку Мамонтову, Врубель — Верочку. В поэтике абрамцевского содружества у сказочной Снегурочки особо почетное, едва ли не центральное место.

Труднее определить место Михаила Врубеля в кружке.

С одной стороны, довольно скоро он главный помощник и консультант во всех мамонтовских начинаниях. Его положение давало повод злословить о нем, как о придворном живописце Саввы Великолепного, что позже переросло в сплетни насчет безвольного художника под пятой мецената-самодура. Противно даже опровергать. Не оцени Мамонтов универсальный талант Михаила Врубеля, так неизвестно, расцвел бы причудливый гений или канул бы с эпитафией «столь много обещавший киевскими работами...». С другой стороны, мало кому в кружке доставалось столько шуток, сколько Врубелю. Писались посвященные ему ехидные стишки на тему злоупотребления алкоголем и прочих сомнительных эскапад. В сочиненной Саввой Ивановичем по случаю пятнадцатилетия кружка комедии «Около искусства» главные роли были отданы Валентину Серову и Михаилу Врубелю. Серов великолепно играл мрачного, нервного режиссера Калиныча, Врубель замечательно изображал провинциального трагика Хайлова-Раструбина, причем, как вспоминалось одному из благодарных зрителей, «очень ярко проводил сцену опьянения старого актера». Что ж, Врубель был отнюдь не прочь посмеяться и над собой. Ценил подлинное остроумие не меньше подлинной возвышенности.

Но все-таки не совсем ясно, как сам-то он ощущал себя в кружке. Общества вроде бы не чуждался, светских навыков имел в избытке. Ничуть тут не походил на Сергея Коровина, который, несмотря на все старания заманить его в Абрамцево, угрюмо и одиноко

бродил с этюдником по дорогам меж соседних монастырей. Нет, Врубель любил поговорить, пошутить, блеснуть манерами, однако как-то получалось, что он и рядом, и отдельно. Превосходно это его свойство выражено эпизодом с «устрицами» в рассказе Константина Коровина.

Абрамцево, летний вечер, за длинным чайным столом собрались художники, другие гости, много молодежи, приехал из Петербурга Репин.

«Илья Ефимович, сидя за столом, рисовал в большой альбом карандашом позирующую ему Елизавету Григорьевну Мамонтову. Врубель куда-то ушел. Куда делся Михаил Александрович?! Он, должно быть, у месье Таньона. Таньон — француз, был ранее гувернером у Мамонтова, а потом гостил у Саввы Ивановича. Это был большого роста старик, с густыми светлыми волосами. Всегда добрый, одинаковый, он был другом дома...

Где же Врубель? Я поднялся по лестнице, вошел в комнату Таньона и увидел Врубеля и Таньона за работой: с засученными рукавами, тупым ножом Таньон открывал устрицы, а Врубель бережно и аккуратно укладывал их на блюдо. Стол с белоснежной скатертью, тарелки, вина, сабли во льду...

Но что же это? Это не устрицы! Это из реки наши раковины, слизняки.

— Неужели вы будете это есть?! — спросил я.

Они не обратили на мой вопрос и на меня никакого внимания. Они оба так серьезно, деловито сели за стол, положили на колени салфетки, налили вина, выжали лимоны в раковины, посыпая перцем, глотали этих улиток, запивая сабли...

— Русский мульт, больше перец — хорош, — сказал Таньон, посмотрев на меня.

— Ты этого никогда не поймешь, — обратился ко мне Врубель. — Нет в вас этого. Вы все там — Репин, Серов и ты — просто каша. Да, нет утонченности.

...„Замечательные люди“, — подумал я и ушел. Спускаясь по лестнице, я услышал приветливый голос Саввы Ивановича:

— Где вы пропали, где Михаил Александрович?

Посмотрев в веселые глаза Мамонтова, я рассмеялся:

— Миша и Таньон. Устрицы.

...Ночью, у крыльца дома, Савва Иванович говорит мне (как сейчас вижу лицо его и белую блузу, освещенную луной):

— А Врубель — особенный человек».

Хорошо жилось Михаилу Врубелю в Абрамцеве. Дела гончарной мастерской настолько увлекли, что целую зиму 1892/93 года художник прожил в тихой заснеженной усадьбе. На двух его тогдашних керамических вазах врезан латинский девиз «Spes» — надежда, неясное ожидание. Грезился простор? Все-таки тесновато становилось мастеру, мечтавшему о росписи громадных стен. И репутация, весьма упроченная чрезвычайным вниманием Саввы Мамонтова к художнику Врубелю, дала возможность выступить в монументальном жанре, на который как раз в те годы возник спрос у эстетически разборчивых наследников московских купеческих династий.

Глава шестнадцатая

СУД ПАРИСА

Отсутствие у новой, коммерческой аристократии дворянских предков восполнялось возведением фамильных замков. Парадный вход одного из них было доверено оформить Михаилу Врубелю. Илья Семенович Остроухов, простив художнику их «маленькую историю с киевскими эскизами», летом 1893 года сосватал Михаила Александровича родне своей супруги.

— Хлопоты мои увенчались успехом, — ликовал Врубель. — Я получил довольно большой заказ: написать на холстах три панно и плафон на лестницу дома Дункер, женатого на дочери известного коллекционера Дмитрия Петровича Боткина, работа тысячи на полторы; что-нибудь относящееся к эпохе Ренессанс и совершенно на мое усмотрение.

Заказ этот был чрезвычайно важен. В публичных выставках Врубель не участвовал, покупателей на его картины пока не находилось. Серия панно в доме известных просвещенных москвичей сулила возможность продемонстрировать себя Москве как живописца. Заказчики воодушевляли — культурная элита! Отец хозяйки дома, европеец по его художественным вкусам, славился тонко подобранным собранием полотен современных западных мастеров, в основном французских и немецких, но также итальянской, испанской, венской, скандинавской школы. К тому же Елизавета Дункер, урожденная Боткина, была племянницей (и адресатом нескольких стихотворений) Фета, а это имя, вместе с именами Майкова и Полонского составлявшее «триумвират поэтов чистого искусства», много значило для Врубеля. Да и владелец дома, высококлассный инженер Константин Густавович

Дункер, кроме того что приобщал горожан к европейской цивилизованности — свой дом он обустроил водяным отоплением, электрическим освещением, даже лифтом, — проявлял компетентность в делах архитектурных.

Год назад молодожены Дункеры купили солидный, но старомодный, незатейливого вида особняк на Поварской. Теперь же, соответственно замыслу архитектора Ивана Кузнецова, к дому пристраивалась боковая высотная часть с парадным входом. Надзор за строительством осуществлял сам Константин Густавович (дальнейшие пристройки и вовсе будут делаться по собственным его проектам). Внутри новый вход имитировал вестибюль итальянского ренессансного палаццо — простор, торжественный мрамор лестницы и высоких стройных арок. Врубелю предстояло дополнить этот неоренессанс росписью потолка и живописным триптихом, относительно которого была, как видно, оговорена лишь форма тройного арочного верха. Серьезная задача. Уединившись в номерах «Санкт-Петербурга», Михаил Врубель ломал голову:

— Теперь обдумываю темы и положительно теряюсь в массе; но не унываю, потому что чувствую, что так выужу что-нибудь по своему вкусу. Аллегорические, жанровые или исторические сюжеты взять?

Выступление могло быть решающим в «полезной конкуренции». И могло, и должно было ответить отцу, год за годом вздыхающему: «Сегодня были на передвижной выставке... и это еще живее напомнило нам о Мише... Ведь вся выставка наполнена произведениями его товарищей-сверстников. А что же он?»

С передвижниками отношения у Серова и Коровина были не лучшие. Переводить молодежь из экспонентов в полноправные члены объединения совет товарищества не спешил. Но молодое поколение пробивало иные пути.

Харьковское дворянство, перед которым Александр Михайлович Врубель так долго и безуспешно хлопотал о царских портретах для сына, прислушалось к рекомендации Репина и заказало «Групповой портрет Александра III с семьей» Валентину Серову. Серов хотел писать полотно на пару с Константином, однако их совместный труд ограничился эскизом. Коровин, подкопив деньжат, решил почти на два года отправиться в Париж — погрузиться в самую гущу современного искусства. Сначала он там в одиночку растерялся: «Я обалдел от картин, а написать ни одной не умею...» Затем приободрился: «Хорошо пишут французы. Молодцы, черти!» Позднее уточнил итоги тех парижских впечатлений: «Свежие краски воздуха, непосредственная правдивая гамма... восторг, жизнь, веселье, бодрость. Потрясенный, я тихонько сказал себе: „Так вот что! Здесь пишут, как я! Значит, я был прав...“».

Коровин на берегах Сены утверждался в личных творческих принципах. Серов с портретом царского семейства справился столь успешно, что далее на много лет снискал высочайшую милость портретировать лиц императорской фамилии. Врубель продолжал раздумывать о композиции для дома Дункеров. «Что-нибудь относящееся к эпохе Ренессанс» этого странного художника возвращало к мысли соединить пристрастность авторской фантазии с честностью фотообъектива:

— Совершенствование жизненной техники — вот пульс настоящий; он же должен биться и в искусстве. Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, — разбирайся во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой: об его непризрачные рельефы она только протрется, — потускнела, слишком ревниво сберегаемая. Против чего я горячусь? Против традиций, которые, если бы им было

даже и 10–15 лет от роду (как традиция наших передвижников), уже узурпируют абсолютизмом.

Немного нервно в доказательствах, протестах. Михаил Врубель волновался. Сюжет он наконец определил: форма триптиха подсказала изображение трех олимпийских богинь, из которых пастух Парис, сын царя Трои, выбирает достойную получить яблоко с коварной надписью «самой прекрасной». «Суд Париса» — миф, популярнейший в изобразительном искусстве всех эпох и стилей. Перечень мастеров тут нескончаемый. Врубель примеривался, делал наброски, эскизы. К холсту он медлил приступать. Неважно себя чувствовал. На несколько дней съездил в Путятино, в имение Любатович, «думая помочь своему ревматизму». Надо надеяться, если не ревматизм, то тревогу удалось слегка развеять с помощью шампанского, романсов, целительной энергии Саввы Ивановича. Касательно же ревматизма — «с горя, что он ухудшился, и чтобы как-нибудь поддержать бодрость духа для предстоящего начала работ у Дункера уже на холстах и на месте, я три дня провел с Кончаловскими, у них и ночевал». Однако надо было все-таки идти на Поварскую, приступать. Он пошел, начал: «Наконец, в субботу очень бойко начал чертить углем; но ты представляешь, что такое отделяющийся дом: незапирающиеся рамы, хлопанье дверьми и адские сквозняки — словом, я еще больше простудился и решил, пока не поправлюсь, туда ни ногой».

Мучения длились долго. Работу над триптихом Врубель закончил только в начале ноября. Произведение вышло необыкновенное.

Степан Яремич, сам художник и знаток, авторитетный для наиболее придирчивых эстетов Москвы и Петербурга, полагал «Суд Париса» чуть ли не вершиной живописных исканий Врубеля, «высоким

праздником искусства», где тонкость прежних находок художника прониклась эпическим спокойствием.

Что изображено? В левом от зрителя панно море и небо; на небесах возлежит в пуховых облаках напрасно обещавшая судье власть над бескрайней Азией царственно величавая Юнона, на море укрощают гребни строптивых волн тритоны, чудесные рыбохвостые юноши. В панно справа шествует по рощам, долам богиня мудрости и битв Минерва, чьим обещанием славы пастух царского происхождения тоже пренебрег. В центральном пейзаже высится холм, вдали сидит Парис, бродят овечки, на переднем плане нежится Венера в гроте огромной морской раковины. Богиня любви посулила Парису взаимность любой земной красавицы, и веселый амур, оседлавший дельфина, победно возносит над головой яблоко, присужденное его великой повелительнице...

Сюжет лишь повод. Хотя, между прочим, оригинально в трактовке Врубеля уже то, что сюжет, естественно дававший всем — Кранаху, Рафаэлю, Рубенсу, Ватто, маньеристам, академистам, Ренуару, Сезанну... — повод воспеть обнаженное женское тело, здесь обошелся без мотива наготы. Еще оригинальнее стилистический ориентир. Да, Михаил Врубель явственно демонстрирует связь его триптиха с эпохой Возрождения, с видом искусства, тогда наиболее ценным, пережившим в Ренессансе свой расцвет. Но жанр, которым вдохновляется художник, — камея. Построить монументальную вещь на перекличке с ювелирной миниатюрой?! А сколь богатым оказался этот ход. Предназначенный служить брошью или перстнем рельеф, прорезанный на многослойных полупрозрачных цветных халцедонах, обыгрывает единство точеных силуэтов с вибрацией тонов, рожденных благородным природным материалом. Описывать, как именно приемы врубелевской живописи вторят чистоте контуров или

тонким слоистым переливам камейного изображения, бессмысленно. Колорит, который сильно пожух, смотрится ныне почти монохромным, а когда-то мягко светился млечно-сиреневой гаммой, тоже нелепо обсуждать. Лучше припомнить, что «камея» давно служит метафорой классичности.

Откуда автору пришла идея живописно развить эффект изысканных крохотных композиций в холсте четырехметровой ширины и высотой больше трех метров? Толчок могла дать овальная, на синевато-розоватом ониксе, камея «Суд Париса» (размер 3×3,6 сантиметра) из коллекции Эрмитажа. Вообще, «Суд Париса» в десятке самых популярных тем у камнерезов итальянского Возрождения. Несомненно, присутствовали также литературные ассоциации. «Эмали и камеи» — назвал свой поэтический сборник 1852 года парнасец Теофиль Готье, в словесности предпочитавший «работать резцом», — линия, близкая эстетизму Михаила Врубеля, его опоре на безупречный графический костяк.

Напоследок живописец пережил момент счастливейшего созерцания успешно конченных трудов. Стоял, смотрел на стильно вправленное в строгий беломраморный интерьер монументальное сокровище в изящных сиреневых тонах. Может быть, улыбнулся, памятуя, что в античном мире украшавшие знатных особ камеи ценились и как амулеты, причем лиловые аквамарины помогали не пьянеть от вина.

Потом пришли владельцы дома, Елизавета Дмитриевна и Константин Густавович, — «Суд Париса» они отвергли. Нет настроения выяснять, что не понравилось. Хотелось, видимо, чего-нибудь пободрее, понаряднее.

Врубель спешно начал писать «Венецию», первую часть нового триптиха, — роскошный праздник, карнавальное столпотворение с центральной фигурой

золотоволосой пышногрудой венецианки. Как послужили фотоснимки итальянской природы для трех «камейных» панно, неясно. Зато достаточно ощутимо, что «Венецию» Врубель, по словам очевидца, сочинял, «пользуясь фотографией угла Дворца дожей, лестницы, перил моста через узкий канал и перекинутого через него на высоте и в некотором отдалении „Моста вздохов“». Все снимки, поэмы, либретто, исторические анекдоты вроде того указа по борьбе с ростом порочной гомосексуальности, который предписывал венецианкам пленять ласковой добротой и заботиться о пышности своих форм, столь угодных мужскому сладострастию, весь театральный реквизит годился образу этнографично-маскарадной Венеции. Волшебное окно в эдем венецианской праздности. Соседним панно автор наметил солнечно изобильный «Сбор винограда», но делать его не понадобилось. И «Венецию» владельцы особняка не приняли. На этот раз, видимо, показалось, что чересчур игриво.

Нехорошо браниться в адрес мертвецов, тем более давно почивших. В конце концов, не виновата своим скверным художественным вкусом «племянница Фета». Хотя племянницей Лизонька Боткина приходилась все-таки не самому поэту, а его супруге, и стихи, писанные Фетом Елизавете Дункер к именинам, не из жемчужин его поэзии. Очередное рифмованное поздравление сообщает, что поэт вручил имениннице вместо букета бочонок икры, ибо «что можно лучше преподнести икры, эмблемы порожденья». Вот именно. Подходящий презент. А многоуважаемый инженер Дункер... Память о нем хранит история московского водопровода, который он умело налаживал. Спасибо и на том.

«Суд Париса», а затем и «Венецию» купил Константин Дмитриевич Арцыбушев. Также, между прочим, отличный инженер, только с душой чувствительной, отзывчивой. Компаньон Мамонтова в

железнодорожных предприятиях, закадычный его приятель и даже родственник (женился Арцыбушев на кузине Саввы Ивановича по материнской линии), Константин Дмитриевич был большим другом творческой братии. Но примечательный факт: еще не будучи знакомым ни с Мамонтовым, ни с окружавшими его живописцами, молодой инженер-путеец летом под Мюнхеном заметил робость неловкого насупленного мальчика по имени Тоша Серов. «Арцыбушев, — рассказывает мать Серова, — ежедневно брал его с собой купаться в Штарнберг, выучил его плавать, грести, управлять лодкой, так что и следов „бабьего воспитания“ (арцыбушевский презрительный термин) не осталось. К тому же Арцыбушев, поклонник Бёклина, обладал развитым художественным вкусом и приучил Тошу вглядываться в природу, улавливать красоту тонов и сочетаний красок».

В кругу мамонтовцев Константин Дмитриевич дружил с Виктором Васнецовым, был крестным отцом его сына. Для Константина Коровина, до того как тот обзавелся собственной мастерской на Долгоруковской, Арцыбушев устроил рабочую студию в своем доме у Земляного Вала. В первой половине 1890-х там часто и подолгу жил Михаил Врубель, душевно очень сблизившийся с Черным принцем, как Арцыбушева в кружке прозвали за избыток минорности. Меланхолический друг, с его печально недоверчивым взглядом на мир и человечество, полностью разделял тогдашний угрюмый скепсис Врубеля. Беседы за бокалом хорошего вина, в котором оба знали толк, утешали горчайшим знанием жизни, завешанным мудрецами всех времен.

Осенью 1893-го, в разгар перипетий с панно для дома Дункеров, возле Врубеля появилась родная его «милая Нюта». Анне Врубель удалось выхлопотать перевод из оренбургского Николаевского института в

московский Екатерининский институт благородных девиц. Жили теперь брат и сестра неподалеку друг от друга. «Часто брат приходил, — рассказывала Яремичу Анна Александровна, — и сидел совершенно молча, ничего не говоря. Ему было приятно, что сидит со мной, но он был так мрачно настроен, что не разговаривал».

Савва Иванович Мамонтов забеспокоился. Хандру, «окисленность» он считал самой вредной хворью. Требовалось срочно взбодрить художника. Сергей, старший сын Мамонтовых, в это время находился за границей, где ему сделали операцию (как и покойный Дрюша, он страдал наследственным заболеванием почек). Не отправить ли Врубеля к нему?

«Милая моя Нюта, — извиняется Михаил письмом от 4 марта 1894 года. — Прости, что за хлопотами и спешностью отъезда не простился с тобой... пишу тебе с дороги, со ст. Смоленск, по пути в Sturla в окрестностях Генуи, куда командирован С. И. Мамонтовым, чтобы, прожив вместе с его сыном до времени принятых морских переездов, отправиться морем (Ливорно, Неаполь, Палермо, Мессина, Катания, Пирей, Константинополь) в Россию. Все мое пребывание за границей продлится месяца полтора или два...»

И то ли грустный, то ли удивленный вздох: «Завтра вступаю в 39-ю годовщину жизненного странствия».

Врубель имел поручение в Италии присматривать за тем, чтобы лихой «гродненский гусар» Сергей не переусердствовал по части гусарских оздоровительных мероприятий. Кто там за кем присматривал, это, конечно, вопрос. Вино было противопоказано обоим, однако, как выяснилось впоследствии, галантных

путешественников не оставлял бурный амурный энтузиазм. Сергей и Врубель давно были на «ты» и, так сказать, без церемоний. Хотя, кажется, этих самых церемоний Михаилу Врубелю порой не хватало. В мемуарных заметках Сергея Мамонтова форсируется свойский шутейный тон их диалогов, но вряд ли это всегда было по душе художнику, не терпевшему панибратства. Не разделял Врубель и азартных страстей, связанных с денежным выигрышем. Карты он вообще презирал, скачки любил за упоительный восторг зрелища конных состязаний, но ставок никогда не делал. В Монте-Карло, куда они как-то отправились с Сергеем, ушел из казино, обронив на ходу: «Какая скука!»

Вот театральные их впечатления совпадали. Вслед за отчетом о достаточно благополучном физическом состоянии Сергея («Сергея я застал с очень хорошим аппетитом, кашляющим, но без мокроты...») Михаил Александрович докладывал Савве Ивановичу, что ментор и его подопечный побывали в Генуе на итальянском представлении драмы Толстого «Власть тьмы» и «несмотря на невыразимый комизм обстановки... остались очень довольны». Кроме того — «Сережа собирается послать в одну из русских газет заметку об этом спектакле».

Офицерская карьера Сергея Мамонтова по причине его нездоровья оборвалась. В штатском положении Сергей будет заниматься журналистикой и беллетристикой, издаст сборник своих рассказов, стихов, интересных поэтических переводов, сочинит несколько пьес, примет участие в организации Театра миниатюр и станет довольно приметным театральным критиком.

За табльдотом или в саду живописной виллы обедневших аристократов де Бассано, которые с чрезвычайным радушием относились к гостям из России,

в частности неоднократно принимали у себя Мамонтовых, обычно шло естественное для туристов обсуждение архитектурных и музейных сокровищ Генуи. Общество было приятным — той весной одновременно с Врубелем и Сергеем Мамонтовым на вилле отдыхали лечивший нервы Сергей Тимофеевич Морозов (энтузиаст, меценат и попечитель московского Музея кустарных изделий), а также жена и две дочери Павла Михайловича Третьякова. На темы реликвий искусства Михаил Врубель откликался с минимальной светской учтивостью. Гораздо охотнее он рассуждал о театре, плотно занимавшем тогда его мысли в связи с работой над эскизами для Частной оперы. Органичную тягу Врубеля к театру доказывать не нужно. Мамонтовский театр давал художнику возможность конкретно реализовать свои идеи зрительных сценических образов. Между тем «странно, что Врубель относился к театру С. И. Мамонтова без особого увлечения», пишет Коровин. И в самом деле, странно. Обнаруживают препону эскизы занавеса Частной оперы.

Вначале Врубель изобразил нечто античное. На мраморной террасе приморского дворца, в окружении смуглых рабов и восточных невольниц храпит в кресле знакомый по давней композиции «Пирующих римлян» тучный патриций. Напротив него замолкший декламатор и переставшая играть на лире стройная музыкантша. За террасой тянется берег с пиниями, плещется море с выступами скал. Фактически совершенно жанровая сцена, написанная, вероятно, у братьев Сведомских и в назидание им, изготовлявшим подобные сюжеты без должной тонкости мастерства. Что это эскиз занавеса, а не просто картины, без дополнительных сведений не догадаться.

Окончательный вариант, известный в нескольких версиях, объединяет тема романтической «Неаполитанской ночи». Персонажи на берегу ночного

залива в костюмах времен Ренессанса, две группы дам и кавалеров, внимающих песне лютниста, скомпонованы значительно декоративнее, хотя для очевидной театральности пришлось художнику в саму композицию занавеса ввести изображение обрамляющих сцену фалд и драпировок раздвинутого полотнища. И все же что-то не то, какая-то избыточность тут, что ли... Вывешенный в портале театра, снятого для спектаклей Частной оперы, врубелевский занавес блеклых синеватых тонов певцам труппы не приглянулся — «краски бледны, рисунок угловат, в общем скучно и тоскливо глядеть». Это артисты зря. Исполни живописец свой занавес реалистичнее, не было бы им нужды гримироваться, переодеваться, вообще красоваться на сцене. Солисты могли бы пропеть свои партии где-нибудь возле кулис, хористы — за кулисами. Представление-то уже придумано, поставлено, целиком сыграно автором «Неаполитанской ночи».

Не втискивался Врубель в ансамбль театрального искусства. Чересчур много брало на себя его участие. Понадобится специальный фактор, чтобы у Врубеля возникло желание творить для сцены. Пока этот фактор не появился.

Пока во Врубеле пробудилось не посещавшее его прежде сильнейшее влечение к пейзажу. Горы в окрестностях Генуи, морские, береговые виды на пути от Лигурийского побережья до Одессы, впитавшие беседы созерцателя с природой, — два десятка маленьких натуральных пейзажей, врачевателей болящего духа художника.

Восемнадцатого апреля 1894 года пароход «Лазарев» прибыл в одесский порт. Сергей Мамонтов без промедления пересел на поезд до Москвы. Михаил Врубель задержался у родителей. Определенных планов не было. Он что-то рисовал, начал писать портрет отца, сделал портрет сестры Насти в старинном платье и с

высокой ампирной прической. Юная Настя посещала занятия в Рисовальной школе, но рисунком манкировала, хотела только лепить, и у нее неплохо получалось. А он? Живопись его всем кроме нескольких ближайших друзей непонятна, честнее сказать — неприятна. Майолики же вызывают общее одобрение. Может быть, он неверно себя определил, его призвание — скульптурный синтез цвета и объема?

Уступчивое благодушие первых дней после возвращения блудного сына осталось позади. Вновь начались вспышки, размолвки. Михаила всё раздражало, временами тоска наваливалась смертная. Отец хмурился, никак он не мог понять Мишу: «Теперь лепит голову Демона. Вообще, как будто не в своей тарелке, хотя мы стараемся, чтобы ему было веселее и покойнее...»

Опять взялся за Демона? А кто еще ответит на собственные вопросы к себе?

Сбежать в Москву не удавалось по известной причине.

«Миша все еще у нас, — пишет отец через месяц после приезда сына. — Получил от Арцыбушева 50 рублей неделю тому назад, но так распорядился ими, что опять без денег. В прошлую пятницу, 6 мая писал к Мамонтову о субсидии и теперь ждет ее...» Неделю спустя сообщение: «Миша получил от Мамонтова 50 рублей, но, кажется, и этих не хватит для обратной дороги в Москву». На пассажирский билет деньги кое-как нашлись. На транспортировку багажа их не хватило. Скульптурную голову Демона и барельеф Анна Врубель попросила отца выслать ей на ее московский адрес с наложенным платежом. Посвящался ли барельеф тому же Демону, был он расцвечен, как и голова, предполагал автор оставить его в гипсе или перевести в майолику, мы не знаем. При перевозке барельеф разбился. А

полихромная голова Демона благополучно достигла Москвы, найдя приют опять-таки у Арцыбушева.

Следующая работа Врубеля вновь скульптура и вновь голова фантастического трагического персонажа. Увы, снова ни снимка, ни описания, как выглядела «Голова великана», какими средствами воспроизвел Врубель представшую перед Русланом «в своей ужасной красоте» отрубленную, но продолжающую служить злой колдовской воле голову великана-богатыря, которого сгубил братец его, горбатый карлик Черномор. Пропала эта вещь. Однако роль ее во врубелевской биографии известна и довольно значительна.

Не чем-либо, а этой вот скульптурной «Головой великана» Врубель впервые представил свое творчество на коллективной экспозиции. Выставка московских художников — под таким скромным названием группа выпускников Училища живописи, ваяния и зодчества стала устраивать годичные смотры искусства, объединенного критерием только сугубо профессиональных качеств показанных работ. Даже устава еще не было. Хотя и в статусе официального объединения Московское товарищество художников сумеет обойтись без общей идейной платформы, сохранить верность лозунгу свободы индивидуальных поисков.

На дворе 1894 год. Много событий. Скончался Александр III, на престол взошел Николай II. Во славу Павла Третьякова, передавшего Москве свою коллекцию, в честь открытия городской Третьяковской галереи состоялся Первый съезд русских художников и любителей искусства.

На съезде выступил Николай Ге. Его речи, посвященной трудным судьбам товарищей и великой любви к искусству, долго аплодировали. Ради праздничного торжества Николай Николаевич говорил о вещах исключительно прекрасных, благородных, звал

мастеров идти путем истины Христовой, ни словом не обмолвился о том только что, в начале 1894-го, свершившейся реформе Академии художеств, в итоге которой многие корифеи передвижничества ринулись (по выражению беседовавшего с Николом Лесковым, «свиньём поперли») занимать предложенные им места академической профессуры. Никол даже намеревался в Петербурге пойти лично «поглядеть этот срам» и восторженно любовался Валентином Серовым, наотрез отказавшимся принять академическую должность. Сам Николай Николаевич подавал пример, как обходиться без опеки властных идеологов. Экспонировать его «Распятие» на публичных выставках было запрещено — он показывал свою последнюю картину всем желающим в помещениях частных владельцев: в московской мастерской Коровина на Долгоруковской, на квартире петербургских близких друзей.

1894 годом в хронике русской художественной жизни обозначился какой-то поворот. Передвижники одолели академию, но соблазн получения академических бенефиций победил их самих. Померкли обе могучие корпорации. Зато воссиял слой новых покровителей изобразительного творчества.

По странному совпадению, с того же 1894 года вдруг проявился дружный интерес к искусству у баснословно богатых текстильщиков Морозовых. Видно, и здесь не обошлось без состязания трех наследных ветвей крепкого староверского рода: во всем соревновавшихся между собой «Абрамовичей», «Викуловичей», «Тимофеевичей». С упомянутой Выставки московских художников покупает два холста Константин Коровин и тем кладет начало своему собранию картин Михаил Абрамович Морозов. Начинает формировать свою коллекцию гравюр Алексей Викулович Морозов. В дневнике активиста независимых московских экспозиций Василия Переплетчикова 3 ноября 1894 года

появляется запись: «Вчера был Костя Коровин. Много толковали о разных разностях. Об искусстве, жизни и т. п. Он в мизантропическом расположении духа — нет денег. Рассказывал, что Врубель продал свою голову из „Руслана“ за 400 руб. Сергею Тимофеевичу Морозову и получил еще заказ на 4000 — лестница в готическом стиле для дома Саввы Тимофеевича Морозова».

Зная, что оформление этой готической лестницы предполагало скульптурное убранство, трудно не усмотреть влияния потусторонних сил, упорно толкавших Врубеля к ваянию. Однако духи-покровители живописи тоже не дремали: масштабный заказ Саввы Морозова включал и витражи, и стенные панно, что, безусловно, повысило спрос на творения Врубеля у сородичей, конкурировавших с Саввой Тимофеевичем. Разное отношение к художнику со стороны нескольких Морозовых, его работодателей и покупателей его картин, — отдельный сюжет. А фигурой первостепенной в этой морозовской эпопее Врубеля явился строивший верхам купечества артхаузные хоромы Франц (с 1914 года — Федор) Шехтель.

Четыре имени благодарно назвал Врубель в краткой творческой автобиографии: Чистяков (сумел «зажечь любовь к тайнам искусства самодовлеющего»), Прахов (пригласил в Киев), Мамонтов и Шехтель (с их поддержкой в Москве «удалось много поработать декоративного и монументального»).

Отцу московского архитектурного модерна не было сорока — Шехтель на три года моложе Врубеля, — когда он взялся сооружать особняк Савве Морозову. Заказ, как тогда говорилось, тузовый. Отбив жену у одного из «Викуловичей» и обвенчавшись с ней, Савва Тимофеевич пожелал возвести на Спиридоновке дворец для красавицы Зинаиды Григорьевны, урожденной Зиминой и уже вторично Морозовой. Архитектор мог не стесняться себя финансовым лимитом, развернуть зодческий

потенциал во всю ширь. Зданием на Спиридоновке, 17, Шехтель дебютировал как автор московских особняков неподражаемой оригинальности и стильности.

Позвать в соавторы интерьеров Врубеля — а зодчество Шехтеля отнюдь не фасадные накладки, но каскад остроумно перетекающих пространственных блоков — мысль очень здравая. Только вот не совсем понятно, на что опирался архитектор, рекомендуя важнейшим своим заказчикам малоизвестного художника. Киевской монументальной живописи Врубеля Шехтель не видел, панно для Дункеров скорее могли смутить отказом солидных владельцев дома от подобного искусства, проект флигеля «в римско-византийском вкусе» вряд ли очень уж впечатлил опытного архитектора. А без того что: две раскрашенные лепные головы, дощечки с пейзажами, бумажные эскизы? Тем не менее Шехтель твердо верил в силы мастера, с равным успехом способного великолепно ваять, сочинять витражи, делать стенные композиции и — крайне важный момент — досконально осведомленного о тонкостях исторических стилей. Тот самый легендарный образ универсального гения, изощренного эстета, феноменального эрудита, который уже сложился в устных рассказах Константина Коровина и потрясал его друзей, в их числе Франца Шехтеля.

Чудеса образованности настоятельно требовались зодчему, не слишком продвинутому в данном направлении. Единственным учебным заведением, которое окончил Шехтель, осталась заштатная католическая семинария, куда озорника приткнули строго воспитываться на казенном коште. Путь в архитектуру у Шехтеля своеобразный.

Родители Франца Альберта Шехтеля, потомки выходцев из Баварии, владели в Саратове крахмальной фабрикой и летним театром. К театру Франц пристрастился с ранних лет, а в начальных классах

гимназии не бесил разгильдяйством только учителя рисования, «добрейшего старичка» Андрея Сергеевича Година (это у него несколькими годами раньше брал первые уроки рисунка с натуры малолетний Михаил Врубель). Затем семью постиг удар: театр сгорел, отец умер, оставив громадные долги, матери пришлось уехать в Москву, где заботливый родственник устроил Доротею Шехтель экономкой в дом Павла Михайловича Третьякова. Когда в Москве появился семинарист Франц, способного парнишку взял под крыло свояк Третьякова, архитектор Александр Степанович Каминский. С ним Шехтель проработал больше десяти лет, хорошо освоив стиль, который раньше снисходительно именовали эклектикой, а ныне уважительно — историзмом. Пример архитектурного усадебного историзма 1880-х дает перестроенный по эскизам молодого Шехтеля сельский барский дом одного из фон Дервизов. Над античным портиком терраса с мавританскими арками, рукавами стеклянных галерей с одного бока пришта к дому крепостная башня с зубцами, с другого — церковь с высоким флюгером на четырехгранной пирамиде, в саду кентавры на постаментах, фонтаны, «мост любви» через овраг...

Не скучно! «Финь-Шампань» — раскрывал свои инициалы в подписях под рисунками в юмористических журналах веселый Франц Шехтель. Изобретательно и развлекательно он пересочинял провинциальные усадьбы для магнатов, рисовал афиши, обложки, ресторанные меню, строил сценические павильоны, оформлял водевили и гулянья для знаменитого антрепренера Михаила Лентовского, писал декорации для главного художника Большого театра Карла Федоровича Вальца, непревзойденного творца феерических чудес и превращений. «Работал, — пишет о Шехтеле его сотоварищ, — полушутя, между чертежным столом и бутылкой шампанского, работал как

добродушный гуляка, разбрасывая кругом блески своей фантазии».

С архитектурного отделения Училища живописи, ваяния и зодчества Франца Шехтеля отчислили за постоянные прогулы. Зато он приобрел компанию талантливых сверстников-живописцев, сошелся с Константином Коровиным, еще теснее — с Левитаном, наиболее тесно — с Николаем Чеховым. Кутили, хохотали, валяли дурака, тешили жадную молодую плоть до изнеможения. К тридцати пяти годам Франц Осипович остепенился, умно и удачно женился на своей кузине, стал осматрительнее в многочисленных знакомствах. Не имея диплома зодчего, он сдал экзамен на право работ по гражданскому строительству. Полученное свидетельство не позволяло аттестовать себя ни архитектором, ни даже инженером, но все-таки он мог теперь самостоятельно вести проекты, подписывая чертежи как «техник архитектуры Ф. О. Шехтель». Миллионерский заказ Саввы Морозова на особняк в самом престижном районе Москвы стал рубежом. Бутафорию в сторону. В замысле абсолютная серьезность, продуманность мельчайших деталей вплоть до формы гардеробных крючков. В стилистике равнение на британцев, чей вкус был в особой цене у тогдашних отечественных бизнесменов. Взять хоть тех же Морозовых. Памятный по портрету Серова, массивный, стоящий широко расставив ноги (словами автора холста, «такой, точно им сейчас только из Царь-пушки выстрелили»), Михаил Абрамович Морозов послужил прототипом комедии А. И. Сумбатова «Джентльмен». Алексей Викулович Морозов пропагандировал английский спорт, выстроил превосходный футбольный стадион, его команда «Клуб-спорт „Орехово“» неоднократно получала приз чемпионов России. Савва Тимофеевич Морозов недавно вернулся из Кембриджа, где оттачивал университетскую

ученость в области химии. И проект Шехтеля дал бесподобный русский извод викторианской моды на готику Шотландии.

Романтизм здания строг, величав, логичен, а вместе с тем тонко учтен московский купеческий шик — чтобы у меня, как больше нигде в мире. Вектор удобнейший для приложения творческой фантазии. Достаточно упомянуть об окнах: они бесконечно разнообразны по форме, величине, оттенкам стекол, от холодной бирюзовости, мечтательной сиреневатости до мягких кремовых тонов. Сегодня зданием владеет МИД РФ, сейчас в нем Дом приемов иностранных гостей. Уместно — пусть посмотрят важные гости, с какой выдумкой Россия умеет интерпретировать мотивы Запада.

Ядром ансамбля в духе рыцарского замка Шехтель сделал парадную готическую лестницу. Врубель был призван образно выявить главную стилевую ось. Предстояло найти сюжеты двух больших витражных окон и некоего скульптурного акцента, от которого начинает виться лестница, нащупать какую-то сквозную тему для трех панно на стенах малой, «готической» гостиной...

О подробностях общения Шехтеля и Михаила Врубеля письма, мемуары почти ничего не сообщают. Взаимное расположение несомненно. В противном случае содружество бы не продолжилось, а следующая работа Шехтеля — новый интерьер дома Алексея Викуловича Морозова во Введенском переулке — тоже делалась с активным участием Врубеля. Лучших клиентов Шехтель уговаривал воспользоваться исключительно богатым врубелевским даром. Наверняка и архитектор импонировал художнику. В натуре Франца Осиповича подкупало необычное сочетание энергичной деловитости — трудолюбив он был, по собственным его словам, «как часы, заводимые регулярно и постоянно», — с обаянием чуткой доброжелательности.

Его вечно выбирали председателем разных обществ, комитетов. «Милый талантливый толстяк», — с редкой теплотой отзывался о нем желчный Бунин. «Талантливейший из архитекторов мира», — улыбаясь, представлял его знакомым Чехов. Сохранилось десятка три дружески шутливых и достаточно откровенных чеховских посланий Шехтелю, из которых Франц Осипович позднее тщательно вымарал нескромные фразы писателя. Значительная часть этой корреспонденции посвящена совместным попыткам образумить Николая Чехова, забросившего творчество, погрязшего в убогом пьяном распутстве. Одаренный, щедрый, великодушный Николай так опустил, что, подрядившись вместе с Францем обновить иконостас для одной из церквей, бесследно пропал с авансом и материалами. Еле нашли его (без денег, разумеется). С заказчиками за срыв сроков расплачивался Франц, с кредиторами брата — Антон Чехов.

До подобных низостей Врубель, ввиду природных его свойств, дойти не мог, однако и на Врубеля иной раз трудно было положиться. Порой одолевали художника, как это называлось у него, «игры в провал». Он исчезал из поля зрения друзей, пристанищем ему становился третьеразрядный гостиничный «Париж» на углу Охотного Ряда и Тверской. Сомнительный приют, где, пишет Яремич, «останавливались прогоревшие купцы, военные в отставке, разные пропойцы, с которыми Врубель сходил и был чуть ли не на „ты“». О тамошнем обществе Врубеля вспоминал Серов: «Приходишь к нему, а у него сидят красные рожи с щетинистыми усами и чувствуют себя как дома, входят в любой момент, не стесняясь». В такие периоды, вторит Коровин, «Врубель окружал себя странными людьми, какими-то снобами, кутилами, цирковыми артистами, итальянцами, бедняками, алкоголиками».

Однако же Врубель не подвел. И дела с домом инженера Дункера он завершил. Безупречно, без лишних фантазий исполнил классически ренессансный плафон «Цветы», чем наконец удовлетворил владельцев особняка на Поварской. И все растянувшиеся на три года художественные труды в архитектуре Шехтеля будут им счастливо закончены.

Витал в судьбе Михаила Врубеля призрак роковой участи «пропащего»? Витал, и со всей очевидностью. Так чем он выдрался из провальной трясины? Что спасло?

Прежде всего, конечно, та «внутренняя эстетика», развивать которую в себе призывал брата Антон Чехов, ресурсов которой не хватило тонкому живописцу Николаю Чехову и врожденным запасом которой с лихвой был снабжен Врубель. Во-вторых, бытовая гигиена — штука вроде не главная, душистая приправа к цивилизации, но, если опять же заглянуть в наставления писателя Чехова, мощнейшее средство культуры в борьбе с житейской грязью всех сортов. Так что глубокая благодарность родителям Врубеля за этот прочно впечатанный в их сына гигиенический импринт. Третья спасительная сила из числа главных врубелевских странностей.

Коровин описал пир, устроенный Врубелем на огромный гонорар за серию панно.

«Он дал обед в гостинице „Париж“, где жил. На этот обед он позвал всех там живущих. Когда я пришел поздно из театра, то увидел столы, покрытые бутылками вин, шампанского, массу народа, среди гостей — цыганки, гитаристы, оркестр, какие-то военные, актеры, и Миша Врубель угощал всех, как метрдотель он носил завернутое в салфетку шампанское и наливал всем.

— Как я счастлив, — сказал он мне. — Я испытываю чувство богатого человека. Посмотри, как хорошо все настроены и как рады. Все пять тысяч ушли, и еще не хватило. И Врубель работал усиленно два месяца, чтобы покрыть долг».

Заметили? Масса людей за столами, а Врубель, сказочно расточительный богач, ходит вдоль рядов и наполняет бокалы. Гости — общими рядами, а он — метрдотелем или хоть старшим, хоть младшим лакеем, но в особенной роли, один, отдельно от них. Парадоксальным образом диспозиция многолюдного, дым коромыслом, кутежа откликается в безмолвной драме врубелевской живописной «Испании».

Эта пылающая в тесном для страстей героев узком высоком прямоугольнике холста «Испания» (где Врубель, кстати, никогда не бывал), подобно «Венеции», насквозь литературно-оперная, притом через французский окуляр: по мотивам новеллы Проспера Мериме, на музыку Жоржа Бизе. И разумеется, это Кармен. И разумеется, любовь-свобода-смерть. Однако вот что еще: в расстановке персонажей повторяется схема двух ранних, откровенно автобиографичных композиций «Гамлета и Офелии».

«Ах, Нюта, вот чудная опера, — делился восторгом от „Кармен“ молодой Врубель накануне создания тех своих „Гамлетов“, — впечатление от нее и все навеянное ею будет самым видным происшествием моей артистической жизни на эту зиму: сколько я переораторствовал о ней и из-за нее за праздники, сколько увлек в обожание к ней и со сколькими поругался. Это — эпоха в музыке...»

Десять лет спустя героиня «Испании», точь-в-точь как принц-художник в композиции 1883-1884 годов, развернута фронтально, глядит только вперед, а

испанец, стоящий, сверкающий на нее глазом тореадора, и второй, сидящий гость таверны, размещены позади. В точности как Офелия относительно принца, эти мужчины, должно быть претенденты на любовь никому не желающей принадлежать красавицы, четко отгорожены (там — спинкой кресла, здесь — столом таверны) от главной фигуры, отодвинуты, оставлены в другом пространстве ясной метафорой напрасных притязаний. Пластически «Испания» вся на вертикалях, вся туго натянутой струной негнущихся гордых испанских спин. Чары бесшабашной чувственной севильской цыганки приглушены, не в них суть. Врубелевская прекрасная Кармен — гордыня, замкнутая одинокая гордыня. Грех вроде бы, но как красиво это у Врубеля, как высоко уносит!

Не хотелось автору «Испании» расставаться с гордой Кармен. Подтверждением тому написанная через год «Гадалка». Когда и кем был навеян ее загадочный образ, об этом упомянуто во второй версии рассказа Коровина о пиршестве в гостинице «Париж». «Три комнаты были открыты, и стояли амфитеатром столы, огромный ужин — канделябры, вина, накурено, сотни лиц совершенно не знакомых: актеры, казаки, помещики, люди неизвестных профессий — кого только не было. Все шумели — говор, игра в карты, спор. Михаил Александрович, обернувшись в одеяло на своей постели, спал. Наутро у него ничего не осталось — не было ни гроша, и он писал с какой-то дамы, с которой познакомился накануне, портрет ее с игральными картами, причем он написал ее на портрете одного купца, который долго ему позировал. Тот, когда пришел и увидел свое превращение, очень обиделся...»

Из некоторых брошенных вскользь живописцем в доме Кончаловских полунамеков, недомолвок касательно портретной модели его «Гадалки» выясняется лишь то, что была она вовсе не цыганкой, а

сибирячкой, сибирской казачкой, и не в пример большинству женщин, воспламенявших Врубеля, его полюбила. Надолго ли, взаимно ли, картина не расскажет, но достаточно, чтобы художника вдохновил этот долгий, неотрывный, нерадостный взгляд. Мотив зловещего, с выпавшим тузом пик, гадания пришел сюда из оперы Бизе. Восточный антураж того же свойства, что когда-то перенес в сказку «Девочку на фоне персидского ковра». Тревожное (с похмельным горьким пеплом?) дымчато-розовое мерцание сумрачной пронизательной печали — личная призма Михаила Врубеля.

Насчет работы, уничтоженной красочным слоем «Гадалки», сведения тоже небезынтересные. По свидетельству Всеволода Мамонтова, это был портрет его дяди: «Брат отца, Николай Иванович, уговорил Врубеля написать его портрет. Михаил Александрович не любил таких заказов и согласился на таковой после долгих уговоров. Каждый день Николай Иванович с присущей ему аккуратностью являлся на сеанс, причем каждый раз все больше и больше любовался работой Врубеля. Приходит он как-то на такой сеанс и с ужасом видит, что на холсте, где был его портрет, написана Цыганка-гадалка, теперь хорошо известная всем картина Врубеля. Негодованию Николая Ивановича, казалось, не будет конца, а Врубель спокойно отвечал: „Не могу больше писать ваш портрет, осточертел он мне“. Тем дело и кончилось».

Неприметный в тени братьев, блистательного Саввы и популярного в культурных кругах, много сделавшего для художественной полиграфии книгоиздателя Анатолия, Николай Иванович Мамонтов от искусства был далек, состоял членом Общества распространения технических знаний, переводил, печатал и продавал в своем магазине на Рождественке учебники, задачки по физике, тригонометрии. Наверное, были основания к

тому, что его личность, как и его положение гласного городской думы не воодушевляли Врубеля. Однако же как-то плохо вяжется с манерами всегда подчеркнуто любезного Врубеля замазать изображение заказчика и вместо извинения отрезать, что портрет художнику «осточертел». Срывались, стало быть, с губ аристократично учтивого Врубеля и дерзости вполне в духе варварски своевольной Кармен.

Контрасты врубелевских настроений имел возможность наблюдать вблизи юный сын Константина Дмитриевича Арцыбушева.

Будущий график-сатирик, Юрий Арцыбушев зорко приглядывался к людям. Первое, чем в летнем Абрамцеве поразил мальчика «корректный, заботливо одетый», неутомимый в общих поездках верхом или походах по лесам Михаил Александрович, — «небольшая фигурка его выделялась среди окружающих своею выдержанностью и прямизною». Потом, когда уже в отцовском доме довелось увидеть Врубеля за работой, «эта-то прямизна и выдержанность» предстала особенной творческой органикой: «Вся фигура его выражала какое-то напряжение, как будто стараясь прийти на помощь фантазии, духовной его сущности, творившей на полотне желанные образы». И конечно же при ежедневных встречах с Врубелем «невольюно приходилось удивляться широте его интересов и обширности его познаний во всех областях искусства», изумляться выразительности появлявшихся тогда под его кистью панно цикла на темы «Фауста». Но и темную сторону натуры Михаила Александровича увидел мальчик: «В этом же периоде пришлось мне убедиться, что за внешнею выдержкой таился у него пылкий темперамент, который, прорываясь, совершенно порабощал волю и делал его на более или менее продолжительное время игрушкой страстей».

Портреты Михаил Врубель делал нечасто. И только очень близких людей иногда писал, отключая желание развить образ мифом, фантазией, мечтой. Таких «просто портретов» у Врубеля наперечет. Среди них портреты мужа и жены Арцыбушевых.

Не нужно мантии средневекового ученого, реторт и манускриптов, чтобы почувствовать смелый ум Фауста, вопросы Фауста, томление Фауста в портрете отрешенно задумавшегося у письменного стола в своем кабинете интеллигента Константина Арцыбушева. Отлично понимал такого вот несмирненного искателя истин Мефистофель (в переводе Б. Пастернака).

Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски ни привели.

Известные факты биографии Арцыбушева побуждают наделять это живописное изображение мистическим пророчеством. Портрет лучше. Живой, многосложный, внутри себя конфликтный характер эпикурейца и страдальца, гурмана и пессимиста. Ну а возможный финал с болью, депрессией, суицидом здесь прорисован только авторским вниманием, пониманием персональной психологии.

Портрет Марии Ивановны Арцыбушевой обычно вызывает меньше интереса и почему-то считается незаконченным. А что еще не сказано художником об этой натуре, этой судьбе? Тощенькая, некрасивая, немолодая. Привычно напряженная. Тусклые волосы гладко зачесаны, платье глухое, строгое, без украшений, исхудавшее бледное личико, а руки

крупные, набрякшие, усталые — пронзительный образ женского стоицизма.

Много, оказывается, знал о людях романтичный фантазер Михаил Врубель. Много было известно декоратору стильных интерьеров о неизбывных человеческих трагедиях.

Что-то грустно завершается глава. Ничего, сейчас будет веселее, поскольку речь пойдет о скандале всероссийского масштаба.

Глава семнадцатая

СКАНДАЛ

Журналисты всласть порезвились, описывая читателям пассажи и курьезы Всероссийской выставки 1896 года. Впрочем, это они позже, в бунтарской лихости 1905-го и в мемуарных очерках после свержения царизма, разошлись. Корреспонденции с выставки порой включали довольно острую критику, но в целом отображали смотр отечественных достижений с подобающей бодростью.

Шестнадцатая за полвека Всероссийская выставка впервые проходила в Нижнем Новгороде, масштаб ее значительно превосходил предыдущие экспозиции в Санкт-Петербурге, Варшаве и Москве. Средств на демонстрацию национальных производительных сил не пожалели. Созданный в заречной низине выставочный городок был оснащен электричеством, трамвайным сообщением, фуникулерами. Над парадными фронтонами и куполами вознеслось чудо русской технической мысли — ажурный стальной гиперболоид водонапорной башни гениального инженера Владимира Шухова. Его же оригинальные конструкции висячих и арочных стальных сеток послужили перекрытиями самых больших по площади — круглых, овальных, прямоугольных — павильонов. В архитектуре двухсот основных зданий соревновались лучшие архитекторы (среди них Шехтель, по чьим проектам были выстроены представительства нескольких частных компаний). В состав комиссии экспертов вошли такие ученые мирового ранга, как Дмитрий Иванович Менделеев, Климент Аркадьевич Тимирязев, Александр Степанович Попов, Петр Петрович Семенов-Тянь-Шанский. Двадцать отделов представляли все отрасли производства,

сокровища всех краев необъятной страны в период ее небывалого промышленного подъема.

Так отчего столько иронии в воспоминаниях освещавших выставку наиболее популярных остроглазых газетчиков? Оттого, что выставка, как и полагалось, «продемонстрировала срез русской культуры во всех ее направлениях». Во всех.

И пусть бы наряду с первым в мире радиоприемником (грозоотметчиком) Попова вниманию посетителей предлагалось изделие вятского кустика — самодельное пианино, пока, правда, не играющее, но почти как настоящее. Пускай бы параллельно с мастерством донецкого заводского кузнеца Мерцалова, который ухитрился из цельного рельса, без сварки и соединений, выковать высокую пальму с веерами тончайших стальных листьев, посетителей радовали монументальные императорские портретные бюсты, изваянные из мыла. Мало ли какие экспонаты могут появиться на столь обширном показе. Не из-за них приехавший писать репортажи в столичную прессу и оставленный при выставке редактировать ее специальную газету Александр Валентинович Амфитеатров вспоминает: «Лето 1896 года было самым нелепым и — не побоюсь признаться прямым словом — постыдным в моей жизни». Пристыдила журналиста четырехмесячная (выставка длилась с конца мая до начала октября) ежедневная карусель хлопот и совещаний о преуспевании России, результатом чего осталось сильное впечатление — «даже и посейчас изумляюсь долготерпеливой милости Божией, что все мы там не спились с круга». Череду бесконечных официальных и дружеских застолий. Для высшего слоя представителей Москвы, Санкт-Петербурга и всех российских губерний сотни с полудня переполненных столов в залах и на террасах филиала московского ресторана «Эрмитаж». Для гостей попроще — масса

заведений типа буфетов Жигулевского пивоваренного завода. Имея в виду стойкую традицию ехать на ярмарку, чтобы вдали от дома славно гульнуть на просторе, заметкам своего обозрения выставки Владимир Алексеевич Гиляровский дал заглавие «Нижегородское обалдение».

Ладно, у каждого народа свои слабости. Хуже, что связанные с выставкой важные проекты, помимо фантастического по размерам, но обычного в местных тарифах взяточничества, страдали от разгулявшихся амбиций.

Издержки самобытного менталитета и честолюбия ярко проявились в свете центрального события — посещения выставки монаршей четой.

Царь с царицей прибывали в Нижний Новгород через два месяца после прошедшего в древней Москве коронавания. Встречу, как и всю выставку, готовил назначенный на пост ее директора-распорядителя еще Александром III и по наследству доставшийся Николаю II министр финансов Сергей Юльевич Витте. Встретили монархов красиво: хоровым гимном, хлебом-солью на драгоценном блюде. Государю на память о визите поднесли альбом фотографических видов Нижнего Новгорода, государыне — корзиночку росистых ландышей, филигранно изготовленных из нефрита, жемчуга и бриллиантов. Пробовала подпортить праздник стихия — за час до прибытия царского поезда, ясным июльским утром в Нижнем Новгороде вдруг прогремел гром, с почерневшего неба полетел крупный град, зазвенели разбитые окна, стеклянные крыши, павильоны засыпало кучами осколков и снежными сугробами. Но по сравнению с ужасом омрачившей коронационные торжества ходынской катастрофы это выглядело шуткой капризной природы. Кстати, во избежание чего-либо подобного Ходынке праздничный программный пункт нижегородских подарков для

народа вместо распаливших московскую толпу узелков с памятными кружками, булками, колбасой и карамелью предусматривал даровую раздачу коронационных брошюр, из-за которых, разумеется, никакой смертоубийственной давки произойти не могло и не произошло.

Молодой царь, находясь в превосходном расположении духа, с удовольствием посетил Павильон крымских вин, где князь Л. С. Голицын потчевал высоких гостей российским шампанским. Амфитеатрову довелось увидеть выразительное зрелище:

«„Сам“-то ничего, держался молодцом, только немного покраснел с лица... Но зато вокруг царственной четы решительно все столпы и устои России качались и шатались в самом буквальном смысле слова... Два же звездоносца, выйдя из-под гостеприимного крова, уже и вовсе не могли следовать дальше, но, опершись спинами о стену павильона, стояли недвижными кариатидами с блаженными улыбками на разрумяненных лицах... Хорошо, надо думать, должна была чувствовать себя среди столь веселого общества молодая царица, которой компанию трезвости делал один только нелюбимый ею Витте».

В старании заслужить монаршее расположение министр финансов использовал любую возможность. Менделеев, менее всего нуждавшийся в успехах при дворе, попросил представить его государю, чтобы со знанием дела обрисовать царю перспективы научных разработок. Забежавший взглянуть все ли в порядке, Витте 20 минут слушал разъяснения ученого, который водил министра от витрины к витрине Химического павильона, и клятвенно обещал исполнить просьбу

Дмитрия Ивановича. Напрасно, однако, Менделеев встал у входа в свой павильон. Сергей Юльевич быстро провел мимо царскую чету и с большим красноречием сам повторил у стендов только что прочитанную ему лекцию. Ошеломленному ученому осталось лишь плестись за делегацией, шепотом перемежая крепкие ругательства с восхищением чиновным ловкачом. Царю же пришлось лишний раз убедиться в удивительной широте познаний незаменного министра.

Свою приближенность к трону Витте оберегал ревниво. Поддерживавшийся им лично дельный проект о кредитах предпринимателям он сам и провалил из-за пустяшной размолвки.

Российское именитое купечество давало бал в честь визита государя. На балу умнейший председатель ярмарочного комитета Савва Тимофеевич Морозов разозлил мудрейшего министра финансов, дерзнув трижды вмешаться в беседу Витте с императором. Раздражения добавила жена Морозова, явившаяся в диадеме почти того же фасона, что на челе императрицы, и в платье с тренем чуть не на три вершка длиннее шлейфа Александры Федоровны. Витте резко отчитал наглого купца, тот в ответ ехидно съязвил, а на проведенном одновременно с выставкой Всероссийском промышленном съезде произнес «революционную» речь, политический запал которой сводился к выпадам лично против Витте. Ходатайство ярмарочного комитета о кредитах было отклонено.

Ссора министра финансов с мануфактур-советником Саввой Морозовым сильно осложнила взаимовыгодный альянс купечества и государства, хотя в экономической политике Витте делал ставку именно на сословие энергичных неродовитых промышленников. Явным его фаворитом в нижегородском выставочном предприятии стал коммерции советник Савва Мамонтов.

Весь путь восхождения Витте к заведованию русской казной связан с его реальным и толковым знанием железнодорожного дела. Все его крупные проекты так или иначе включали идею укрепления страны, распростертой на гигантской территории, каркасом животворных железных дорог. Компаньоны Мамонтова не понимали обуявшей владельца линии Москва — Ярославль фантазии тянуть ветку дальше, в костромскую глушь, и дальше — в архангельский дремучий холод, и еще дальше — на ледяной Мурман. А Витте сразу оценил, как важна связь центра с европейским Русским Севером, как нужна рельсовая трасса до незамерзающей екатерининской гавани на случай возможной военной блокады Балтики. Планам Мамонтова министр финансов всемерно содействовал.

Дружба не тот вид отношений, который возможен с персонами высшей власти, но в середине 1890-х между Витте и Мамонтовым установилось нечто очень на нее похожее. И примечательно, что чрезвычайно рационально мыслящий Сергей Юльевич чутко воспринял мамонтовский — эстетический — метод пропаганды масштабных промышленных замыслов. К перечню девятнадцати официально утвержденных отделов Всероссийской выставки добавилась строчка «Отдел XX. Крайний Север. Заведующий С. И. Мамонтов».

Мамонтов знал, как доказать необходимость освоения безлюдных и соответственно неприбыльных берегов Баренцева моря. Сначала отправить Константина Коровина вдохновляться красотой диких студеной просторов, а затем поручить замечательному театральному художнику сочинение оригинального павильона. На фоне пышно затейливых построек павильон Крайнего Севера выгодно отличался строгой элегантностью в духе норвежских деревянных факторий, с высокой крутой крышей, с венчающим

плоским гребнем в форме стилизованных китов. Внутри на стенах были укреплены панно, эффектные контрастом снежного белого безмолвия и динамичной суеты промысловиков. Некоторые детали живописи переходили в макетные элементы экзотической арктической природы, стояли натуральные грубые бочки для соленой рыбы, висели моржовые шкуры чудовищной толщины и связанные, как кольчуги, из толстых шерстяных веревок фуфайки поморов — мир ясности, мужества, отважных приключений. И в довершение всего перед входом — живым приветом от Ледовитого океана — плескался в цинковом чане тюлень Васька. Кинут ему рыбину — он высунет усатую голову, глянет добрыми круглыми глазами и благодарно проурчит: «Урр-ра! Урр-ра!» Талантливо было сделано. Павильон имел большой успех. Государь император тоже осматривал, всем интересовался, весьма одобрил.

У Нижегородской выставки имелось принципиальное отличие от прежних всероссийских смотров. На ней впервые рядом с достижениями хозяйства демонстрировались триумфы искусства. Появилось два специальных отдела: для произведений прикладного жанра — художественно-промышленный; для картин, скульптур, архитектурных проектов — чисто художественный. Кроме того, в отдельных павильонах были выставлены панорама Франца Рубо «Покорение Кавказа» и огромное полотно Константина Маковского «Минин на площади в Нижнем Новгороде, призывающий народ к пожертвованиям». Нет документальных подтверждений, что столь активному развороту к искусству способствовало тесное общение директора-распорядителя выставки с Мамонтовым, но без влияния конкретных мамонтовских идей точно уж не обошлось.

Выставочная деятельность Саввы Ивановича охватывала сферу значительно более широкую, нежели вверенный ему отдел Крайнего Севера. В новеньком,

только что отстроенном нижегородском театре все лето гастролировала Оперная труппа госпожи Винтер — зарегистрированная как антреприза Клавдии Спиридоновны Винтер, старшей сестры Татьяны Любатович, мамонтовская Частная опера. Ее постановки были украшены врубелевским «декадентским» занавесом с изображением неаполитанской ночи, ансамблем артистов итальянского балета и великим открытием Мамонтова, новым его солистом, певцом, дотоле незаметно прозябавшим на казенной сцене, — Федором Шаляпиным.

Огорчало устроителей богатого театрально-музыкального репертуара выставки лишь то, что ни опера, ни Шаляпин, ни спектакли московского Малого театра, ни циклы концертов классической музыки особого интереса посетителей не вызывали. В пустовавший концертный зал, где на сцене выступал симфонический оркестр под управлением Войтеха Главача, для привлечения публики пришлось поставить ресторанные столики на манер имевшегося, разумеется, на территории выставки и не вмещавшего стремившихся туда клиентов кафе-концерта Омона. На сей раз Шарль Омон потряс на своей эстраде диковинным аттракционом — синематографом. Обеспечивая доходы, во много раз превышающие сборы других нижегородских гастролеров, народ ломился к Омону поглядеть люмьеровские фильмы, а также от души выпить, закусить.

Память большинства уезжавших из Нижнего гостей изнемогала в чаду впечатлений пестрых, шумных и туманных. Крепче, дольше всего от колоссальной выставки помнились две сенсации: веселый говорящий тюлень Васька и скандальный художник Врубель.

Год назад Михаил Врубель решил все-таки обнаружить свое присутствие в общей художественной жизни выступлением у передвижников. В феврале 1895-

го он отправил на их суд свой «Портрет Н. А. Казакова» (известный ныне только по упоминанию в черновых записях Остроухова). К участию на 23-й экспозиции товарищества врубелевский холст не допустили. Пресса тоже к Врубелю не подобрела. В том же сезоне, когда его забраковали передвижники, газета «Русские ведомости» поместила обзор Выставки московских художников, на которой экспонировалась врубелевская «Голова великана». Благожелательно перечислив практически всех участников, исключение рецензент сделал лишь для работы Врубеля, приведенной в пример того, «как поэтический сюжет, вставленный в узкие и произвольные рамки, лишается художественной и поэтической красоты». С такими оценками творчества о появлении своих произведений на торжественном всероссийском смотре современного искусства мечтать не приходилось. Хотя отец художника мечтал: «Мне кажется, что коронация, предстоящая выставка в Нижнем Новгороде представят много благоприятных случаев для артистов, художников (в том числе и Миши)». И как в воду глядел.

Коронационным празднествам Врубель не понадобился, а Нижегородской выставкой распоряжался Витте, а его доверенным лицом являлся Мамонтов, а Савва Иванович уже уверенно считал Врубеля первым из отечественных мастеров. Так что началась полная бурных перипетий история. Завязка ее изложена Николаем Праховым, помогавшим Коровину оформлять отдел Крайнего Севера:

«Инициатива С. И. Мамонтова в деле улучшения художественной стороны Нижегородской выставки северным павильоном не ограничилась. Он заметил, что в стоящем рядом с отделом „Крайнего севера“ павильоне „Художественного отдела“, в концах длинного и

высокого зала, пустуют два великолепно огромных места под крышей. При деловой встрече с министром финансов С. И. Мамонтов посоветовал заполнить эти места какими-нибудь декоративными панно. Далекий от искусства министр предложил ему самому позаботиться о привлечении к этой работе какого-нибудь художника. Получив такое полномочие, Мамонтов немедленно заказал от себя М. А. Врубелю написать два панно на выбранные им самим темы».

Как же это, однако, Мамонтов «заказал от себя», ничего не обсудив с официальным патроном Художественного отдела, академиком, председателем Императорского общества акварелистов Альбертом Николаевичем Бенуа, даже не поставив того в известность? Да вот так — пренебрег. Авторитет петербургской Академии художеств рухнул, когда несколько лет назад хищения в ее стенах достигли таких размеров, что кончилось судом и ссылкой конференц-секретаря в Сибирь. Недавняя реформа с массовой заменой старых академических кадров кое-что подчистила, но репутацию не восстановила. В общем, пусть они там, в столичной академии делят между собой чиновничьи синекуры, здесь-то, в Нижнем всем видно, кто на выставке хозяин, когда за почетным столом руководителей сходятся москвичи Савва Морозов и Савва Мамонтов.

А Врубеля не удивило, что ему было предоставлено самостоятельно определить темы заглавных, как бы режущих над всей художественной экспозицией панно? Не удивило. Он успел привыкнуть к тому, что Мамонтов в гонимой мастерской и в театре, Шехтель в интерьерах полностью доверяют его культуре, необыкновенному таланту и декоративному чутью.

Среди тех, кто на фоне фиаско в доме Дункеров, пробы в комиссии унижительно забаллотировавших его холст передвижников и газетной критической хулы помогал Врубелю не утратить веру в себя, непременно надо назвать также Алексея Викуловича Морозова. Самый внимательный и благодарный из кровно родственных ему однофамильных заказчиков Врубеля. Самая загадочная личность в ряду меценатов Морозовых. Многие тут от наследственного своеобразия ветви Морозовых-Викуловичей. «Викуловичи были очень тверды в старой вере», — пишет хорошо знавший среду тогдашнего московского купечества Павел Бурышкин. Настолько тверды, что сохранили веру основателя династии, зувевского крестьянина Василия Морозова, — остались беспоповцами Поморского согласия, тогда как прочая старообрядческая родня перешла в менее притесняемое поповство. По российскому законодательству тех времен беспоповство было причислено к «вредным сектам», что сильно затрудняло жизнь приверженцам, тем не менее до Манифеста 1905 года о веротерпимости и возведения своего храма на Разгуляе община Поморского брачного согласия группировалась вокруг домашней моленной Викулы Елисеевича Морозова. Специальное купольное здание молельни к его особняку, дому 21 по Введенскому переулку, пристроил в конце 1880-х Франц Шехтель.

В 1894 году, со смертью Викулы Елисеевича, особняк и моленную, и веру предков, и цельность натуры, и отцовское пристрастие к цивилизованности английского образца унаследовал старший сын, Алексей Викулович. Единственное, что его тяготило в наследстве, так это семейный текстильный бизнес. «По моему характеру, меня более привлекали научные и художественные интересы, особенно коллекционирование... Пока был жив мой отец, освободиться от тяжелого ига фамильного дела было моей тайной мечтой. После его

смерти эта мечта стала тайным желанием», — признавался он. Желание свое наследник вскоре осуществил, передоверив управление мануфактурой брату. Начал же Алексей Викулович с того, что пригласил Шехтеля приспособить центральную часть фамильного особняка для хранения, изучения старинных изданий.

— Настоящий кабинет доктора Фауста! — воскликнул, вероятно, Врубель, вдохновившись интерьером встроенного в корпус дома двухсветного, очень высокого, целиком отделанного темным деревом «готического» кабинета.

В этом кабинете сосредоточится вся замкнутая холостяцкая жизнь коллекционера-исследователя, который будет собирать русскую старину. Его собрание русских гравированных и литографированных портретов специалисты признают лучшим по качеству, количеству листов, научной систематизации. Его коллекцию фарфора назовут «энциклопедией отечественного фарфорового производства». Главным же его личным свойством современники выделяют «чувствительность и глубокую культурность». Застенчивый отчасти из-за переживаний по поводу не полученного им высшего образования, Алексей Викулович усиленно развивал себя сам: брал частные уроки у профессоров и годами читал, читал, читал... Книги он любил благоговейно. В его детстве это были не похожие на дедовские тома Шекспира в доме Врубелей старопечатные книги, свято хранимые семьей старообрядцев, но родственную книжность художник и верный общинник Поморского согласия сразу друг в друге опознали. Между прочим, и отмеченное Коровиным характерное речение Врубеля «лучшее искусство — русский фарфор» несомненно в родстве с коллекционерством Алексея Викуловича. И приятно прочесть в воспоминаниях племянников этого Морозова, что излюбленным отдыхом их «дяди Лёни»

было усесться на диван с массой подушек и созерцать вмонтированную в панели кабинета «фаустиниану» прекрасных панно Врубеля.

Предложение исполнить две громадные композиции для стен Художественного павильона в Нижнем Новгороде застало Врубеля в разгар начавшихся его трудов над циклом «Фауст». К тому же оставалось незавершенным оформление лестницы в особняке Саввы и Зинаиды Морозовых. А указанные Саввой Ивановичем размеры нижегородских панно — каждое по 100 квадратных метров! — и срок исполнения — три месяца! — обескураживали. То есть должны бы были обескуражить. Весной 1895-го вследствие особых личных обстоятельств (жалко упоминать их мимоходом, следующая глава целиком о них) Михаил Врубель работал с таким подъемом, что всё ему было по силам. Справится как-нибудь. Сделает эскизы, помощники по расчерченным квадратам аккуратно перенесут рисунок на холст, положат основные колера, мастеру останется своей кистью детально прописать подготовленные плоскости — «Рафаэль всегда так делал».

Темы панно для Художественного павильона? Некий диптих с контрастным и дополняющим звучанием двух ведущих сюжетов, некий образный контрапункт? Здесь надо подумать.

Шехтель торопился со сдачей лестничного интерьера в доме Саввы Тимофеевича Морозова на Спиридоновке. Скульптурное звено готической лестницы требовалось выполнить срочно. Болезненной робостью, одолевавшей в период первого опыта московской монументальной работы по частному заказу, Врубель уже не мучился. И если времени нет, выручит смелое вдохновение. Вылепленная в натуральную величину многофигурная группа появилась в считанные дни, словно художнику помог сказочный арабский джинн. Роль джинна исполнил Константин Коровин, вызванный

спасать друга. Вместе два виртуоза по рецепту театральной бутафории сбили каркас из реек, накрутили проволоку, задрапировали «готическими» складками ткани, пропитанной жидким алебастром, кое-что тем же алебастром подлепили, всю композицию затонировали под старую бронзу. Шехтелю, который, надо полагать, был в курсе этой импровизации, краснеть перед заказчиками не пришлось. Причудливый ажурный венок фигур, кружащих вокруг столба-светильника, изысканно и безупречно акцентировал начальный узел лестничной спирали. Ну а гипсовую форму и бронзовый отливok можно было сделать позднее, не тревожа владельцев дома техническими деталями. Скульптура сохранилась. Искусствоведам теперь наслаждение разгадывать, изображают ее фигуры персонажей оперы Франсуа Обера «Фра-Дьяволо» либо оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» (впрочем, премьеры этих опер состоялись подряд: одной в 1830-м, другой в 1831 году, и занимательные либретто обеих написаны Эженом Скрибом, так что разница не особенно принципиальна). Остальным зрителям, удовлетворяясь обозначением «Хоровод ведьм», — просто замирать от восхищения бронзовой композицией в стиле средневекового гротеска.

Темами нижегородских панно Врубель выбрал былину «Микула Селянинович и Вольга-богатырь» и старинную легенду «Принцесса Грёза». Вполне ясные мотивы могучей почвенной Руси и вдохновляющей европейской романтики. Или, в контексте задач Нижегородской выставки, даже шире: как Восток и Запад баллады Киплинга, которым вроде бы и не сойтись до Страшного суда, и единым в том уровне высшей человечности, где «сильный с сильным лицом к лицу». Киплинга на русском языке тогда, правда, еще не было, но Лев Толстой, скажем, в начале 1890-х

знаменитую балладу прекрасно знал, почему бы и образованному Врубелю не знать.

Относительно Востока, то бишь «Микулы», всем всё было понятно.

Новгородская былина о пахаре, который могучей своей силушкой огорошил предводителя дружины Вольгу Святославича, а на предложение племянника стольного князя Владимира охотно дал согласие ехать с ним «в товарищах» и собирать получку с разбойных мужиков, читалась актуальным патриотичным символом сплочения дворянства и крестьянства. Былина эта понималась как «образ черноземной мужицкой мощи, вступающей в союз с феодальным богатырством».

«Грёза» с самого начала вызывала вопросы.

Сергею Мамонтову вспоминалось: «Когда мы требовали от Михаила Александровича объяснить, почему вдруг на промышленной выставке он выставляет „Принцессу Грёзу“, Врубель самоуверенно отвечал: „Так надо, это будет красиво“...»

По тем же соображениям Эдмон Ростан написал свою «La Princesse lointaine», стихотворную драму, воскресившую образ романтической провансальской легенды. Согласно этой легенде XIII века, трубадур знатного рода Джауфре Рюдель полюбил Мелисанду, графиню Триполийскую, никогда не выдав ее. Наслышанный от пилигримов о необыкновенных добродетелях благородной Мелисанды, Рюдель посвятил ей немало песенных стихов и отправился в крестовый поход, мечтая получить напутствие самой графини. Увы, на корабле рыцарь тяжело заболел, в Триполи его доставили, считая уже мертвецом. Но когда к ложу бездыханного Руделя явилась графиня, в ее объятиях трубадур очнулся и, вознеся Богу песенную хвалу за счастье встречи с Мелисандой, блаженно отошел на небеса. С почетом похоронив рыцаря,

скорбящая о нем графиня навеки удалилась в монастырь.

Поэт Эдмон Ростан, поклонник древней культуры родного Прованса, расширил легенду рядом психологических коллизий, и в 1895 году парижане рукоплескали его новой пьесе, а также игравшей Мелисанду неподражаемой Саре Бернар. Всего через год «Принцессу Грёзу» увидели русские зрители.

Михаил Врубель, зимой 1895/96 года срочно вызванный в Петербург, чтобы взамен заболевшего Коровина оформить оперную, на сцене Панаевского театра, постановку Мамонтова, побывал на премьере «Грёзы» в Суворинском театре. Спектакль труппы Литературно-художественного кружка шел в бенефис исполнявшей главную роль Лидии Яворской. Публика неистовствовала. На поклоны вместе с Яворской выходила ее неразлучная подруга, переводчица пьесы Татьяна Щепкина-Куперник. Правнучке великого актера Михаила Семеновича Щепкина и дочке хорошо знакомого Врубелю по кругу киевских эстетов адвоката Льва Абрамовича Куперника было лишь 22 года, но она уже давно писала, переводила и печаталась. Хотя такого оглушительного успеха, какой получил ее вольный поэтический перевод пьесы «Принцесса Грёза», не будет иметь даже переведенный ею шедевр Ростана «Сирано де Бержерак». Сама Татьяна Львовна со смешком повествует в своих мемуарах, как в пору оваций, не утихающих в финале каждого из двадцати подряд представлений «Грёзы», «появились вальсы „Принцесса Грёза“, духи „Принцесса Грёза“, шоколад „Принцесса Грёза“, почтовая бумага с цитатами из „Принцессы Грёзы“». А еще лавка модных парижских нарядов и ювелирный магазин...

Между тем отнюдь не все примкнули к обожателям донельзя романтической «Грёзы». Находились весьма сведущие в искусстве люди, которым пьеса решительно

не нравилась. Весь период репетиций владевший театром Алексей Суворин противился постановке и, сердито стуча тростью, ругательски ругал пьесу: «Какой-то дурак едет к какой-то дуре на каком-то дурацком корабле!..» Борец за новый идеализм, критик «Северного вестника» Аким Волынский чуть не единственный раз был солидарен с реакционером Сувориным, высказавшись о пьесе Ростана — «безвкусный рифмованный бред». В Москве Яворская дважды умоляла Станиславского возглавить постановку «Грёзы» и дважды режиссер категорически отказывал, уверенный, что «выйдет гадость». Посмотрев «Грёзу» в Суворинском театре, Чехов, по свидетельству сопровождавшей его дамы, «над принцессой издевался» («романтизм, битые стекла, крестовые походы...»).

А Михаил Врубель — Врубель, несколько лет назад очарованный чеховской «Степью» и, к удивлению знакомых, «носившийся с ней», когда другим еще не открылась вершинная тонкость скромной бытовой «повести ни о чем», — этот вот Врубель, вмиг почувствовавший, оценивший чеховскую поэтику, принял высокопарную риторику «Грёзы» с восторгом! Так что? Честности ради констатировать явный сбой вкуса?

Трудный пункт в разговоре о Врубеле. Хочется его защищать, то есть услужливо стаскивать со скалы, на которой хотел стоять и стоял, и устоял-таки отважный рыцарь.

Первая в советское время персональная экспозиция Врубеля открылась в 1956 году к столетию со дня рождения художника. И надо было там присутствовать, чтобы ощутить, как рванулись навстречу Врубелю недорасплющенные казенным чугунным катком чувства зрителей. Запретный формалист Врубель восхищал безоговорочно. Чувства смелели, распрямлялись. В порыве дочиста смыть приторный крем лживого

сталинского ампира возник «суровый стиль» 1960-х. И — о, ужас — искусство Врубеля, неоспоримо гениальное в целом, обнаружило оттенки порочного декоративного излишества. И есть они, сегодняшним взглядом через полвека, эти эффекты риторично театрализованной романтики? Да уж не делись никуда.

«У нее только 25 слов... упоение, моление, трепет, лепет, слёзы, грёзы, — характеризовал стихотворство своей приятельницы Татьяны Куперник ироничный Чехов, добавляя, однако: — И она с этими словами пишет чудные стихи». Пластический словарь Врубеля ни один его злейший критик бедным не назовет, но сам художник с абсолютной откровенностью признается в тяге к шаблонным, от века неизменным красивым рифмам. Здесь главное, пожалуй, — Врубель настойчиво откровенен. Романтичную романтику любимых своих сюжетов драматург Ростан окутывал легкой меланхолической улыбкой, игрой, вздохом утонченного антиквара над мечтаниями прелестных старинных вымыслов. А у Врубеля мифы, легенды вызывающе всерьез. Воссоздает он их, как выражались корифеи мужественного русского реализма, «кровью сердца и соком нервов». За штандарт «Истина в красоте!», за святую веру в дивно могучих бесстрашных богатырей и сияющих неземной нежностью принцесс он сражается без забрала. Его искусство для единоверцев, только для них.

И всё бы ничего — самое место в России для утверждения чистосердечной пылкой страсти к волшебным сюжетам, — если бы художник настаивал на реальности своих фантазий объективно натуралистичным языком Васнецова либо условностью классических академических традиций. Но он такой безумной патетикой разразился, таким напором чувств взорвал, раздробил ласкающую глаз, плавно текущую живописную форму! А тут еще начальственные знатоки

во вкусах не сошлись. А главное, как всегда, схватка из-за персональных руководящих позиций...

И разгорелся бой.

В конце февраля 1896 года в Нижнем Новгороде на подрамник длиной более двадцати метров и около пяти метров высотой натянули холст. Живописец Тимофей Александрович Сафонов начал по клеткам переносить на полотно полученный из Москвы от Врубеля эскиз «Микулы Селяниновича». Нижегородский художник Андрей Андреевич Карелин приступил к разработке орнаментального живописного фриза, опоясывающего зал и декоративно связывающего две торцевые композиции Врубеля. Далее краткая хроника событий.

5 марта. Первая сводка с театра военных действий: академик Альберт Николаевич Бенуа сообщает руководству академии, что во вверенном ему Художественном павильоне готовятся некие панно «по приказу министра финансов», в связи с чем необходимо «безотлагательно потребовать от Врубеля и Карелина эскизы предполагаемых фресок и дозволить приступить к их исполнению лишь в том случае, когда эскизы пройдут выбранное Императорской Академией художеств жюри по приему картин на выставку».

В принципе, резонно было бы согласовать два огромных сюжетных панно с организатором картинной экспозиции. И вряд ли опытный предприниматель Мамонтов полагал, что его действия в обход заведующего отделом останутся без внимания. Но больно уж заманчиво было всем явить талант Врубеля и посрамить мелких художников в больших чинах. Особых неприятностей со стороны светски общительного, беззаботного, пустовато изящного и в жизни, и в щедром производстве «симпатичных» акварельных видов Альберта Бенуа Савва Иванович не ждал. Зря — избалованный любимец петербургского высшего света был чрезвычайно оскорблен.

Середина апреля. Врубель приезжает в Нижний. Идет интенсивная работа над полотном с композицией «Грёзы». На холстах уже вполне отчетливо — во всем их разительном несходстве с привычной живописью — проявляются оба монументальных образа.

25 апреля. Альберт Бенуа телеграфирует в Санкт-Петербург: «Панно Врубеля чудовищны, необходимо убрать, ждем жюри».

3 мая. Прибывает комиссия академиков в составе: В. А. Беклемишев, М. П. Боткин, К. А. Савицкий, П. А. Брюллов, А. А. Киселев. Вердикт — оставить врубелевские панно в Художественном отделе комиссия «сочла невозможным».

Призвав Врубеля не обращать внимания на происки недругов и спокойно продолжать работу, Мамонтов бросается за помощью к Витте. Академия, объясняет он своему покровителю, занимается лишь отбором произведений для экспозиции и не смеет вторгаться в оформление павильона, оспаривая тем самым приказы директора выставки. Усмотрев в резолюции жюри покушение на его прерогативы, Сергей Юльевич отправляется искать справедливости у государя.

Врубель тем временем с утра до ночи на строительных лесах. «Грёза» вчерне закончена, но с «Микулой» проблема. Пропорции былинных фигур крестьянина и воина-дружинника, на взгляд автора, не удались. Переменив холст, Врубель прямо на чистом полотне начинает чертить новый вариант. Обстановка нервная. На высоких подмостках, упираясь лицом в элементы многометровой композиции, ошибиться художнику нельзя. «Часто приходилось ему слезать по зыбкой лестнице, — пишет Прахов, — чтобы проверить снизу всю композицию, главным образом — перспективное сокращение фигур. Молча смотрел он с разных точек, потом подымался снова, стирал тряпкой отдельные места и продолжал энергично работать». А

внизу грохочут молотками, сколачивают стенды плотники. Уже съезжаются участники выставки. Слышатся громогласные замечания, хохот: маститые мастера без стеснения высказываются насчет панно — «наивно, нескладно, дико». Позже Врубель обрисует сестре тогдашнее свое состояние: «Работал и приходил в отчаяние; кроме того, Академия воздвигла на меня настоящую травлю; так что я все время слышал за спиной шиканье».

Однако Витте добивается успеха на аудиенции у императора: жюри отозвано.

«Николая II я знал довольно хорошо, — пишет в своих мемуарах князь Сергей Михайлович Волконский. — Он мог быть обворожителен. Я знал людей, выходявших из его кабинета на седьмом небе... Никакой реальности не было в его благоволении, оно испарялось как дым и даже тем легче, чем при начале казалось горячее».

17 мая. И. И. Толстой, вице-президент Академии художеств, докладывает ее президенту, великому князю Владимиру Александровичу, содержание беседы Витте с государем, который «изволил найти желательным подвергнуть произведения Врубеля суждению наилучших художников, соблаговолив при этом указать на двух — Васнецова и Поленова и повелев обратиться к вашему высочеству с предложением назначить еще двух художников от себя». Итак, обращенная к императору просьба директора выставки о новом, иного состава жюри уважена. Намечены такие члены повторной комиссии, которые понимают и отстают врубелевское искусство: Васнецов, Поленов, Суриков, Франц Рубо. Победа Витте и Мамонтова длится менее суток.

18 мая. Министра Витте от лица великого князя, президента Академии художеств, извещают об отмене повторного жюри, ибо проведенной экспертизы достаточно и решение комиссии правильно.

22 мая. Врубель покидает Нижний Новгород. Панно снимают и выносят из Художественного павильона уже без него.

Выразительно отреагировал на скандальную новость Михаил Нестеров, человек по складу чуждый Врубелю, но нравы коллег и цену талантам разного калибра знающий. Узнав об инциденте, он пишет:

«Из отдела Товарищества убраны два панно Врубеля. Говорят, очень интересны, хотя и не без обычных странностей. Причиной такому решению и не Врубель, а то, что „паны“ разбранились... Ну, а нам, признанным судьям, как было не стукнуть лишний раз по макушке такого сопутника, как Врубель, авось, мол, и пойдет ко дну».

Комментарием к последнему замечанию звучат в начале июня жадные вопросы Сергея Виноградова в письмах Егору Хруслову: «Верно ли, что панно Врубеля сорвано? Это мне нравится. Право, это развенчание „гения“, думаю, справедливо»; «...читаю еще в „Новостях дня“, что панно Врубеля содраны со своих мест как негодные. Правда ли это? Ведь это скандал. Устроили штуку, черт возьми». Чем разобидел Михаил Врубель этих московских, еще молодых и довольно успешных живописцев, догадаться нетрудно. Умничать очень любит, Поленов и Васнецов его нахваляют, заказчиками у него богатеи Морозовы, в любимчики пролез к самому Савве Мамонтову.

Материально Врубель не пострадал: Мамонтов лично купил за пять тысяч его забракованные академией

панно. Морально... Что ж, не в первый раз. И некогда печалиться, надо спешно заканчивать обещанные Алексею Викуловичу композиции. Их ведь четыре: «Фауст», «Мефистофель и ученик», «Маргарита», «Фауст и Маргарита в саду». Есть чем отвлечься от бесславной нижегородской истории.

Но чтобы сдался, смирился с поражением Савва Мамонтов? Не бывать этому!

Жюри отвергло незаконченные вещи. Панно «Микула» и наполовину не написано. Необходимо только заручиться поддержкой подлинных, для всех безусловно авторитетных мастеров, а главное, завершить оба панно. Сергей Юльевич Витте уступать не намерен, он твердо заявил, что в этом случае «немедленно доложит кому следует и получит приказание поставить панно на место». Брошен клич старым друзьям. Виктор Васнецов приехать из Киева накануне освящения Владимирского собора не может, у него в августе сдача десятилетних колоссальных трудов над росписью, но письменно свое мнение он изложил четко — «что бы Врубель ни нарисовал, он нарисовал прекрасно». Поленов, приезжавший на выставку проследить за развеской своих картин, Врубеля уже не застал, но его еще неснятые панно успел увидеть и нашел их «очень интересными».

Мамонтов и Коровин упрашивают благороднейшего Василия Дмитриевича спасти отвергнутую, столь талантливую живопись — взять на себя окончание врубелевского «богатырского» панно. Поленов ставит два условия: согласие автора и помощь Константина. Врубель откликается телеграммой: «Польщен мнением Василия Дмитриевича о работе и тронут его великодушным предложением, согласен». Константин Коровин конечно же рад и счастлив помогать. Скатав панно в громадные рулоны, их переправляют в Москву.

В Москве Врубель дорабатывает «Грёзу», расстелив огромный холст на полу в сарае при Гончарном заводе. Поленов и Коровин дописывают «Микулу» у Мамонтова на Садовой-Спасской. Жене Василий Дмитриевич сообщает: «Мы с Коровиным усиленно работаем, но я не ожидал, чтобы это было так утомительно. Двойная ответственность — и за себя, и за другого (то есть Врубеля)... Иногда я люблю работать у Саввы в доме, когда там носится художественная атмосфера. Первым делом, когда я приехал, я пошел к Врубелю и с ним объяснился. Потом Сергей Мамонтов мне передавал, что Врубель совершенно ожил, что он в полном восторге от того, как дело повернулось. Я с ним сговорился, что я ему помогаю и только оканчиваю его работу под его же руководством. И действительно, он каждый день приходит, а сам в это время написал чудесные панно „Маргарита и Мефистофель“. Приходит и Серов, так что атмосфера пропитана искусством... Время от времени эти панно развешиваются на дворе и там работают...»

Панно готовы. Их вновь доставляют в Нижний Новгород. Выставка действует уже больше месяца, но ее кульминация впереди. На 15-17 июля назначен трехдневный визит императора с супругой.

Незадолго до этих дней Альберт Бенуа вдруг получает от министра финансов сухое телеграфное уведомление:

«Государь император соизволил выразить желание видеть панно Врубеля во время его пребывания на выставке, а посему повелеть соизволил, чтобы панно Врубеля были выставлены в Художественном отделе к его приезду, вследствие сего предлагаю вам немедленно войти в соглашение с Мамонтовым и Врубелем и распорядиться так, чтобы к 15 июля панно Врубеля были установлены непременно на

тех же местах, где первоначально стояли. Витте».

Растерянный Альберт Николаевич, переслав полученный текст академическому руководству, намерен срочно ехать в Петербург для выяснения... Но молниеносно приходит ответ вице-президента Академии художеств:

«Содержание сообщенной вами телеграммы требует немедленного исполнения. Поэтому прошу поступить согласно указанию министра. Толстой».

Поскольку аналогичное полученному Бенуа уведомление от министра финансов получил и нижегородский губернатор Н. М. Баранов, трудно усомниться в исполнении высказанной через Витте монаршей воли. То есть, хотя документов об этом нет, похоже, панно Врубеля опять внесли, опять установили высоко в торцах Художественного отдела. Мало того — и это уже зафиксировано официально — перед самым приездом царя Альберт Николаевич Бенуа был вынужден принять непосредственно в экспозицию своего отдела еще несколько произведений кошмарного Врубеля, включая «Суд Париса», «Испанию», «Портрет Арцыбушева», средиземноморские пейзажи, цветную скульптуру «Голова Демона» и «Голову великана». Да нет, наверняка и панно находились на стенах Художественного павильона, ведь в середине июля их больше нигде было показать царю, а достоверно известно, что государь их видел... и государю они совсем не понравились. И после этого что? А что могло быть — панно снова с позором вынесли из павильона славы отечественного искусства.

Михаил Врубель в те дни был за границей. Зато Мамонтов оставался в Нижнем Новгороде.

«Всем, что делал Савва Иванович, тайно руководило искусство, — говорил Константин Станиславский на поминках скончавшегося в 1918 году Мамонтова. — Не удивительно потому, что он становился львом, когда ему приходилось защищать искусство от грубого насилия профана. Таким я его видел в Нижнем Новгороде во время Всероссийской выставки. Чиновники обидели и не смогли оценить Врубеля. И Савва Иванович заступился и как... Чтобы окончательно добить врагов, он решил выстроить на свой собственный счет большой павильон и показать всему миру настоящий русский талант. И он показал и заставил оценить его. Я видел Савву Ивановича в день генерального сражения с комиссарами выставки: в день принятого решения о постройке павильона Врубеля. К вечеру боевой пыл остыл, и Савва Иванович был особенно оживлен и счастлив принятым решением. Мы проговорили с ним всю ночь. Живописный, с блестящими глазами, горячей речью, образной мимикой и движениями, в ночной рубашке с расстегнутым воротом, освещенный догорающей свечой, он просился на полотно художника...»

В портрете, написанном Врубелем через год после Нижегородской выставки, Савва Иванович, как мраморный «Моисей» Микеланджело, изображен в кресле наподобие тронного. И так же как статуя библейского пророка, этот живописный портрет физически ощутимо излучает волю вождя, воителя, избранника.

Свободный участок возле Художественного отдела Мамонтову выкупить не дали. Тогда он приобрел кусок земли перед входом на выставку. За несколько дней там вырос просторный тесовый барак, вместивший «Грёзу» и «Микулу». На крыше укрепили большую вывеску «Выставка декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракованных жюри Императорской Академии художеств». Последние пять слов по настоянию администрации пришлось закрасить, однако даже к лучшему: ненужные, склочные слова, чище без них. Неприхотливая постройка, не сравнить с колоннами, скульптурными нишами и высоким стеклянным куполом здания Художественного отдела, зато самый знаменитый павильон всероссийского смотра 1896 года.

Знаменита и газетная полемика вокруг врубелевских панно. Открыла ее в столичной прессе опубликованная между первым изгнанием панно Врубеля с выставки и царским визитом статья Н. Г. Гарина-Михайловского «Жюри и художник». Впервые в печати имя Врубеля прозвучало без бранных эпитетов и с негодующим вопросом к судьям художника. С июля до октября на страницах демократичного «Нижегородского листка» бился с защитниками Врубеля Максим Горький.

В популярной петербургской «Неделе» отстаивал творчество Врубеля Владимир Кигн (Дедлов). О достоинствах «Принцессы Грёзы», менее близкой ему по духу «вещи условной», он написал довольно сдержанно, в плане общих рассуждений о творчестве художника: «какая-то греза о чем-то новом, неясном, не дает ему писать, „как другие“, заставляет его искать небывалого, а может быть и... несуществующего». Пафос сосредоточен на живописной былине. «Что касается другого панно — „Микула Селянинович“, то в этом роде я ничего подобного не видел. Я считаю, что это панно наше классическое произведение. Я долго стоял перед

этой чудной картиной. До сих пор я охвачен этой чудной мощью, этой силой, этой экспрессией фигур Микулы, Вольги, его коня. Наблюдения из народной жизни — сфера, особенно интересующая меня, и я думал: какой непонятной силой г. Врубель выхватил все существо землепашца-крестьянина и передал его в этой страшно мощной и в то же время инертной фигуре Микулы, во всей его фигуре, в его детских голубых глазах, меньше всего сознающих эту свою силу и так поразительно выражающих ее. А этот образ Вольги — другого типа, варяга, колдуна и чародея, — его ужас, дикая жажда проникнуть, понять этого гиганта-ребенка, который победил его, победе которого он еще не может поверить. Картина ошеломляюща по силе, движению, — она вся красота».

По-иному это панно увидел Горький: «Желто-грязный Микула с деревянным лицом пашет коричневых оттенков камни, которые пластуются его сохой замечательно правильными кубиками. Вольга очень похож на Черномора, обрившего себе бороду, лицо у него темно, дико и страшно. Дружинники Вольги — мечутся по пашне, „яко беси“, над ними мозаичное небо, всё из голубовато-серых пятен, сзади их на горизонте — густо-лиловая полоса, должно быть, — лес... О, новое искусство!.. Ведаешь ли ты то, что творишь? Едва ли. По крайней мере М. Врубель, один из твоих адептов, очевидно, не ведает. По сей причине он пишет деревянные картины, плохо подражая в них византийской иконописи...»

В отношении врубелевского «Микулы» Горький презрительно насмешлив, в отношении «Грёзы» — яростно возмущен. Манерным кривляньем художник изуродовал красивый сюжет, обезобразил чудесную драму Ростана, «каждое слово которой полно чистого и сильного идеализма», загубил «облагораживающую сердце вещь». Живопись отвратительна — всё тускло,

угловато, неестественно, «жизни в картине совершенно нет». Пять статей Горького в ходе его спора с В. Кигном, А. Карелиным, Г. Осиповым подробно разоблачают «нищету духа и бедность воображения» художника Врубеля. Богатый набор цитат, чтобы поиронизировать над простодушной слепотой невежды-критика. Но чего же приставать к самоучкой поднявшемуся с темных низов до писания статей Алексею Пешкову. Откуда же ему, молодому провинциальному газетчику Максиму Горькому, было знать, что «тусклые краски» специально вместо масляных лаков разводились на керосине, чтобы панно матовой фреской сливалось со стеной, и что «мозаичность неба» не порок, что вообще задачи декоративной живописи весьма отличны от целей мольбертных картин. Парню с воспитанием и жутковатым жизненным опытом Пешкова-Горького простительны огрехи эстетической нечуткости. А искренность его атаки даже трогает. А его понимание задач искусства — «облагородить дух человека, скрасить тяжесть земного бытия, учить вере, надежде и любви» — в общем-то совсем рядом с творческим кредо Врубеля.

Признавая себя профаном в искусстве и высказываясь как «один из толпы», неискушенный Максим Горький отвергает искусство господина Врубеля, ибо оно «тёмно, туманно, претенциозно». На том же основании — «слишком претенциозны» — постановили убрать врубелевские панно члены жюри: скульптор, ректор Высшего училища при Академии художеств Владимир Беклемишев, живописец, ревнитель строгого академизма Михаил Боткин, академики-передвижники Константин Савицкий, Павел Брюллов, Александр Киселев.

Простец Горький, недовольный изображением триполийской принцессы («слишком воздушна и прозрачна для нормандки»), недоумевает, зачем

Мелиссанда «висит в воздухе». Эрудированный многоопытный столичный критик С. Глаголь (Сергей Сергеевич Голоушев) понимает, разумеется, образный смысл Грёзы, парящей над смертным ложем рыцаря с лирой. Но и Голоушеву, и не в 1896-м, а в 1912-м, «всегда казалось, что призрак принцессы давал бы больше впечатления, если бы он был изображен присевшим на борт корабля и задумчиво прислушивающимся к звукам этой сложенной в честь ее песни».

И подозрение Горького насчет оглядки Врубеля на примитивы византийской иконописи небеспочвенно. Приемы средневековой христианской пластики — средство сквозь ароматный изыск драматургии Ростана пробиться к чистоте канцон трубадура Рюделя о Дальней Даме.

Творец, я верю, даст узреть
Ту дальнюю любовь мою...

День на Нижегородской выставке начинался с завтрака в ресторане «Эрмитаж». Свой столик всегда занимали Врубель, Коровин, Николай Прахов. Часто к ним подсаживался приехавший из Парижа автор символических женских фигур на фасаде Художественного отдела Владимир Палий-Пашенко. Скульптор тоже пострадал от строгого жюри: ему предписали задрапировать чрезмерно полнотелую наготу его аллегорий. Впрочем, одетые в хламиды из свежей штукатурки фигуры дебелых муз в глазах судей не выиграли, и приговор был отменен, что стало темой шуток за утренним столом.

«За этими завтраками, — пишет Прахов, — велись оживленные беседы об искусстве и остро

переживались сначала слухи о грозящем академическом жюри, а потом и его предвзятое решение. Врубель не принимал участия в нашем возмущении. Внешне он сохранял полное спокойствие, и лишь некоторая бледность лица во время „суда“ академиков над его работами выдавала душевное волнение. На задаваемые ему вопросы он отвечал членам жюри коротко и отрывисто, чувствуя бесполезность отстаивания своих художественных позиций. Узнав окончательное решение жюри, на последнем совместном завтраке, в нашей компании, Врубель предложил „выпить шампанское за закрытие декадентских панно и за открытие красот пышных француженок“». Любопытную живую деталь насчет соседнего столика добавляют воспоминания Коровина: «Я помню, как раз мы сидели в ресторане на выставке и как раз судьи принимали решение в том же ресторане, и им пришлось прямо увидеть Михаила Александровича. Мы сидели с ним недалеко, демонстративно пили шампанское...»

В биографии Михаила Врубеля достаточно моментов, от которых сердце сжимается. Тот денек в Нижнем художника тоже не порадовал. Однако сохранять вид улыбчивой бодрости ему было легко как никогда. На его корабль пришла Принцесса Грёза. Она обняла его, по счастью живого и здорового, и согласилась стать его женой.

Глава восемнадцатая

ВОЛШЕБНАЯ ОПЕРА

Очень остро очертивший лики многих русских художников в своем изданном в 1930 году сборнике «Профили» Абрам Эфрос характеристику Врубеля заострил так: предельный эгоцентрик, крайний субъективист, визионер, «словно просидевший всю жизнь без выхода в волшебной опере».

Врубель не из любимцев автора. А ведь похоже — насчет «волшебной оперы». Правомерное уточнение «нездешних стран», куда комплиментарно поселяли мечтателя-пришельца Врубеля современники, более расположенные к его живописи. Конечно же в нездешних краях Михаила Врубеля народ не говорящий, а поющий, изъясняющий свои повышенные чувства сольными ариями либо ариозо. И почти неперменное литературное либретто в произведениях Врубеля. Да-да, очень похоже, очень близко его искусство лирической музыкальной драме. Только без всех этих модных поветрий с тягой к обыденной низменной «правде». Образец веризма, «Паяцы» Леонкавалло для Врубеля пример «поддельной музыки». Сила оперы — правдивость ее волшебства. Хотя здесь чрезвычайно важный момент, связанный с вокалом.

В недостатке любви к опере Мамонтова не упрекнешь. «Опера, — считает он, — есть представление, соединяющее в себе чуть ли не все искусства (поэзию, музыку, пение, декламацию, пластику, живопись), поэтому она есть высшее проявление творчества». Но его постулат о том, что мало в опере быть прекрасным певцом, «надо играть еще, как в драме»... Не переборщить бы. Погоня за драматичной экспрессией голосов возмущает Михаила

Врубеля превращением певческого искусства в «какое-то мурлыканье, горло-полосканье и вопли». От этого не пение на сцене, а «оргия: бочкообразные бобелины... изгримасничались в легкие флейточки; несчастные маломерные падчерицы карьеры раздулись в какие-то отчаянные драматические рупоры».

— Нет, — подытоживает Врубель гневную тираду в письме сестре, — инструментализм голоса и музыка, написанная хорошим автором, единственные объекты работы.

Вокальный инструментализм классической итальянской школы требует от голосов звучания чистого, ровного, гибкого, в стиле игры флейтистов, скрипачей. Не то что гадость рваных, нечленораздельных звуков, форсированных до полной потери дикции и естественных интонаций.

Однако какую милую рождественскую сказку Савва Иванович решил поставить в Петербурге! Михаил Врубель только что приехал из Москвы, остановился на петербургской квартире Мамонтова, и вчера целый вечер Савва Иванович проигрывал ему на рояле отрывки из свежей немецкой оперы «Гензель и Гретель». Сказочный сюжет братьев Гримм о детях, заблудившихся в лесу, соблазнившихся пряничным домиком и чуть не попавших в котел ведьмы-людоедки, подсказал композитору ряд очаровательных музыкальных тем. Удачна переключка народных песенок с песнями лесных духов, а трижды, в увертюре, кульминационной сцене и радостном финале, звучащая «Молитва» по-настоящему трогательна. Оперу «Гензель и Гретель» ученик Вагнера Энгельберт Гумпердинк представил в Веймаре всего три года назад, но она уже прошумела по Европе, дирижировали ею и Рихард Штраус, и Густав Малер. Мамонтов загорелся подарить ее России. Сам перевел текст, договорился с оперной антрепризой Панаевского театра, что силами ее

артистов, чей ансамбль украсит Татьяна Любатович, сам поставит спектакль, со своими декорациями и, разумеется, за свой счет. Костенька Коровин наметил костюмы, начал задники писать, да на беду заболел, вся надежда теперь на Михаила Александровича.

Наутро Врубель стоял в зрительном зале, примеривался к размерам портала, возможностям освещения. На полутемной сцене шла репетиция. Савва Иванович что-то втолковывал хористам. Слышалось знакомое контральто Любатович, певшей партию братика Гензеля. В роли сестрички Гретель запела какая-то незнакомая артистка. Боже! Не чудо ли? Взволнованный Михаил Врубель бросился выразить свое восхищение:

— Прелестный голос!

«Ни с чем не сравнимый, — описывал этот поразивший Врубеля голос Михаил Фабианович Гнесин, — ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный и полный красок или, точнее, сменяющихся переливов одной какой-то краски, предельно выразительный, хотя и совершенно спокойно льющийся. Казалось, сама природа, как северный пастушок, играет или поет на этом одушевленном музыкальном инструменте...»

Обладательницу волшебного голоса Врубель еще не разглядел, но кем же она могла оказаться, как не сказочной красавицей, царицей фей, мечтой!

Вспоминает Надежда Ивановна Забела: «Я во время перерыва (помню, стояла за кулисой) была поражена и даже несколько шокирована тем, что какой-то господин подбежал ко мне и, целуя мою руку, воскликнул: „Прелестный голос!“ Стоявшая здесь Т. С. Любатович поспешила мне представить: „Наш художник Михаил

Александрович Врубель“, и в сторону мне сказала: „Человек очень экспансивный, но вполне порядочный“».

Врубель влюбился мгновенно, предложение певице сделал едва ли не в день знакомства. Надежда Ивановна откликнулась не сразу, хотя заметно оживилась, заискрилась несвойственным ее характеру кокетством. Ее внешность? По-разному. Тем, кто смотрел со стороны, виделась маленькая, довольно невзрачная худышка, слегка чопорная и уже не юная. Для таких почитателей чарующего голоса певицы, как Михаил Гнесин, она была неотразимо привлекательна: «И какой облик! Возможно ли было, раз увидев это существо, не обольститься им на всю жизнь! Эти широко расставленные сказочные глаза, пленительно-женственная, зазывно-недоуменная улыбка, тонкое и гибкое тело и прекрасные, длинные руки». Что касается Михаила Врубеля, с первого звука ее голоса до конца дней художника Забела ему воплощение женственности, героиня почти всех женских живописных образов.

Немного странно, что, имея достаточно поклонников, Надежда Забела до двадцати восьми лет оставалась незамужней и даже как бы равнодушной к романтическим увлечениям. Во внимательных к подобным темам театральных мемуарах ни намек относительно каких-либо связанных с ней любовных историй. По-видимому, именно тот случай, когда искусство заполняет жизнь артиста целиком. Все душевные чувства вобрал голос, умеющий на одном дыхании длить, развивать мелодию вибрацией музыкально-содержательных нюансов.

— Другие певицы поют как птицы, а Надя поет как человек, — говорил Врубель о реальной жительнице его волшебных творческих миров.

Прямо противоположно выразил восхищение певицей музыкальный критик Юлий Дмитриевич Энгель:

«Ее гибкий, хрустальный чистый голос звучит свободно, но и холодно, словно птичка в лесу».

Любопытно, что в быту и на сцене голос Забелы не совпадал: говорила она голосом грудным, низковатым, а пела нежнейшим сопрано. Характерно также, что ей, с ее, как слышалось Врубелю, проникновенно «человеческим» голосом, в операх постоянно (она даже сердилась на это) поручали партии поэтически-фантастических существ вроде русалок или вещих птиц. Нечто очень родственное трепетало в художественных организмах Забелы и Врубеля.

Разговоры обнаружили немало общего в биографических мотивах. Корни у дворянского черниговского рода Забелы (писалась эта фамилия на самый разный манер: Забело, Забило, Забелло, Забелла...) польско-литовские. Родной дядя Надежды Ивановны был известным скульптором, а ее отец подобно Александру Михайловичу Врубелю всю жизнь служил на государственных, только штатских, в том числе судебных, должностях. Родилась Надежда Забела в Ковно, училась в Киеве, Институт благородных девиц окончила там за год до того, как на киевских улицах появился Врубель. Профессионально оба образовывались в Петербурге. И опять разминулись: Врубель покинул Академию художеств на год раньше поступления Забелы в Санкт-Петербургскую консерваторию. В начале 1890-х Надежда Ивановна совершенствовала вокальную технику в Париже, выступала в Германии на концертах, где ей аккомпанировал Антон Григорьевич Рубинштейн, — снова могли где-то пересечься. Ну, наконец случай свел их.

Сколь восторженно Врубель смотрел на Забелу, сколь обаятельной была для него характерность ее большеглазого лица с длинноватым подбородком, прочно вылепленным носом и высоко, словно в

удивлении поднятыми дугами бровей, это знает каждый мало-мальски представляющий его произведения. Что внешне нравилось во Врубеле Забеле, она не рассказала. Наверняка его утонченные манеры она оценила и напор его пылко благоговейных ухаживаний приняла с удовольствием. Но устояла бы, возможно, не будь Врубель тончайшим знатоком вокала, не отнесись он к ее пению, как к делу наиважнейшему на свете. Обоюдным пониманием живописных тонкостей певица, к сожалению, ответить не могла по причине сильной близорукости. Надежда Забела с трудом обходилась без лорнета и зрителем была посредственным. В остальном же созвучия чувств вполне хватило для согласия на брак. С условием, улыбалась Надежда Ивановна, если удачен будет затеянный Врубелем парный портрет Забелы и Любатович в ролях сказочных детей. О, художник превосходно исполнил композицию. Он сделал даже две. В одной Гензель и Гретель, сложив ладони, поют очаровательную оперную «Молитву», в другой рядом со смеющейся Любатович-Гензелем улыбается, лукаво приложив пальчик к губам, Забела-Гретель — шаловливая, счастливая.

Премьера оперы «Гензель и Гретель» состоялась 2 января 1896-го. А 4 января Врубель побывал в Суворинском театре на премьере «Принцессы Грёзы». Естественно, у писавшихся весной в преддверии свадьбы Грёзы нижегородского панно и Маргариты цикла «Фауст» хрупкая угловатая грация, тонкие руки, высокая шейка, узкий овал лица и трогательный взгляд его невесты.

Всех членов семейства Наденьки Михаил Врубель заранее любил, очень хотел, конечно, им понравиться. Первой, с кем Надя его познакомила, была ее жившая в Петербурге старшая, замужняя сестра Екатерина. «Милая, добрая Катя» — умная, светлая, милосердная душа — дополнительный подарок судьбы Врубелю.

Поначалу сопровождавший сестру спутник, художник, чье имя ничего не говорило, особого внимания Екатерины Ивановны не вызвал: «Приехала Надя и с ней Врубель, маленького роста блондин, кудрявый, на вид совсем молодой человек, хотя ему было уже около 40 лет». Видно было только, «что Надя как-то особенно моложава и интересна и что это от атмосферы влюбленности, которою ее окружал именно этот Врубель». Как жених Михаил Александрович представлял собой персону не слишком заманчивую. «Надю смущало, — вспоминает ее старшая сестра, — что она слышала и даже видела, что Врубель пьет, что он очень беспорядочно относится к деньгам, сорит ими, а зарабатывает редко и случайно». Однако чувством, прежде всего кольнувшим сердце Екатерины Ивановны, было сострадание. Несмотря на сведения о его колоссальной даровитости («Мамонтов говорил Наде, что он считает Врубеля самым талантливым из живущих художников»), Михаил Александрович показался ей слабым, беззащитным. Хорошенько приглядеться она не успела. Планы Врубеля и Забелы венчаться в Петербурге с посаженным отцом Мамонтовым и посаженной матерью Екатериной Ивановной переменились. Решено было сначала съездить в Рязань: представить жениха служившему там отцу Нади, а венчание и свадьбу устроить в Швейцарии, где матушка сестер лечила младшую дочь Ольгу. При прощании вид Врубеля вновь заставил Екатерину Ивановну вздохнуть: «такой маленький — мне стало его жалко». Словам жениха о том, что, если бы Надя ему отказала, он лишил бы себя жизни, она не поверила.

По-настоящему с избранником сестры Екатерина Ивановна еще не познакомилась.

Но теперь каждое слово о нем ей было очень интересно, у всех побывавших на Нижегородской выставке она расспрашивала о его произведениях. «Увы,

отзывы были неутешительные: один говорил, что он ничего не понимает в этих картинах, другой — что неоконченность их такая, как у детей». Утешало, что все-таки художник получил за них от Мамонтова большой гонорар. Хотя к маю, за месяц до отъезда в Швейцарию, от этих пяти тысяч осталось немного. Точнее, как сообщал Михаил Врубель сестре Нюте, «...из 5 тысяч мне осталось получить только 1 тыс., из которой, получив 500, триста послал Наде и сто Лиле...». В итоге, позволила себе усмехнуться Анна Врубель: «Художник оказался в таком дефиците, что должен был закончить свое путешествие к невесте пешком».

Сосредоточенному на возлюбленной и ее семействе Михаилу Врубелю думать о своей родне было некогда. В Петербурге он показал Надю пришедшему на спектакль старинному другу «Жорже» Весселю; побывать у Георгия и навестить дядю Колю, Николая Христиановича, не получилось. В Москве Врубель мельком познакомил Надю со своей «сестрой-мамашечкой» Анной. Родителей, к этому времени поселившихся подле младших детей в Севастополе, он просто известил о предстоящей женитьбе, причем более всего просил помочь с куда-то потерявшейся у него метрикой. Изумленные отец и мачеха поздравили Михаила, пожелали ему всяческого благоденствия в семейной жизни. «Благословения не посылали потому, что сын об этом нас не просил, — отметил Александр Михайлович, — зачем же навязывать то, о чем не просят». Пришлось довольствоваться тем, что старшая дочь приняла новость с радостью («Радуюсь тому, что Миша избирает своей спутницей артистку, — писала отцу Анна, — артистическая среда — его сфера»), и заочно радоваться вместе с ней.

Счастье жениху отравлял только прежде ничуть не беспокоивший его пустой кошелек. Экономя деньги, пешком прогуляться в Монтрё от станции до загородной

виллы, где ждет невеста, — одно удовольствие. Но явиться без копейки и начать жизнь с Надей, не имея возможности ежедневно осыпать Грёзу подарками? Надо сказать, в отличие от скромного достатка родительской семьи художника семейство невесты было состоятельным, владело доходным родовым поместьем, и Надежда Забела материально была обеспечена. Не через край, но довольно, чтобы спокойно учиться, совершенствовать вокальное мастерство и не слишком заботиться о цифрах антрепризных гонораров. Никогда Врубель так не нуждался в крупном заработке, как накануне соединения с любимой. Никогда еще заказ не поступал так вовремя, не исполнялся в таком ударном темпе, как серия панно для кабинета А. В. Морозова. Правда, с заключительной, четвертой, по размеру самой крупной композицией вышла неувязка. Панно «Фауст и Маргарита в саду», апофеоз чувств влюбленного художника, кабинету закоренелого холостяка совсем не подходило. Алексей Викулович попросил заменить сюжет, обещая сразу по выполнении нового панно выслать вознаграждение в Швейцарию. На его слово можно было положиться. Одолжив нужную сумму, Михаил Врубель с легким сердцем умчался навстречу божественному счастью.

Венчание прошло 28 июля в православном Крестовоздвиженском храме Женевы. Из близких присутствовали только мать и младшая сестра невесты. Надя в пышном свадебном платье была прелестнее ангела. На следующий день молодые уехали в Люцерн. Медовый месяц они провели в пансионе с великолепным видом на озеро и горные вершины. Вместе им было чудесно, как детям познакомившей их оперной сказки. Сестре Надя написала:

«Вот уже четвертый день, что мы женаты, а мне уже кажется очень давно, мы как-то

удивительно сошлись... В Михаиле Александровиче я каждый день нахожу новые достоинства; во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним весело и удивительно легко. Я безусловно верю в его компетентность относительно пения, он будет мне очень полезен, и кажется, что и мне удастся иметь на него влияние. Деньги я у него все отбираю, так как он ими сорит. Конечно, Бог знает, что будет, но начало хорошо, и я себя пока чувствую прекрасно». Врубель описывал Мамонтову стиль своего благоразумного супружества: «Жизнь течет тихо и здраво. Пить мне не дают ни капли. Кроме прогулок, развлечений сносных никаких...» Впрочем, сегодня они с Надей обряжаются в вечерние костюмы, обедают в ресторане, потом идут слушать берлинскую солистку, оркестр с виртуозной виолончелисткой. Всё замечательно — «Надя шлет Вам сердечный привет и благодарит за сватовство».

Рядом с пансионом Врубель снял себе мастерскую. Из окна открывалась та же панорама, на которую, испытывая «внутреннее беспокойство и потребность выразить как-нибудь избыток чего-то, переполнившего душу», смотрит герой раннего автобиографичного рассказа Льва Толстого о Люцерне. «Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного».

Не узнать уже, кто, художник или заказчик, выбрал сюжетом панно «Полет Фауста и Мефистофеля». Скорее все же не оригинальный старообрядец Алексей Викулович, а романтик Михаил Врубель. В этом фантастическом ночном полете уносящая выше альпийских гор энергия вырвавшейся на простор красивой, храброй и гордой мечты.

На осень у Надежды Забелы-Врубель имелся ангажемент в Харьковскую оперу. Работы художника для Михаила Врубеля в Харькове не было никакой. Вынужденный статус «мужа примадонны» и малоприятная необходимость существовать на средства жены добавили поведению надменности. О появлении в театре четы Врубель певице Марии Андреевне Дуловой вспоминалось: «Надежда Ивановна произвела на всех приятное впечатление: внешностью, костюмом, манерой держаться, чего нельзя было сказать о Михаиле Александровиче. Он был также одет по последней моде, все на нем было безукоризненно, начиная с прически, пробор шел, начиная ото лба до шеи, и скрывался в туго накрахмаленном воротничке, костюм был, так же как и у Надежды Ивановны, заграничный. Разговор дирекции и артистов был общий... Врубель ни одного слова не проронил...»

Семье из двух творческих личностей сложно обойтись без борьбы за место первостепенного артиста, но если один из двоих рыцарь, проблема снята. Врубель был готов служить Наде в любом полезном ей, ее искусству качестве. «Михаил Александрович, — рассказывает Дулова, — всегда собственноручно одевал Надежду Ивановну с чулка до головного убора, для чего приходил в театр вместе с Надеждой Ивановной, за два часа (как это и полагалось) до начала спектакля». Театральный костюм онегинской Татьяны Михаил Врубель слегка переделал, Маргариту «Фауста» Гуно Надя пела точно в том платье, которое художник

сочинил еще в своем панно. Ради жены Врубель даже примирился с «Паяцами» Леонкавалло, даже собственноручно изготовил жене шляпку Недды. А вот из-за платья Маши в «Дубровском», по воспоминаниям Дуловой, «произошла целая война. Врубель уличал режиссера и костюмершу в нелепости их творчества, были бурные споры, после которых Забеле разрешили петь в своем собственном костюме».

Одев жену к выходу на сцену, Врубель устремлялся в партер, усаживался в третьем, артистическом, ряду. Мария Дулова нередко сидела по соседству и наблюдала за ним. «Врубель всегда волновался, но с появлением Надежды Ивановны успокаивался и жадно следил за игрой и пением своей жены. Он ее обожал! Как только кончался акт, после вызовов артистов, Михаил Александрович спешил за кулисы и, как самая тщательная костюмерша, был точен во всех деталях предстоящего костюма к следующему акту, и так — до конца оперы. Но вот поставили „Демона“ (Лермонтов — Рубинштейн), тут уж я заметила у Врубеля такое волнение, и не только относящееся к Тамаре — Надежде Ивановне, а еще больше к самому Демону. Как только появился Демон, Врубель закрыл руками глаза и, как ужаленный, сквозь зубы сказал: „Не то, не то!“». Демона пел хороший певец, пел, как считала вся труппа, правильно, выразительно — «Михаил Александрович сидел и смотрел, как израненный человек».

Тем временем Савва Иванович арендовал в центре Москвы новое театральное помещение. Здание было выстроено купцом Гаврилой Солодовниковым наспех, исключительно в целях прибыли, а потому с множеством дефектов (асфальтовые полы в тесных фойе и коридорах, скверные туалеты, плохая вентиляция и пр.), зато пятиярусный зал на две с половиной тысячи мест и большая сценическая коробка, позволяющая ставить оперы с размахом. Мамонтовский театр — кроме

документов, где он значился «оперой г-жи Винтер», театр ныне везде именовался Русской частной оперой — возобновил регулярные московские сезоны.

Харьков несколько огорчал чету Врубель. Даже в далеком Севастополе Александр Михайлович, которого сын не баловал письмами и подробностями своего житья, узнал от Миши, что провинциальная харьковская аудитория мало что смыслит в оперном вокале. Знатоки встречали пение Забелы-Врубель очень тепло, отмечали ее аристократичный отказ от дешевых банальных эффектов, менее просвещенный зритель жаждал именно их. Сама Надя отцу мужа написала, что «довольна своим успехом в партере», но вкусам галерки никогда не потворствовала и потворствовать не намерена. Оставалось дожидаться поры, когда «Надя образует вкусы публики», и тут поступило приглашение: Савва Иванович звал Надежду Забелу-Врубель пополнить состав солистов его оперы. Контракт с харьковским антрепренером был немедленно расторгнут. Врубели вернулись в Москву.

Учитывая мамонтовский репертуарный ориентир, Забела специально разучила центральные женские партии «Псковитянки», «Князя Игоря». Однако Мамонтов не торопился использовать ее в русских операх; ей предложили петь в «Миньоне», «Гугенотах» и даже не ввели в «Онегина», хотя больше всего она гордилась своей партией Татьяны. Зачем же было вызывать Забелу? Чтобы украсить ее серебристым тембром западноевропейский гарниз стержневых спектаклей? Примерно так. Но главное — Михаил Александрович. Без него иссяк источник творчества на Гончарном заводе. И режиссер по-прежнему надеялся увлечь его оформлением опер. И вообще, не хотел Мамонтов без Врубеля. А коли уж Михаил Александрович определил себе всегда и всюду следовать за обожаемой супругой... Ситуация напоминала умелый ход Саввы Ивановича в

момент колебания Федора Шаляпина между унылой, но стабильной казенной сценой и рискованным предприятием манящей Частной оперы. Заполучить Шаляпина помогла очаровавшая певца и намеренно оставленная в Москве, ангажированная Мамонтовым итальянская балерина Иола Торнаги. Шаляпин! Вот кто воплотил для Мамонтова идеал вокалиста-актера. Вот кто гениальным своим искусством развернет публику от итальянского сладкоголосия к Мусоргскому, к его природно русской «омузыкаленной речи»! Кстати, заметил Савва Иванович Федора Шаляпина в том петербургском оперном товариществе, с которым ставил «Гензеля и Гретель». И кстати, пригласив Федора на летние гастроль в Нижний Новгород, развивая неотесанного молодца, Савва Иванович водил его в свой павильон с двумя врубелевскими панно. Шаляпин вспоминает, какой разговор тогда происходил:

«— Вот, Феденька, — указывал Мамонтов на „Принцессу Грёзу“, — вот это вещь замечательная. Это искусство хорошего порядка.

А я смотрел и думал:

— Чудак наш меценат. Чего тут хорошего? Наляпано, намазано, неприятно смотреть...

— Вы еще молоды, Феденька, — говорил мне мой просветитель. — Мало вы видели. *Чувство в картине Врубеля большое.*

Объяснение это не очень меня удовлетворило, но очень взволновало.

— Почему это, — все время твердил я себе, — я чувствую так, а человек, видимо, образованный и понимающий, глубокий любитель искусства, чувствует иначе?»

Успел ли Шаляпин ответить на свой вопрос за полгода пребывания в мамонтовской труппе? Вполне

вероятно. Савва Иванович шутил насчет Фединой способности «жрать знания» с феноменальной быстротой и поразительной толковостью.

Шаляпина Врубель невзлюбил.

Невежественный самородок затмевал рафинированный вокальный артистизм Нади. Для характеристики отношений Шаляпина и Врубеля у Константина Коровина приведен растерянный рассказ закадычного друга Федора:

«Странный человек этот Врубель. Я не знаю, как с ним разговаривать. Я его спрашиваю: „Вы читали Максима Горького?“, а он: „Кто это такой?“ Я говорю: „Алексей Максимович Горький, писатель“. — „Не знаю“. — Не угодно ли? В чем же дело? Даже не знает, что есть такой писатель и спрашивает меня: „А вы читали Гомера?“ — Я говорю: „Нет“. — „Почитайте, неплохо“».

О «странном Врубеле» наряду с признанием громадной силы его искусства Шаляпин обронил, что вживе тот «производил впечатление педанта». О Забеле-Врубель, с которой Шаляпину выпало многократно петь вместе в операх и концертах, обширные шаляпинские мемуары не упоминают.

Как бы то ни было, Надежда Забела-Врубель начала обживать на сцене Русской частной оперы.

А в особняке Саввы и Зинаиды Морозовых дело дошло до интерьера малой «готической» гостиной. В декоративной живописи Шехтель, как всегда, всецело доверился Михаилу Александровичу. Заказчики были щедры и покладисты. Семь тысяч за панно этой гостиной? Согласны. Тема «три времени дня»? Прекрасно. Аванс? Извольте получить. Михаил Врубель ощутил себя миллионером. С таким богатством грешно

зябнуть в темной зимней Москве. Они с Надей едут в солнечно-лазурную Италию!

Перед поездкой Врубель набросал эскизы «Утра», «Полдня» и «Вечера». Мотивы шотландских народных сказок, старинных баллад. Утренний ликующий хоровод малюток эльфов среди гигантских бабочек и лилий. Дневная бодрая готовность к деяниям в сцене проводов отъезжающего рыцаря. Вечерняя элегия закатного пейзажа с мечтательной женской фигурой на садовой скамье... Но пора было ехать в Рим. И пока Врубель с молодой женой на купейных бархатных диванах едут по Европе, пока Михаил Врубель похваляется принцессой Надей в кругу добрых и радушных римских друзей, сделаем паузу. Она необходима, чтобы призадуматься, вслед за Шаляпиным впав в полное недоумение: ну как понимать этого художника?

Представьте-ка средних размеров помещение, где, окружая вас, впритык друг к другу живописной лентой над темными дубовыми панелями тянутся три крупных стенных панно. На одной стене, наподобие огромного рисунка к детской сказке, порхают эльфы. На другой — вторя сюжету и стилю лестничного витража со сценой встречи рыцаря победителя, в духе средневековой готики изображены проводы рыцаря в поход. Третье панно заполнено пейзажно-жанровой идиллией с ароматом меланхолии галантного рококо. Диковатый разноречивый. Это притом что Врубель мог кому угодно прочесть лекцию о стильности, декоративном единстве интерьера. Полагалось бы, кажется, начать с какой-то общей образно-пластической идеи. Конечно, «как полагается» не для Врубеля. Другим он рекомендовал логически строить композицию от первоплановой крупной детали, а сам, как известно, разворачивал изображение с любой приглянувшейся ему подробности в любом месте листа, холста. Но тут-то иной случай. Тут очевидная нестыковка, из-за которой возня с этими

панно продлится около двух лет, доставит много неприятностей художнику. Необъяснимый промах.

Рассеянность беспечно радостных дней? Старая истина: безоблачные настроения в творчестве малопродуктивны, благоприятствует искусству душевная непогода. Вспоминаются также свидетельства Яремича о том, что Врубель «томился в отсутствие определенных рамок», что не раз говорил о пользе дисциплинирующих принудительных задач. И как не припомнить, что Врубелю случалось буксовать на этапе элементарного вроде бы выбора сюжета. И не случайно же выход был найден сотворчеством с литературой — «все сделано уже за меня, только выбирай». Так и хочется через полтора года спросить Михаила Александровича: отчего он не облегчил себе мучения над «Временами дня», не взял канвой определенное произведение; допустим, конкретную балладу, конкретный роман любимого им Вальтера Скотта?

Милое дело — давать добрые советы покойным гениям. Ну, неудача. Нам в ней тот профит, что брешь, через которую вдруг что-нибудь да разглядишь в неприступном бастионе врубелевского мышления. Брезжит некая смутная догадка. Осмелимся ее высказать попозже, в свете яркой удачи художника. Победы его вскоре заполыхают чередой. Хутор Врубелю очень поспособствует. Степной черниговский хутор в пяти верстах от станции Плиски.

Обсаженный рощей деревьев и выглядевший лесным островом посреди моря лугов и пахотных полей, это был хутор, где почти 20 лет жил, творил, три года назад скоропостижно скончался Николай Николаевич Ге. Женитьбой Врубель породнился с ним. Надя и ее сестры приходились племянницами супруге Николая Николаевича Анне Петровне Ге, в девичестве Забеле, которой чудак художник так романтично предложил руку и сердце по переписке. Не более, впрочем,

романтично, чем Михаил Врубель, нашедший суженую по голосу. Вырастившая на здешнем черноземе и сад, и рощу с могучими липами, вербами, березами Анна Петровна умерла раньше мужа. Со смертью отца старший сын Николай, рьяный толстовец (помогавший Толстому его любимец «Количка»), вместе с гражданской женой перебрался на жительство в Крым. Хутор теперь использовали как летнюю дачу его брат Петр, петербургский критик, и вышедшая за него, четырнадцатый год дружно проживающая с Петрушей Екатерина Забела-Ге, а также, естественно, их сын-подросток Кика, Николаша.

Врубели нагрянули в конце мая. Катя бросилась устраивать нежданных дорогих гостей. Спальни ремонтировались, Катя волновалась, что Михаил Александрович будет недоволен отсутствием привычного комфорта, деревенской простотой одноэтажного дома, хорошо хоть покрытого железом вместо прежней соломы. Зять успокаивал, говорил ей, что он «привык ко всякому образу жизни, бывало и совсем бедствовал». Уверения Врубеля Катя относилась на счет его «парижской любезности», переживала, писала в дневнике: «Он очень аккуратен, и наш беспорядок теперь, верно, мучителен для него». И опять эта нота — «он очень мягкий, и потому его жаль».

Но Врубелям в захолустной хуторской тишине действительно было прекрасно. После трехмесячных сплошных римских праздников требовался отдых. Встречи и застолья, спектакли итальянских театров, постановка съемок Нади фотоаппаратом, которым ужасно увлекся Александр Сведомский, весенний римский карнавал, балы, процессии, улицы, засыпанные конфетти и цветами — снарядами шуточных боев. За каждым обедом, ужином веселый звон бокалов. Как следствие винных излишеств, обогатившие молодой супружеский мир бурные сцены: Михаил Врубель

ревниво пенял жене на чрезмерную игривость ее тона, Наде тоже не нравилась напоминая одна развязную особу чересчур смазливая Забота в его картине.

В Риме Врубель писал «Полдень». Перенасыщенный режим римских развлечений таинственным путем искусства обернулся на холсте далеко разросшейся за пределы эскизного замысла массой мирных и ратных дел под эгидой аллегорической Заботы. Тянут плуг вола, напрягаются землепашцы, косит луг косарь, нежно прощается с женой и младенцем рыцарь, едут всадники, шагают пехотинцы, символично олицетворяют различные труды стройные девы — не продохнуть от забот.

Врубели навезли уйму подарков Кате, Петруше и Кикушке. Показывали фотографии: художественные фотопортреты Нади, виды Рима, снимки с картин братьев Сведомских и Риццони. Надя пристально разглядывала карточки только что отснятых в Москве композиций «Фауста»: как непохожа манера Врубеля на живопись Николая Николаевича, чьи картины служили единственным украшением голых оштукатуренных стен здешних комнат. Михаил Александрович привез с собой холст и краски. Ему для работы предоставили мастерскую Ге, с неприкосновенно оставшимися на столах, третий год пылившимися кистями, палитрами покойного художника. Николай Ге потрудился над оснащением своей сельской мастерской. Выходящее на запад широкое венецианское окно он снабдил системой вращавшихся на шарнирах зеркал, что позволяло устанавливать желаемое освещение. Незадолго до кончины художник, предполагая обратиться к пленэрной живописи, оборудовал себе и верхний свет.

В просторном, как зал, помещении было пусто. На вделанной в стену большой черной доске белел сумбур штрихов нервно начерченной мелом композиции «Распятия». В углу стоял грубо сколоченный крест,

внизу специальная подножка для натурщика, с которого писалось распятое тело. Висел поздний вариант ночного, лунно-синего «Гефсиманского сада». Стену столовой опять-таки украшала одна из беглых версий живописного «Распятия». Последнее, что могло понравиться Врубелю, это такого рода хаос исступленных мазков, дико растрепанный рисунок. Ни русского лиризма у бывшего владельца мастерской, ни галльской скептической разумности у этого потомка французских эмигрантов, ни польской грации у внука ссыльного варшавянина. Развешанные по комнатам портреты Герцена, Костомарова, других великих друзей и членов собственной семьи художника не лучше — жидко, небрежно, второпях. От каких-либо оценок произведений Николая Ге в обществе его родственников Михаил Врубель учтиво воздержался, обошелся неопределенно задумчивым мычанием. Предстояло натянуть холст на подрамник размером 4,5 на 2,5 метра и приняться за «Утро».

Кате, которой по снимкам и маленьким эскизам сразу бросилась в глаза оригинальность живописной манеры зятя, для начала важнее было понять, что за человек вошел в семью и каково его отношение к Наде. Долголетний опыт общения со свекром дал ей представление о сложностях крупной творческой натуры. Помнилась ласковая доброта Николая Николаевича, его радость, когда сын Петя, удручавший отца планом пойти в актеры и еле-еле согласившийся учиться на архитектора, выбрал невестой ее, свою кузину Катю. Дороги были строки давнего письма, в котором Николай Николаевич желал сердечно им любимой умнице Кате со светильником истины Господней «пройти ад — жизнь и выйти туда, где светло, радостно, разумно». Увещевал не ошибиться, не счесть слово Бога набором готовых указаний, ибо «рецепты жизни — тот же хлам, лишний багаж...

Каждую минуту своей жизни человек должен сотворить — импровизировать», а знание правды и добра есть на дне каждой души. С невестки Кати Ге писал в полотне «Милосердие» ту девушку, что подает воды бродяге, помня Христово слово: «А кто напоит нищего, Меня напоит». Злосчастная картина. Издевки критики над «безобразием без всякого милосердия» заставили автора картины бежать из столицы на хутор, бросить живопись. Помнились угрюмые годы, когда Ге не брался за кисть. Помнилось, как духовное возрождение на почве дружбы с Толстым озаменовалось у художника небывалой заносчивостью и разногласиями с женой, считавшей все эти кладки печей, вегетарианский рацион и хождение босиком юродством. Помнился умиротворенный к старости Николай Николаевич, перед мольбертом вскипавший рыданиями, о которых он писал Толстому: «Я сам плачу, смотря на картины. Радуюсь несказанно, что этот, самый дорогой момент жизни Христа я увидел, а не придумывал его...»

По своим дневникам Катя составила «Записки о Н. Н. Ге». Их в своих посвященных творчеству Ге книгах использовали Стасов, а позже Степан Яремич. На склоне лет Николай Николаевич нашел в Яремиче верного молодого друга. Яремич сохранил единственную известную фразу Ге о Врубеле, замечание в связи с увиденным в Клеве, в Рисовальной школе врубелевским «Молением о чаше»: «Талантливый художник, зачем он только так ортодоксально подходит к образу Христа?»

Степан Яремич, десять лет назад юный восторженный подручный Врубеля в киевских росписях, сам уже довольно известный в Киеве пейзажист. А Катя теперь заносит в дневник впечатления от зятя: «Бедненький Врубель все хвалит, всем восхищается, я очень мало с ним стесняюсь, говорю ему „ты“ и называю Мишей. Надя не нахвалится на его хороший характер, и действительно, это олицетворенная кротость, он

старается быть очень мало заметным, он стелет кровати себе и Наде».

Врубель видится милым тихим ребенком, которому вряд ли по силам натянуть на подрамник большой холст. Да и сам он говорит о желании «передавать в живописи неосознанные мечты детства». Холст, однако, благополучно натянут. Начало работы наблюдательницу несколько разочаровывает: у мольберта в Николае Николаевиче «больше был виден большой артист... Врубель же рисует как-то квадратами и потом это раскрашивает». Но среди редкостно прекрасных качеств Кати осторожность суждений («манера писать у него странная», а «картина его, может быть, будет красива»).

Между тем открытие — «Врубель очень самоуверен как художник, находит, что все и пишут нехорошо, и не стоит этого писать». И он по целым дням так молчалив, уж не обижен ли? Просто сосредоточен, пояснил приехавший погостить, показать свои холсты Степан Яремич. Он нашел мастера в прежней отличной творческой форме, с прежним «ясным выражением лица». Одно изменилось: по сравнению с киевскими временами Врубель стал менее словоохотлив. «Говорил он довольно мало, — рассказывает Яремич, — и нередко поддерживал разговор лишь одобрительным носовым звуком на вопросы собеседника, сопровождая этот звук, если вопрос был настоятелен, едва заметным кивком головы и облаками табачного дыма». Споров, излюбленного развлечения интеллигенции, Михаил Врубель избегал, «ограничивался обычно краткими, тонко насмешливыми отзывами о людях и предметах».

Зато, как хором вспоминают все обитатели хутора, вечерами на террасе Врубель с воодушевлением и превосходно читал вслух. «В это время он много читал Чехова, который очень нравился ему, что меня, в сущности, удивляло, так как казалось для него неподходящим», — пишет в мемуарах Катя.

Психологический реализм Чехова для нее плохо уживался со стремлением Врубеля «идеализировать даже природу». Дольше и больше знавший Михаила Александровича Яремич, возможно, лучше понимал Врубеля, веселившего компанию рассказом «Кухарка женится», смешным случаем с мальчиком Гришей, который в незнании причуд взрослой жизни переживает за Пелагею, зачем-то отданную в рабство страшному, потному извозчику, и в сострадательном порыве сует новобрачной яблоко. По свидетельству Яремича, «Врубель любил Чехова больше всех современных писателей и говорил, что единственно, с кем из писателей хотел бы познакомиться, так это с Чеховым».

Яремич жаждал быть чем-нибудь полезным семейству Врубелей и Ге. Михаил Александрович поделился с ним проблемой: Надежде Ивановне для разучивания оперных партий требуется аккомпаниатор высокого класса. Есть такой, обрадовался случаю помочь Степан Яремич, — прекрасный молодой пианист и композитор, зовут Борис Карлович Яновский, лето обычно проводит в селе неподалеку и много раз бывал на хуторе у старика Ге. Примчался вызванный, польщенный приглашением Яновский. Серьезным мастерством понравился певице, быстро договорился об оплате, охотно согласился остаться. Аккомпаниатора едва ли не больше чудесного кантиленного пения Надежды Ивановны поразила музыкальность ее мужа, вообще отношение Врубеля к музыке. «Она была его потребностью, — пишет в своих воспоминаниях Яновский. — И здесь, в его симпатиях, проглядывает необыкновенно тонкая художественная организация; он любил Бетховена, в Вагнере разбирался удивительно тонко и метко...» Надежда Забела готовила партию Мими в «Богеме» Пуччини. Полагая эту оперу «декадентской», удивляясь, что Врубель, «особенно ценивший в музыке поэзию, грацию, нежность и

изящество, в то время усиленно восторгался „Богемой“», Борис Карлович был еще более удивлен умением Михаила Александровича не только с завидной чуткостью понимать оперу в целом, но «как-то изъяснять поэтический смысл отдельных страниц и фраз». Особенно восхищал Врубеля финал знаменитого монолога Мими. И есть мнение авторитетного современного музыковеда Л. Г. Барсовой о несомненной связи этого монолога в переводе Саввы Мамонтова — «Я цветы обожаю, / Их нежный аромат мне так приятен...» — со сделанной в те дни акварелью «Примавера». В самом деле, бледное нежное лицо (типаж Забелы, но в лице портретные черты ее сестры Кати), почти касающееся грозди огромных синих дельфиниумов, — образ с интонацией печальных предчувствий бедной обреченной Мими.

Касательно изобразительной символики Борис Яновский, маловато еще сведущий в художестве, опростоволосился. Объяснения Михаила Александровича о фее, говорящей цветам: «Тише, усните», — не прояснили образ. Врубель попробовал зайти с другой, близкой музыканту стороны:

— На какого композитора похожа эта вещь?

Смущенный Яновский ничего лучше не придумал, как назвать Ребикова (тот ведь тоже считался декадентом).

— Ну вот, нашли с кем сравнивать...

К счастью, молодому композитору вовремя вспомнились «Грёзы» Шумана.

— Это уже лучше, — вздохнул Врубель.

Катя, глядя на акварель, разглядела кое-что глубже параллелей с музыкальным сочинением: «Помню, в детстве я очень любила быть в саду в зелени между дорожками. Я думала, что большие совсем не знают этих мест и этих маленьких видов. На многих врубелевских картинах изображены именно эти любимые детьми

чащи, причем синие дельфины и лиловые колокольчики увеличены».

В мастерской Врубель работал до обеда, потом уже к мольберту не подходил. В послеобеденных дачных играх и прогулках участия не принимал. Любителям лаун-тенниса, не знавшим, правда, как в него играть, Врубель выдумал правила, по которым долго еще, до приезда грамотных в модном спорте гостей, сражались теннисисты хутора. Сам художник предпочитал лежать на скамье под старыми липами и смотреть в небо. К вечеру брал ружье, уходил в дальнюю часть запущенного, одичавшего сада, бродил берегом пересохшего, обильно заросшего камышом пруда. Гущей этой флоры наполнялась растительная декорация панно «Утро» и «Вечер». Роли нимф в пейзаже автору приходилось разъяснять устно: это «первый луч», а это «улетающий туман», «проснувшаяся зелень», а это «душа засыпающих цветов»... Мотивы певших возле пряничного домика Дрёмы и Росинки в переложении для взрослых — в переводе на пластику захватившего художников Европы пристрастия к узким, гибким телам обнаженных длинноволосых наяд в колыхании водяных зарослей.

К концу лета созрел творческий урожай. В мастерской, где несколько лет назад Николай Ге показывал друзьям и домочадцам свое «Распятие», Михаил Врубель ознакомил родню и гостей с двумя законченными «Временами дня». Не все зрители оказались готовы. («Понять я в них с первого раза ничего не понял, — пишет Яновский. — Мне казалась странной манера писать пейзаж, странными казались эти символические фигуры с огромными глазами, странным казался и колорит».) Но все дружно хвалили и «Утро» в гамме всевозможных зеленоватых оттенков, и выдержанный в смуглых закатных тонах «Вечер».

Надю порадовала как преданность мужа, так и благодетельность его подсказок: «Почти всегда присутствовал он при разучивании мною с аккомпаниатором партий, и повторения не утомляли его. Не обладая никакими специальными музыкальными знаниями, М. А. часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи». Музыкант Яновский профессионально убедился в том, что «Врубель оказал большое влияние на свою жену как на исполнительницу. Сама по себе в высшей степени музыкальная и чуткая певица, Надежда Ивановна под влиянием Михаила Александровича стала с особой внимательностью относиться к исполняемым произведениям, и пение ее приобрело ту вдумчивость и серьезность, которые выделяли ее из ряда товарищей по оперной сцене».

Хороша, просто сказочна была летняя жизнь. Когда Миша и Надя, он в белом костюме, она в светлом легком капоте, выходили к обеду, Кате казалось — «оба совершенно фарфоровые пастушки».

Москва активно потеснила жанр пасторальной хуторской идиллии.

В гостиной, для которой предназначались «Времена дня», шла малярная отделка. Панно Шехтелю и Савве Тимофеевичу Морозову автор демонстрировал, расстелив холсты в вестибюле. «Результат самый благоприятный», — сообщила сестре Надя. «Утро» и «Вечер» заказчика восхитили, Морозов даже отверг намерение художника что-то еще там улучшать. Просьба была только слегка поправить «Вечер». У Врубеля это означало коренным образом переработать холст, и вскоре, увидела Надя, от выполненной композиции «камня на камне не осталось». Обидно, что столько трудов даром пропало, но ничего, зато «выходит очень красиво». И вдруг в конце декабря как гром среди ясного неба — «Морозова раскапризничалась», ей

перестали нравиться все три панно. Чем они нехороши и чего бы ей хотелось — истолкованием недовольства Зинаида Григорьевна себя не затрудняла: как-то нехороши. Неприятность усугублялась испугавшим Надю планом мужа писать все три вещи заново: «Мише уже самому теперь кажется, что все это ужасно плохо», а сделанные композиции он хочет «совсем уничтожить».

Хватало волнений и в театре.

Ожидалось грандиозное событие. Поздней осенью Савва Иванович ездил в Петербург, уговаривал Николая Андреевича Римского-Корсакова дать добро на мамонтовскую постановку новой, нигде еще не шедшей оперы «Садко». Композитор колебался. Крайне придирчивый к исполнению его партитур, частным театрам Римский-Корсаков не доверял: торопня, небрежно разученные партии, фальшивящие музыканты. С другой стороны, был оскорбителен уклончивый ответ, по сути — отказ, конторы Императорских театров относительно постановки его оперы (государь, памятуя свою зевоту на операх Римского-Корсакова, не утвердил «Садко» в репертуаре, предложив дирекции подыскать «что-нибудь повеселее»). И вот сбор мамонтовской труппы, ликование — приглашенный Мамонтовым заведовать в его опере репертуарной частью, ученик Римского-Корсакова Семен Николаевич Кругликов привез из Петербурга клавир «Садко»! Послушали музыку, тут же распределили роли. Своеобразный голос Забелы был прямо-таки создан для партии морской царевны Волховы. Кинулись готовить спектакль. Коровин сутками писал декорации. Врубель следил, чтобы костюм морской царевны для Нади («расшитое стеклярусом платье, которое должно напомнить рыбью чешую, и головной убор — сверкающий якобы драгоценными камнями кокошник, с которым соединяются натуральные ракушки и свисающие вдоль лица, подобно мерцающим на солнце брызгами,

струйками воды, нитки искусственного жемчуга и гроздья синего и голубоватого стекла»») изготовлялся в точности по его эскизу. Времени было в обрез: премьеру наметили на рождественские праздники.

Премьерная постановка «Садко» вызвала у москвичей бурный восторг. Забела в этом торжестве не участвовала.

Первое представление оперы состоялось без нее, партию Волховы пела другая артистка. Второе — тоже. Забелу в «Садко» Мамонтов выпустил на сцену только в третьем спектакле. Не подходила она ему. Не отвечала режиссерскому стремлению превратить статичных оперных певцов в участников живого, динамичного действия. Какая-то она, на взгляд Мамонтова, была скованная, слегка как будто замороженная. Сдержанность эта шла от иного понимания драматичной оперной поэзии. (Подспудно, может быть, влияла на пластику и близорукость: оставаясь без лорнета, певица избегала лишних передвижений по сценической площадке.) Случайно ли получилось, что Надежде Забеле дали выступить в «Садко» на третьем представлении, к которому как раз успевал приехать автор оперы? Скорее, расчет постановщика. Савва Иванович, которому чрезвычайно важно было благорасположение композитора, знал от Кругликова о том, что Римскому-Корсакову слышалось для его Волховы некое особенное сопрано — «лирически-фиоритурно-драматическое».

Вышла Забела. «Можно себе представить, как я волновалась, выступая при авторе в такой трудной партии, — пишет она. — Однако опасения оказались преувеличенными. После второй картины я познакомилась с Николаем Андреевичем и получила от него полное одобрение».

Это, конечно, очень скромно сказано о реакции композитора. В его ушах голос Забелы прозвучал безукоризненной трактовкой авторского замысла и даже сверх того. Чувствуя что-то необыкновенное, Римский-Корсаков ждал кульминационной сцены превращения Морской царевны в Волхову-реку. «Вариации ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение, — писал композитор, — считаю за одни из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания». Полилась колыбельная Волховы-Забелы: «Сон по бережку ходил...» Как вспоминалось присутствовавшим на представлении, публика плакала. «Долго после спектакля оставались в слуховой памяти нежные, ласковые звуки ее голоса на Ильмень-озере и эти тающие, уходящие вдаль напевы в сцене прощания „Уедешь в дальние края, увидишь синие моря...“»

«Я так сроднилась с этой партией, — писала позже Забела композитору, — что мне иногда кажется, что я сочинила эту музыку... какое-то особенное ощущение».

«Конечно, Вы тем самым сочинили Морскую царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за Вами навсегда останется в моем воображении», — писал в ответ автор «Садко».

Сменивший дисциплину морского офицера на строгую ответственность и методичность профессора Санкт-Петербургской консерватории, Николай Андреевич Римский-Корсаков по природе был суховат. Высокий, худощавый, чуждый какого-либо щегольства, вследствие большой близорукости водружавший на нос целую батарею очков и пенсне, он в работе с дирижерами, певцами, оркестрантами славился педантизмом. Вдохновенная московская постановка «Садко» его не растрогала. В «Летописи моей музыкальной жизни» он изложил впечатления: «Декорации оказались недурны, но в общем опера была разучена позорно... В оркестре, помимо фальшивых нот,

не хватало некоторых инструментов; хористы в картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в V картине хор вовсе не пел, а играл один оркестр... Я был возмущен, но меня вызывали, подносили венки, артисты и Савва Иванович всячески чувствовали меня...»

Однако ему посчастливилось встретить певицу, которая идеально воплотила заветный для композитора, переходящий у него из оперы в оперу (Панночка, Снегурочка, Млада, теперь Волхова), «фантастический девический образ, тающий и исчезающий».

Николай Андреевич пленился Забелой-Врубель.

Через месяц после премьеры «Садко» он посвятил ей, незабываемой Морской царевне, романс на стихи Аполлона Майкова.

Еще я полн, о друг мой милый,
Твоим явленьем, полн тобой!..
Как будто ангел легкокрылый
Слетал беседовать со мной...

А. Н. Майков «Еще я полн, о друг мой милый...» (1852).

Забела, взяв ноты, с листа пропела посвященный ей романс. Аккомпанировала Надежда Николаевна, жена композитора, с которым они прошлым летом отпраздновали 25-летие супружеской жизни. Автор романса слушал, намечая новые партии для дивно звучащего, дивно интерпретирующего его музыкальные темы голоса. Михаил Врубель, наслаждаясь пением в гостиной Римских-Корсаковых, мысленно видел новые живописные образы.

Врубель бесконечно гордился своей женой, своей волшебницей.

Глава девятнадцатая ДУЭЛЬ

Название главы не содержит намека на соперничество из-за музы художника, одновременно ставшей музой Римского-Корсакова. Поединок у Врубеля будет на ином основании и не с композитором. С ним его свяжут отношения самые добрые. И они будут сообща переживать за Надежду Забелу, когда возникнет обидный для артистки момент боевых закулисных перипетий.

Дружеское общение четы Врубель с Римскими-Корсаковыми упрочилось в Петербурге.

20 января 1898 года супруги Врубель прибыли в столицу по весьма приятному поводу. Репин убедил Михаила Александровича не кромсать отвергнутый заказчиками холст «Утро» — показать полотно на какой-нибудь выставке. А в художественной среде москвичей тогда как раз объявился молодой энергичный петербуржец Сергей Павлович Дягилев, который привлек автора «Утра» к участию в своей интересно задуманной экспозиции. Панно (его еще часто именуют «Русалки», дабы не путать с новым «Утром» для заказчиков) упаковали, отослали в Петербург. Михаил Врубель с женой поехали посмотреть, как выглядит картина и какие произведения соседствуют с ней на организованной Дягилевым Выставке русских и финляндских художников.

Появившись в квартире Пети и Кати Ге рано утром, Врубели без промедления отправились в новоотстроенный музей училища Штиглица. Двухцветный мраморный зал с колоннами блистал свежей росписью сводов, благоухал ароматами обильно расставленной всюду оранжерейной флоры. Панно «Утро

(Русалки)» демонстрировалось в центре одной из стен. Поблизости стояли две цветные врубелевские скульптуры («Демон» и «Голова великана»). Из москвичей свои произведения показывали также Серов, Константин Коровин, Левитан, Нестеров, Аполлинарий Васнецов, из петербуржцев — Сомов, Бакст, Александр Бенуа... Участие группы финских живописцев отражало дягилевскую идею сближения отборного русского искусства с искусством европейским, мировым. Врубелей элегантный красавец Сергей Павлович встретил как почетных гостей, обворожил умными, смелыми и лестными речами о новаторстве художника и гибельной рутине, против которой пора открыто выступить. За ужином обсуждался дягилевский проект сплотить лучшие силы отечественных мастеров в новом, передовом объединении. Горячим сторонником такого союза уже выказал себя Валентин Александрович Серов. Смеет ли Дягилев надеяться, что Михаил Александрович украсит содружество бесподобным своим талантом? О, разумеется!

Назавтра донеслась нерадостная новость из Москвы: в Солодовниковском театре случился пожар, люди не пострадали, но здание сильно попорчено, Частной опере до окончания капитального ремонта необходимо подыскать другую сцену.

Временная площадка нашлась, хотя, конечно, постановочный размах пришлось ужать, энергию общего творческого подъема попридержать. А это не для Мамонтова. Его решение — всей труппой ехать в столицу, штурмовать Петербург.

«Триумфальными» запомнились те гастроли современникам. Савва Иванович писал в Москву Кругликову: «Можно было до некоторой степени ожидать, что труппа Московской частной русской оперы возбудит интерес в Петербурге, но трудно было предвидеть, что она сделается чуть ли не вопросом дня

среди интеллигентного Петербурга. Стасов трубит со свойственной ему интенсивностью о чрезвычайных достоинствах творений Римского-Корсакова, превозносит чуть ли не до небес культурность постановок и исполнения Частной оперы, Кюи торжествует победу русского искусства... Словом, Частная опера может с гордостью сказать, что неожиданный поход ее на Петербург увенчан блестящим успехом».

Московский десант на невских берегах воспламенил патриарха борьбы за самостояние национального искусства, дал Владимиру Васильевичу Стасову примеры наилучшего и наихудшего. «Радость безмерная» — это Шаляпин, это его Иван Грозный в «Псковитянке», это артист, явивший себя русской публике «великим учителем музыкальной правды». Предел омерзения — Врубель с его панно на дягилевской выставке, это его «Утро»: «От начала до конца тут нет ничего, кроме сплошного безумия, антихудожественности и отталкивательности... Дело происходит в лесу, где ровно ничего разобрать нельзя кроме зелени, словно пролитой из ведра по холсту и размазанной щетками».

Как же они, Стасов и Врубель, встречались лицом к лицу, им ведь приходилось регулярно сталкиваться на домашних музыкальных вечерах у Римского-Корсакова? Ответ во фразе из письма Стасова Елене Поленовой. По поводу своей статьи, громящей декадентов, Стасов пишет: «Я особенно хватил Врубеля, который очень хороший и милый человек и даже отчасти небесталанен, но до того нелеп и безобразен, что никакого терпения нет!» Чета Врубель, полагая деятельность неистового старца «глупой и бесполезной», при встречах с ним любезно раскланивалась и находила темы для бесконфликтных разговоров. Тем более что касательно искусства Надежды Ивановны старик был страстным

поклонником певицы. Не кто иной, как Стасов отстоял-таки в конце концов ее Снегурочку.

Частная опера арендовала театральный зал Санкт-Петербургской консерватории. Репетициями опер Римского-Корсакова руководил сам автор, к удовольствию которого «ошибки были исправлены, неряшливо исполненные трудные пассажи были тщательно разучены... Хор доучил невыученное раньше, солистам тоже были сделаны некоторые указания...». Дирижировал на первом представлении «Снегурочки» тоже сам композитор. Расстраивало его лишь одно: несмотря на то, что Николай Андреевич готовил партию героини с Забелой и восхищался ее исполнением («такой сильной Снегурочки, как Надежда Ивановна, я раньше не слыхивал»), Снегурочкой своего спектакля Мамонтов выбрал выпускницу Московской консерватории Пасхалову. Композитор встретил незнакомую юную протеже режиссера очень холодно, процедил сквозь зубы, что сейчас проверит ее подготовку, и сел за рояль. «Убитая его приемом, — вспоминает Алевтина Михайловна Пасхалова, — я совершенно потеряла самообладание и заявила, что петь не буду. После этого залилась слезами и умоляла освободить меня от роли. Он продолжал сидеть за пианино, ожидая конца моего нервного припадка... Постепенно я успокоилась и решила петь». Ситуация для дебютантки быстро разъяснилась. «В дни репетиций, — пишет она, — я часто видела Римского-Корсакова, беседующего с Забелой, видела, как она плакала, и я понимала, что я была причиной ее слез...» Просьбам выпустить в «Снегурочке» Забелу Мамонтов не внял, уперся — «или поет Пасхалова, или спектакля Римского-Корсакова не будет». Пасхалова пела, Забела рыдала, Римский-Корсаков хмурился, Михаил Врубель негодовал, подозревая происки шалашинских приспешников. Тем бы и кончилось, если бы не Стасов. Чем уж он убедил, к

чему воззвал, но Савва Иванович сдался. Критик получил от него письмо: «Ваше желание будет исполнено. „Снегурочка“ (с Н. И. Забелой в заглавной роли) идет в понедельник». Упрямый шумливый старик, неугомонный искатель правды, поспешил донести приятную весть до Надежды Ивановны, ликуя: «Как я рад, как я рад!»

Одна из глав книги Шаляпина «Маска и душа» имеет замечательно выразительную концовку: «Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя — правду».

Четко, вдохновенно и необъятно, и, как в ответ на декларацию одного задумавшего новый литературный журнал многоречивого молодого писателя резюмировал, напирая на букву «э», Толстой, «неопределэнно!».

Отправился молодой Шаляпин в Хамовники, к великому Толстому. Целый вечер певец во всю силу гениальности открывал правду своих чувств, а Толстой, с гениальной честностью своих чувств, слушал. Не понравился визит. Причем обоим. Реакцию Толстого поясняет близкий писателю пианист Александр Гольденвейзер: «Шаляпин пел что-то Мусоргского, который никогда на Льва Николаевича не производил впечатления, „Судьбу“ Рахманинова, показавшуюся ему фальшивой (слова Апухтина он назвал отвратительными), что-то Шуберта и Шумана и чудесную русскую песню „Ночь“... пение его мало дошло до Льва Николаевича отчасти из-за выбора вещей, а главное, из-за того, что Лев Николаевич был не в духе». Шаляпин же, по его словам, «чувствовал себя у Толстого очень напряженно и скованно». Сыновья писателя, приятели певца, отозвав его в другую комнату, уговаривали закончить скучный вечер у «Яра»,

повеселить душу цыганским пением. «Мне, — рассказывает Шаляпин, — было страшно, а вдруг Лев Николаевич спросит меня что-нибудь, на что я не сумею как следует ответить. А цыганке смогу ответить на все, что бы она ни спросила... И через час нам цыганский хор распевал „Перстенок золотой“».

Известна любовь Толстого к цыганскому романсу, так что, не промахнись Шаляпин с репертуаром, спой он, например, тот же «Перстенок»... Хотя не угадать. Сойтись в правде чувств с Толстым было непросто.

Зашел Толстой в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, разговорился с корифеем демократического реализма, заядлым полемистом Илларионом Михайловичем Прянишниковым. Вечером запись в толстовском дневнике: «С Прянишниковым хорошо беседовал. Сказал ему неприятную правду». То есть без обиняков было высказано, какую ложную правдивость изображают передвижники: «Идет мужик — опишут мужика, лежит свинья, и ее опишут, и т. д. Но разве это искусство?»

«Что такое искусство?» — трактат, подводивший итог многолетним специальным размышлениям Толстого, частично был уже опубликован, ожидалась публикация заключительных глав, когда в январе 1898-го в Хамовники к Толстому — лично познакомиться с любимейшим писателем — пожаловал Римский-Корсаков.

Композитор, только что отслушав свою оперу «Садко» на мамонтовской сцене, думал побеседовать о песенных корнях национальной музыкальной школы. Собираательство и долгое изучение всевозможных плясовых, обрядных, хороводных, сказовых напевов оказали огромное влияние на композиторское направление Римского-Корсакова. К примеру, идущие от былинных сказов речитативы «Садко»... Толстой отмахнулся: никому не нужны эти речитативы, люди так

не говорят, да и вообще все оперные выкрутасы и сладострастные балеты одна «гадкая глупость». Заговорили о музыке. Толстой посетовал на ненавистные ему бешеные взрывы Бетховена и неотвязную сладость шопеновских аккордов. Композитор заявил, что он Шопена и Бетховена боготворит. Относительно призывов писателя к музыке простой и всем понятной Николай Андреевич указал на возвышающие человека художественные произведения Льва Николаевича, которые отнюдь не просты, доступны далеко не каждому. Сердито обронив насчет презрения к себе за прежнюю тщеславную ерунду, граф Толстой повел речь об истинном, братском искусстве, проистекающем из религиозного, подлинно христианского сознания. Неробким тоном «господин адмирал», как в шутку именовался у Стасова строгий Римский-Корсаков, отчеканил, что вопросы религии его не занимают, что, на его взгляд, как мелодии старинных православных песнопений, так и многие догматы восходят к языческому культу, и ему лично наиболее прекрасным видится древнерусский пантеизм с поклонением Яриле-Солнцу! Спор принял весьма острые формы. «Около половины первого ночи, — вспоминал очевидец этой встречи, — когда Римские-Корсаковы стали прощаться, Лев Николаевич вышел их провожать и, уже стоя в прихожей, в ответ на извинения Надежды Николаевны, что они, быть может, его обеспокоили, изрек: „Полноте, мне было очень интересно сегодня лицом к лицу увидеть мрак“».

Михаил Врубель паломничества в Хамовники или Ясную Поляну не предпринимал. Он часто, очень часто и очень живо, себе это представлял. Даже письменно набросал кое-какие штрихи воображаемой «Встречи с Великой Знаменитостью».

Увиделось художнику, как он — «обтрепанный, маленький, невзрачный, едва ли не из тех Полячков, к

которым с таким презрением относился Достоевский» — является в усадьбу «маститого, родовитого, но все же мужика». А хозяин гостеприимной «Скучной Поляны» и словом не удостаивает, молчит, угрюмо вперив в посетителя «пронзительные волчьи голодные очи». Молчит «не как Христос», молчит надменно и пренебрежительно — «он мог бы молча поцеловать меня, как тот у Достоевского, но слишком в нем, аристократе, моя фигура возбуждала брезгливость».

Сколько боли, сколько обиды. И понятно. Это Римский-Корсаков после визита к великому писателю твердо решил, что книгу Толстого об искусстве, «этот вздор» он никогда читать не станет. Врубель трактат Толстого прочел внимательно. Что там газетчики, капризные заказчики! Художник понимал, каким могучим разумом, каким знанием, какой страстью толстовские постулаты отрицали, крушили всё, что Врубелю было дорого и свято, важно, мило, близко... Буквально всё.

Надо бы посмеяться, представив комичный поединок священного оракула, исполинского всероссийского идола и чудака живописца, без спроса малюющего свои картинки. Михаил Врубель пробовал отшутиться и забыть — не получалось. Толстой о художнике Врубеле понятия не имел; если что и видел, слышал, не запомнил. Врубель же о Толстом думал постоянно. Неустанно сражался с ним.

На хуторе покойного толстовца Ге разговоры на саднящую тему возникали неизбежно. Сюда стариком-странником в крестьянских сапогах, с котомкой за плечами приходил однажды к художнику, брату по душе сам Лев Николаевич. Здесь еще памятно было тяжелое для семьи время начала дружбы Николая Николаевича с Толстым. При малейшем замечании вразрез с толстовской мыслью хозяин хутора взрывался. «Читал Николай Николаевич Толстого религиозно, — пишет в

своих „Записках“ Екатерина Ге, — и, как ярый сектант, не позволял нам при себе рассуждать о его произведениях, сейчас же показывая, как вы падаете в его мнению». Теперь тут точно такой же нетерпимостью, едва заслышав имя Толстого, вспыхивал тихий и кроткий Врубель — «мягкий, любезный Врубель горячился и говорил, что, читая Толстого, нельзя заснуть». Несловоохотливый Врубель, считавший, что «художник, который разговаривает, учит, теряет только время», из-за Толстого забывал об этой истине. «Об одном только Толстом он мог спорить до ожесточения», — свидетельствует Яремич. Один такой спор «продолжался от завтрака до самого обеда, так что Михаил Александрович потерял свое обычное рабочее время. Ненависть его к Толстому была так велика, что даже в шутку он не мог говорить об этом равнодушно». Катя, вовсе не будучи сторонницей толстовства, вынуждена была защищать писателя от нелепых нападок зятя. «Он уверял, что „Война и мир“ и „Анна Каренина“ только потому нравятся, что в них хорошо описана барская обстановка и простым смертным приятно, что разные князья и графы довольно похоже на них думают, что хорошо у Толстого только „Детство и отрочество“ и „Севастопольские рассказы“, хуже „Война и мир“, а „Анна Каренина“ — второстепенный роман. Врубель укорял Толстого, что он несправедлив к собственным героям, что он, например, Анну Каренину с самого начала не любит и потому и дает ей так ужасно погибнуть, не любит князя Андрея и потому все его раненым держит». Не любит!..

Несуразные обвинения заочного, унизительно беспомощного оппонента. Смешные уколы мнимой шпаги в бою с мечом, не пощадившим ни творчества, ни личного жизнеустройства Врубеля.

Противны Толстому люди, «изуродованные привычкой к сладкой, роскошной жизни». Грохочет

моралист, что непристойно это в стране, где горько не хватает средств на народные школы, не говоря о пропитании крестьян, на полях которых чуть не каждую третью осень недород, которые от голода болеют, помирают. Ему бы всех кашей кормить, обрядить в армяки да лапти.

Михаил Врубель не мужик и не аскет. Одно из первых итоговых наблюдений в Катиных записях: «Несмотря на то что жизнь в хуторе дешева, Михаил Александрович умудрился издержать все, что они с собою привезли. Он часто ездил в Нежин и привозил всякие дорогие съестные припасы и вино. Особенный пир горой устраивался в день свадьбы Врубелей, когда выписывалось и шампанское». Московский быт Врубелей, как увидела заезжавшая к ним Катя, тоже велся расточительно: «Врубели свели счета, и оказалось, что они издержали 800 руб. в месяц, платя за стол и квартиру лишь 100. Вот мот Миша!» Но так хотелось праздника. «Мы все это время кутим напропалую, — писала сестре Надя, — пикник за пикником. Вчерашний пикник начался с того, что мы назначили rendezvous в Третьяковской галерее. Миша был там в первый раз и уверяет, что все вещи, которые там есть, ему представлялись гораздо лучше и что он очень разочарован. Теперь там есть одна крошечная вещь Миши, которую Коровин подарил Третьякову: „Хожделение Христа по водам“».

Придумывать себе экстравагантные костюмы Михаил Врубель перестал. Лишь заказал на хуторе у местного портного, приезжавшего шить чехлы на мебель, два рабочих комплекта (просторные панталоны и блуза до колен) из беленой холстины и, как положено приличному человеку, трижды в день переодевался. А жену он наряжал изящно и оригинально. В Москве, по воспоминаниям Кати, ее сестра «носила белые крахмальные очень элегантные рубашки с

бриллиантовыми запонками, черную юбку и разные фигаро; на цвете этих фигаро Михаил Александрович особенно изощрялся. Я помню одно зеленое фигаро и другое удивительного цвета лилово-красного далия. К этому очень нарядный, чаще всего белый, шелковый галстук и великолепная брошка с опалом... Михаилу Александровичу нравилось достигать самых причудливых и редких цветов, и концертные платья сестры были обыкновенно из массы чехлов прозрачной материи разных цветов». К лету 1898-го для Нади по эскизу мужа был сшит стильный туалет «ампир»: пышное платье в переливах сиреневато-зеленоватой кисеи, легкая шляпка с кисейными воланами. Подробности фасона на сделанном в саду, едва ли не единственном у Врубеля «солнечном», портрете жены, где Забела, вся в ласковых бликах света сквозь садовую листву, сидит с неизменным лорнетом, чуть улыбается из-под берегущей от жарких лучей воздушной шляпной оборки.

Во второе лето на хуторе одеяние Врубеля не переменялось, только добавилась черная шелковая шапочка, помогавшая справляться с мигренью. Голова у Врубеля временами болела так, что, к ужасу свояченицы, он тогда «принимал фенацетин в страшном количестве, по 25 гран и больше». Несмотря на уверения сестры в хорошем сне и пищеварении Михаила, Кате показалось, что здоровье зятя ухудшилось. Кроме того, как сообщают ее воспоминания, «уже в этот год обнаружилась у Врубеля раздражительность, которой совсем не было заметно раньше. Он просто сердился, если кто-нибудь не соглашался с его отзывом о художественном произведении, и не хотел позволить публике, т. е. всем нам, говорить о красках художника». Мигрени мучили Михаила Врубеля с давних пор, но есть ощущение, что читанная весной заключительная часть

трактата Толстого об искусстве весьма повлияла на участвовавшие приступы головной боли.

Хотя бы античную меру прекрасного не трогал великий нравоучитель. Для него, видите ли, афиняне язычески «путались в установлении отношений добра и красоты». Толкует о заимствовании, подражательности. Не смыслит ничего в таком, например, тонком душевном созвучии с Античностью, которым отрадно сближает вкусы Врубеля и Римского-Корсакова поэзия Аполлона Майкова.

И первый посвященный Забеле романс «Еще я полн...», и второй — «Нимфа», и романс «Сон в летнюю ночь» с посвящением Михаилу Александровичу Врубелю написаны Римским-Корсаковым на стихи Майкова. «Одиноким человек без современников» (определение Юрия Айхенвальда), Майков — именно тот, «извращенный», по мнению Толстого, поэт, который «не для всех». Отшельник, не пожелавший «...выносить на рынок всенародный / Плод сокровенных дум и настужь растворять / Святилище души очам толпы холодной». Высокий культурный ценз требуется читателям Майкова, иначе только с томительной смутой на душе вслушиваться в его строки наподобие того

Как скифы дикие, пришедшие с Днепра,
Средь блеска пурпура царьградского двора,
Пред благолепием маститой Византии,
Внимали музыке им чуждой литургии.

*А. Н. Майков «После посещения
Ватиканского музея» (1845).*

Незабываемым остался в памяти Михаила Врубеля вечер, когда в гостиной композитора Надя и солист Мариинского театра Гавриил Иванович Морской пели

дуэт Римского-Корсакова «Великий Пан» на слова Майкова.

Он спит, он спит,
Великий Пан!
Иди тихонько,
Не то разбудишь!
<...>
Он спит и грезит
И видит сны...

А. Н. Майков «Пан» (1869).

Струились, расходились, сливались два голоса, певшие об уснувшем боге лесов блаженной Аркадии, о позабытом божестве стихийных, властных, загадочных сил природы. Звучал очарованный мир сегодняшней мечты о мечте древних певцов красоты и вечной тайны. На глазах Врубеля стояли слезы.

А графу Толстому, стало быть, удивительно, как можно «вернуться в своем понимании искусства к грубому пониманию первобытных греков». Учитель жизни! Величайший знаток людей, семей счастливых и несчастных. Ясно, что он измыслил бы, взяв персонажами чету Врубеля и их друга композитора. Какой-нибудь криминально-чувственный бред наподобие знаменитой его «Крейцеровой сонаты». И оплошал бы проницательный мудрец.

Тональность восьмилетней переписки Забелы с Римским-Корсаковым приблизительно такова: «Уважаемая и добрейшая Надежда Ивановна, посылаю Вам мои романсы... Будьте здоровы и веселы: в Ля мажоре». — «Многоуважаемый Николай Андреевич, хочу по Вашему совету пребывать в Ля мажоре и надеюсь, что буду петь „Садко“, и „Псковитянку“, и „Снегурочку“,

и даже еще что-нибудь, что выйдет из-под Вашего пера...» — «За лето я успел-таки окончить оперу „Царская невеста“... Думаю, что сопрановая партия Марфы Вам подойдет... беретесь ли ее спеть в Русском симфоническом концерте?» — «С наслаждением буду петь, но, по-моему, Вам следует написать о моем участии в концерте Савве Ивановичу: вдруг он запретит мне петь, так как он постоянно досадует за признание Вами моих достоинств...» — «Систематический обход такой артистки, как Вы, поистине удивителен... Ищите утешения в самом искусстве, в самой музыке, которая Вас не обходит». — «Многоуважаемый Николай Андреевич! Как холодно это „многоуважаемый“ и как мало выражает то, что Морская царевна чувствует к автору „Садко“; каким прилагательным выразить благодарную нежность и восхищение...» — «Прошел концерт, уехали Вы, и как-то скучно стало, а, кроме того, не отвязывается мысль: не вред ли принес Вам концерт... Я со своей стороны скажу Вам, что я лично не доволен оркестровкой...»

Имелся или не имелся в этих письмах романтический подтекст, необходим фанатизм кладоискателей, чтобы его отыскать. Со стороны композитора ни малейших поползновений выйти за пределы музыки не наблюдалось. Со стороны певицы промелькнуло некоторое сугубо женственное сочувствие Николаю Андреевичу, которого недостаточно понимают в его семье, однако общий друг Забелы и Римского-Корсакова успокоил тревоги Надежды Ивановны, уверив ее, что домашняя жизнь композитора совершенно благополучна и гармонична.

В менее длительном эпистолярном общении Врубеля и Римского-Корсакова страстные разговоры об искусстве. По поводу возмущающих художника, столь активно выдвигаемых Мамонтовым «драматических сопран» композитор излагает свое кредо: «Считаю

музыку искусством лирическим по существу, и если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь... ибо музыку приспособляю к сцене, но не жертвую ей для оной». Относительно несправедливых утеснений Забелы в Частной опере композитор солидарен с Врубелем, хотя склонен к осторожности из опасения навлечь на певицу еще большее неудовольствие Саввы Ивановича. Зато новая опера «Царская невеста» сочиняется с мыслью о голосе Надежды Ивановны, и условием постановки оперы у Мамонтова автор непременно поставит исполнение Забелой партии Марфы.

Надежда Забела, от переживаний впавшая, как она признается композитору, в «черную меланхолию», боится, что мстительный Мамонтов нарочно испортит спектакль. Прислушавшись к ее уговорам, встревоженный Римский-Корсаков раздумывает, не взяться ли самому за постановку оперы в хорошем провинциальном театре. Михаил Врубель с энтузиазмом предлагает свои услуги в качестве декоратора. Николай Андреевич чрезвычайно благодарен, но несколько смущен — он думал взять декорации напрокат, а расходы на новое оформление будут, вероятно, непомерны... Всё обошлось. «Царскую невесту» поставил Мамонтов, и поставил превосходно, с декорациями Врубеля. Марфу пела Забела, и пела с исключительным успехом. Обмен письмами между Врубелем и Римским-Корсаковым незаметно угас. Вполне хватало горячих взаимных приветов через Надежду Забелу. В обоюдном, всячески подчеркиваемом расположении художника и композитора друг к другу имелись тормозящие моменты.

Врубель любил сказочные оперы Римского-Корсакова. «Мне, — вспоминает Забела, — пришлось петь Морскую царевну около 90 раз, и мой муж всегда присутствовал на спектаклях. Я даже как-то спросила

его: „Неужели тебе не надоело?“ — „Нет, — отвечал он, — я могу без конца слушать оркестр, в особенности море. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона“». К исторической по сюжету «Царской невесте» Врубель отнесся прохладно. Зато линию музыкального волшебного фольклора он принимал восторженно, писал композитору: «Я благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду... Как бы хотелось не повторять в миллионный раз музыки, а сделать что-нибудь русское, например: Лель, весна-красна, леший. Не подскажете ли еще чего?» Намерение Николай Андреевич приветствовал, но от подсказок уклонился «за отсутствием какой-либо фантазии на живописные мотивы».

По правде говоря, искусству Врубеля, его манере Римский-Корсаков не симпатизировал. Врубель был для него из стана чуждых, непонятных декадентов. Единственный включенный композитором в его «Летопись» отзыв о живописи Врубеля своеобразен: «М. А. Врубель мне показывал свою картину „Морская царевна“. На картине, между прочим, был изображен рассвет и месяц в виде серпа, причем последний был обращен к заре своей вогнутой стороной... Я заметил художнику его ошибку, объяснив, что на утренней заре может быть виден лишь месяц на ущербе, а никак не новый месяц, и притом к солнцу бывает обращена всегда выпуклая сторона. М. А. убедился в своей ошибке, но переделывать картину не согласился. Не знаю, осталась ли эта картина с такою астрономической несообразностью или впоследствии он все-таки ее переделал».

Не переделал. У художника собственные причуды. Вот почему-то среди скульптурных майоликовых персонажей «Снегурочки» отсутствует героиня сюжета. Есть Купава с характерным жестом печально сложенных

тонких длинных рук Забелы (она пела и эту партию), есть разомлевшая на солнышке Весна, пластикой, как считал художник, напоминавшая его жену, есть царь Берендей (с портретными чертами композитора) и пастух Лель, а Снегурочки, сценический образ которой создавался под руководством автора оперы, нет. Чем-то не устроил этот образ художника, не вдохновил. А композитор не расслышал своей музыки во врубелевской льющейся скульптурной форме, в радужном мерцании особой люстровой глазури керамических сюит «Снегурочка» и «Садко». Его зрительным представлениям о русской сказке лучше всех отвечал Виктор Васнецов. Случись Римскому-Корсакову выбирать между «Богатырями» Врубеля и Васнецова, он, несомненно, предпочел бы васнецовский вариант. Хотя Врубель ведь не боролся с Васнецовым, относительно которого у Врубеля даже прозвучала нечастая в его устах наследственная признательность. И Врубель вовсе не стремился отличить своего Богатыря вычурной загадочностью. Напротив, композитору писал о надежде работами в фольклорной теме выправить недостатки «моего живописного языка, который, как Вы знаете, и я чувствую, хромает в ясности».

Большие перемены в мышлении Михаила Врубеля, если ему так захотелось говорить яснее. Изнемог от всеобщего непонимания или Толстого начитался?

Врубелевской святой верой «искусство — вот наша религия» Толстого не проймешь. Ехидничает: «...если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем людям».

Должно-то должно... И однако не очень вняты верования разных иноземных культур. Своих бы соплеменников понять. Васнецов извечный образ национального героя удостоверил сегодняшним

эталонном отважных и благолепных витязей. Врубель рвался к фольклорной простоте. Современным психологизмом его древний богатырь не наделен. Хочется художнику найти наивную основу («интимную национальную нотку») любимца народных былин. Ух, какой он огромный — чуть повыше лесу стоячего, чуть пониже облака ходячего. И конь у него громадный — всех недругов потопчет тяжелым копытом. Грузно сидит на сытом битюге бородатый лесной великан, дремучий, неразворотливый, зато прямодушный, с младенческой голубизной незлобиво глядящих глаз. А уж как изукрашена картина: всякая малость доспехов и конской сбруи, травяной и древесной поросли своим узором.

На хуторе, пока писался «Богатырь», домашние гадали, как воспримет картину Римский-Корсаков. В письме Забеле Николай Андреевич отозвался о холсте с любезной благосклонностью. Понравился тогда «Богатырь» Валентину Серову и... других известных имен не вспоминается. Языка «доступного всем людям» или хотя бы соотечественникам конца 1890-х Врубель не предъявил, а между тем Толстой... Нет, надо все же доискаться, почему он гвоздем засел в сознании художника, сделался прямо-таки его навязчивой идеей.

Исходный пункт толстовских рассуждений — люди не видят подлинно важных вещей. Умом пожалуй что и знают, что есть хорошо, но чувством слабо ощущают, потому творят мерзости и живется им вместе очень плохо. Искусство — одно лишь искусство с его особо заразительным воздействием — имеет силу переводить знания рассудка в глубокие переживания. Только искусство, тысячекратно доказавшее свою способность вселять желаемые чувствования, может вызвать благоговение к достоинству каждого человека, к жизни каждого животного, стыд перед роскошью, перед насилием и т. д. Только искусство может превратить порывы благих эмоций в крепкую привычку, даже в

инстинкт. Только искусству дано преобразить ад раздоров в рай любви. Все это маслом по сердцу идеалисту Врубелю. Чувствительность художника в полном ладу с писательской чувствительностью. Михаил Врубель и Лев Толстой страшно сентиментальны. Первое свойство искомого читателя для Толстого — слезы над текстами, и с этой точки зрения Врубель ему читатель идеальный. И оба преданных литературе гения отлично знают, что поводов веселиться классика предлагает немного: обведешь взглядом книжные полки — и хоть вешайся (ситуация убедительно изложена в толстовской «Исповеди»). Жизнь печальна, вздыхает поэт, трагична, уточняет романист, невыносима, констатирует драматург. Но так нельзя! — вздымается бунтарь Толстой. Идеалы есть, а счастья нет. Кто переменит мир? Художники, конечно; они ведь задают тон. Срочно нужно подтягивать переживания людей к уровню вдохновляющих артиста высочайших чувств. Как это сделать?

Провозглашенная эстетикой триада Добра, Истины, Красоты предоставляет минимум три пути. Девизы своего искусства Шаляпин и Врубель выразили звучно, по-итальянски, почти тождественной фразой, но с разным порядком слов. У Шаляпина *Nel vero e il bello* — лишь правдивое прекрасно, у Врубеля *Il vera nel bella* — истина в красоте. Ну а Толстому бы его «добро», его «дорога религиозного блага». И пусть бы каждый собственной тропой. Не тут-то было. Добро — и больше ничего! Только оно значительно, понятия красоты и правды с ним несоизмеримы. Триаду Толстой отвергает, тем более что истина, на его взгляд, несовместима с красотой, а красота форм не только не совпадает с красотой духовной, но противоположна ей и отдаляет от добра. Погоню за обольстительной красотой Толстой изобличает во всех пороках, называет «гниющей язвой на искусстве». Стало быть, Врубелю в его чаянии

красотой пластики возвышать дух отказано. Искусство Врубеля ложно и вредно. Аргумент злой: необходимое всем людям благо понятно всем, а коли артист непонятен, то и не нужен никому. Бессердечно как-то со стороны Толстого. Недаром восхищенно открытый Врубелем в начале 1890-х драматург Ибсен увиделся художнику как «более гуманный Толстой». И кстати, будто задавшись специальной целью унижать Врубеля, заветные для него мотивы ибсеновских пьес Толстой приводит в пример невнятицы и дурновкусия.

Тут противника в споре пожелаешь не братски обнять, а саблей зарубить.

У Врубеля с Толстым дуэль. Ужасная, поскольку кошмар моральной дуэли — она безвыходна.

Прекрасно это обрисовал Чехов. И он же, обожаемый Врубелем, нежно любимый Толстым Антон Чехов, указал выход. В повести «Дуэль» рядом случайно оказываются два умных, образованных и крайне неприятных друг другу человека: слабохарактерный нытик Лаевский и волевой энергичный зоолог фон Корен. К слову сказать, отсвет Толстого в повести тоже присутствует. Лаевский, исповедально жалуясь на свое малодушие, упоминает: «В прошлую ночь, например, я утешал себя тем, что все время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав! И мне было легче от этого». Фон Корен брезгливо презирает «развращенного и извращенного субъекта», бичуя трутня практически прямыми цитатами из толстовской публицистики. Взаимная ненависть доводит героев до поединка с пистолетами. Убийства не происходит только благодаря внезапно вскрикнувшему из кустов наивному, добродушному, смешливому молодому дьякону. Участники молча разъезжаются по домам. Полученные сильные переживания меняют кое-что. Резкий контраст ослабевает, твердость фон Корена смягчается, шаткая порядочность Лаевского обретает неожиданную стойкость. На прощание зоолог говорит

бывшему врагу об органично сопутствующих человеческой судьбе ошибках и заключает: «Никто не знает настоящей правды». — «Да, — соглашается Лаевский, — никто не знает правды». И еще дважды эхом повторяется на последней странице очень чеховское резюме:

— Никто не знает настоящей правды...

Про то и Врубель.

У него есть полотно на ту же тему. Первый и последний случай, когда можно разборчиво, подробно прочесть, как представлял себе нравственный идеал Михаил Врубель. Текст, вдохновивший Врубеля, доступен, не слишком популярен, не выложен в Интернете, но ради гениального художника можно в библиотеку прогуляться, а если случаем дома имеется собрание сочинений Анатоля Франса, достать том с новеллами сборника «Колодезь святой Клары», найти в нем рассказ «Святой Сатир». Летом 1899 года по его сюжетному мотиву Врубелем была написана картина «Пан».

«История „Пана“ любопытная, — рассказывает музыкант Яновский. — Первоначально на этом же холсте Врубель начал писать портрет своей жены. Портрет уже близился к концу. Как-то вечером Врубель прочитал книжку Анатоля Франса „Puit de s-t Clair“. Большое впечатление на него произвел тот рассказ, где старый сатир повествует о давно прошедших временах. На другое же утро Врубель на моих глазах соскоблил начатый портрет жены и на месте его принялся писать „Пана“ (сам он называл его „Сатир“). Эта работа так увлекла его, что через день он позвал жену и меня и уже демонстрировал нам почти вполне законченную картину!»

Тем летом Врубели гостили не на хуторе. Их пригласила в свое имение Мария Клавдиевна Тенишева. Княгиня Тенишева — яркая фигура эпохи на рубеже XIX–XX столетий. Своевольная, своенравная богачка, к тому же артистического склада — готовилась в певицы, затем успешно занялась эмальерным искусством, — она активно проявляла прогрессивный художественный вкус. На дягилевской выставке Мария Клавдиевна в первый же день купила шокировавшее публику панно Врубеля. В ближайшем номере «Шута» весьма талантливый график Павел Щербов потешил красочной карикатурой во весь журнальный разворот: пройдошливый малый (Дягилев) навязывает глупой рыночной тетке (Тенишевой) линялую тряпку за цену-то всего «в рубль». Каламбур сомнительный, не очень достойный едкого остроумия Щербова, известного под псевдонимом *Old judge* (Старый судья) и по праву ценимого в кругу ироничных дягилевских приятелей. Молодая, красивая, храбрая Тенишева сначала страшно оскорбилась, но, поддержанная хвалами единомысленной дерзкой молодежи, еще выше подняла свою гордую голову. И правильно. Те ли еще обиды ей предстояло вынести из-за дружбы с Дягилевым и его товарищами.

Люди искусства льнули к щедрой меценатке, энтузиастке старинных ремесел и опытов смелого новаторства. Кто только не писал портретов Тенишевой, один Репин сделал их около десятка. Хотя отношения с художниками у нее бывали сложными. По причинам, о которых Мария Клавдиевна живописно повествует в мемуарах, дружбы нередко завершались ссорами. Но воспоминания Тенишевой о Врубеле — он в портретном холсте изобразил неукротимую княгиню Валькирией, крылатой девой битв, — полны горячей искренней приязни: «С Врубелем мы были большими приятелями. Это был образованный, умный, симпатичный,

гениального творчества человек, которого, к стыду наших современников, не поняли и не оценили. Я была его яркой поклонницей и очень дорожила его милым, дружеским отношением ко мне». Надежду Ивановну Забелу княгиня тоже привечала, сочувствовала ей, ибо сама когда-то пробовалась на оперных подмостках Мамонтова, который, как она считала, не взял ее лишь из-за боязни конкуренции для его примы Любатович.

Врубели вместе с сопровождавшим их Яновским наслаждались гостеприимством хозяйки великолепного смоленского имения. Общество в Талашкине собралось исключительно творческое. Провинциалу Яновскому чудилось, что он очутился «в Италии времен Ренессанса». Гостили пианистка София Ментер и скрипач Рувим Фидельман; Паоло Трубецкой лепил портретную статую хозяйки с ее любимой шотландской овчаркой; седой, постаревший Адриан Викторович Прахов рисовал проект талашкинской церкви. Вечерами устраивались концерты, театральные и маскарадные затеи.

В актерских импровизациях отличался Врубель. Однажды, вспоминает Яновский, «он появился в костюме отставного унтера, прекрасно загримированный, и в течение целого вечера бесподобно разыгрывал свою роль, сыпал солдатскими анекдотами, характерными выражениями». Разумеется, отличался Врубель и в искусстве. С изумительно легкой фантазией, «гениально», как оценила княгиня, расписал десяток балалаек для ее коллекции. Его эскиз сельской церкви выглядел значительно интереснее праховского проекта. Тенишева, мечтая о стильных формах древнерусских языческих мотивов, уговаривала Михаила Александровича выступить архитектором новых усадебных построек. За это Врубель не взялся, рекомендовал пригласить Сергея Васильевича Малютина, и тот плодотворно поработал во славу

оригинальных художественных объектов Талашкина. А Мария Клавдиевна нашла замечательный способ содействовать творчеству Врубеля — предложила ему с женой и Яновским одним, без хозяев и гостей пожить в Хотылёве, орловском имении Тенишевых.

В этой поездке смутил Врубеля только вопрос, сколько дать на чай правившему элегантным экипажем кучеру-иностранцу, который вез от станции к усадьбе и милостиво принял три рубля «на бутылочку шерри». Всё остальное было идеально. Воспетая Тургеневым природа Орловского края, роскошный барский дом, уединение, богатая библиотека.

Врубель начал писать портрет Нади в темно-розовом бальном платье на фоне умиротворенного вечерней тишиной пейзажа. С террасы хотылёвского дома открывался чудесный вид на замершие в свете молодого месяца луга, извилистую речку, березовую рощицу. Глядя в эти тихие дали, так хорошо думалось о страстях и правдах, о жизни и ее недолгих сроках...

Три месяца назад, в начале мая скончался Александр Михайлович Врубель. Михаил успел съездить в Севастополь, повидать умиравшего отца. Трогательной сцены прощального душевного согласия у смертного одра не случилось. Отцу было совсем плохо, сын держался весело и бодро (родным подчас казалось, что даже чересчур). На похороны Михаил Врубель не поехал. Гончарный завод требовал его ежедневного присутствия. В преддверии Всемирной выставки в Париже Мамонтов готовился блеснуть своей майоликой, по модели Врубеля изготовлялся камин «Микула Селянинович и Вольга-богатырь». Художнику пришла мысль вместо обычных плиток собрать композицию из фигурных частей. Элементы керамического панно формировались отдельно, стыковочные швы становились контурами изображения, возникал эффект по типу витража или перегородчатой эмали. Тонкая трудоемкая

технология нуждалась в постоянном наблюдении автора. К тому же держала непростая обстановка в Частной опере, и приглашение Тенишевой подоспело, и что толку в могильных ритуалах. Короче, он не поехал.

Для чтения на ночь Врубель выбрал томик Анатоля Франса. Этот доброжелательно скептический парижанин был Врубелю милым собеседником. «Если бы мне нужно было выбирать между истиной и красотой, — говорил Франс, — я не колебался бы: я бы оставил себе красоту в полной уверенности, что она заключает в себе истину, более высокую и более проникновенную, нежели сама истина». Просто бальзам на раны, нанесенные Толстым.

Врубель раскрыл вышедший недавно во Франции сборник новелл, написанных писателем после путешествия по Италии, согретых мудростью примирения наследных античных мифов с наследием католических легенд. В «Прологе» сборника автор вдали от города знакомится со стариком-монахом, который любит сидеть у старинного колодца и «с тихим любопытством созерцать картину ночи». Старик «благочестив и образован, хотя не без чудачества», в нем подкупают мягкий говор, юмор, тонкость чувств, богатство его пленительной фантазии. Далее несколько рассказанных стариком историй. Волшебный персонаж одной из них очень напоминает самого рассказчика.

Сюжет новеллы «Святой Сатир» довольно прост. Монах брат Мино (Врубель, должно быть, усмехнулся, вспомнив свой римский псевдоним Minolli), смиренный служитель монастыря и поэт, огорчен не к месту посетившей его греховной мыслью о даме, что любила его в далекой мирской юности. Томясь печалью, фра Мино ищет ночью утешения в монастырской часовне. А там поодаль от алтаря стоит мраморный саркофаг с высеченным на крышке крестом. Гробница, как смутно помнится людям, покоит останки какого-то святого Сатира.

Распростершегося перед алтарем монаха посещают жуткие видения. Из облачка над саркофагом появляются резвые нимфы и козлоногие юноши, они затевают бесстыдные игрища. Мало того, под утро юные прелестницы обнаруживают свидетеля их развлечений, решают наказать его и, вмиг сделавшись гнусными ведьмами, непотребно надругавшись над монахом, оставляют фра Мино в смердящей луже. Лишившись с той ночи покоя, монах поглощен разгадкой зловещего сна. «Ибо, — думал он, — такое видение должно иметь смысл, даже не один, а несколько смыслов...» И вот, забредя как-то в рощу, присев на камень у родника, «перебрав в уме эти мысли, а также другие, еще более искусительные, фра Мино поднял взор и увидел, что он не один.

Прислонясь к дуплистому стволу дряхлого ясеня, какой-то старец глядел сквозь листву на небо и улыбался. На седеющем темени торчали притупившиеся рожки. Курносое лицо обрамляла белая борода, сквозь которую виднелись наросты на шее. Жесткие волосы покрывали его грудь. Ноги с раздвоенным копытом от ляжки до ступни поросли густой шерстью. Он приложил к губам тростниковую флейту и принялся извлекать из нее слабые звуки...».

Врубель услышал и увидал его. Не менее отчетливо, чем фра Мино, увидел взор «голубых и ясных глаз, блестящих на изборожденном морщинами лице, как вода ручейка меж корявых дубов». И художник увидел необычного старца прямо перед хотылёвским домом, в здешней роще.

Однако же не стоит повторять насчет «греческого бога, превращенного живописцем в русского лешего». Сказочным «русским лешим» окрестили героя картины Врубеля французские журналисты, посмотревшие холст в Париже в 1906 году. Для них, понятное дело, раз художник из России, так и рисует своих лесовиков. Но

мы-то больше осведомлены о Врубеле и литературном источнике его образа. Святой Сатир или, как позже закрепилось, Пан с равной уютностью ощущает себя в полях русских, британских, аквитанских — в любых землях, где культура хранит если не завет, то след античной веротерпимости.

Старец новеллы Анатоля Франса охотно поведал, кто он такой, почему францисканцы не выкинули его вместе с прочей языческой нечистью. Его ранняя юность совпала с юностью земли, когда миром правил Сатурн и молодой Сатир славил владыку на самодельной свирели. Сатурна низверг Юпитер, леса населили нимфы и фавны, и по-прежнему пела та же свирель. Затем Юпитера низверг Галилеянин; его люди, срубив священные дубы, водрузили кресты и запретили носить дары языческим богам. Племя нимф и фавнов, оскорбившись, начало досаждать посланцам нового бога. Но тому, кто видел конец владычества Сатурна, казалось естественным, чтобы Юпитер погиб в свой черед. Он примирился с падением прежних богов и христианам не противился. Он даже помогал им: приносил лесные ягоды к порогу их жилищ, подтаскивал древесные стволы для их построек. И, разумеется, не оставлял свою свирель. Как же Сатир мог сделаться святым? Он от рождения был чужд лжи. Ничто не лгало в давние золотые дни Сатурна. «Я не переменялся, — говорит старец. — Ум мой лишен покровов, как и тело».

Божество! Божество мирозерцания Михаила Врубеля. Чистота глаз, ясно взирающих на всё, спокойно принимающих разнообразие картин мира, путей жизни. Старый Сатир не знает высшей истины, он знает только свою нежную первобытную песенку. В нем то самое, о чем у Пушкина: «Если жизнь тебя обманет, / Не печалься, не сердись!»...

Врубель еще раз перечел рассказ.

Наутро он аккуратно счистил начатый портрет Нади. Любимую жену он еще много раз напишет, а сейчас всё сосредоточилось на образе векового созерцателя с его свирелью.

В 2004 году петербургский журнал «Нева» опубликовал статью, где автор (В. А. Успенский) сделал сенсационное предположение: врубелевский «Пан» — это не кто иной, как Лев Толстой. Догадка диковатая. Светящийся в картине взгляд безмятежных ярко-голубых глаз Пана меньше всего похож на «пронзительные волчьи голодные очи», которыми художник словесно наградил Великого Писателя (многим, кстати, взгляд глубоко запавших серых толстовских глаз запомнился беспощадно пытающим, «высасывающим»). И аргументы неубедительны, и никаких портретов Толстого в работе над «Паном» Врубель, конечно, не использовал. Но как подумаешь... а что? Что-то ведь есть. Может быть, постоянно витавший в мыслях Толстой подсознательно и сказался в живописном образе древнего святого Сатира. Не тот Толстой, который язвил извращенцев, марающих холсты пустыми и вредными соблазнами, а тот, который навек покорила «Детством» и «Отрочеством». Проникший в холст призрак мечты об идеальном, «добром» Толстом, который бы понял и принял живописца Врубеля? В какой-то мере может быть. Во всяком случае, «Пан» это моральный ответ на вызов автора трактата «Что есть искусство?». Но все же это не Толстой, нет-нет. Идиллия Врубеля с толстовской утопией не созвучна.

Творчество свое Михаил Врубель пояснял желанием выразить «неосознанные мечты детства». Льва Толстого тоже всю жизнь вело детское впечатление от рассказа брата про записанную на зеленой палочке тайну того, как сделать всех людей счастливыми «муравейными братьями». Толстой вспоминает: «Мы даже устроили игру в муравейные братья, которая состояла в том, что

садились под стулья, загораживали их ящиками, завешивали платками и сидели там в темноте, прижимаясь друг к другу. Я, помню, испытывал особенное чувство любви и умиления и очень любил эту игру». Отсюда твердая уверенность, что нет у человечества иной цели кроме братского единения. Но люди такие разные. Бог знает, куда могут устремиться личным порывом. О чем мечтал малыш Врубель, «молчун и философ», любивший тихо сидеть, разглядывать картинки старинных книг? В те детские мечты не заглянуть. Мы знаем очень одушевлявшие зрелого художника дерзкие философские фантазии Фридриха Ницше. Однако какие конкретные мысли противоречивых сочинений «гениального немца» вычитал для себя Врубель, остается лишь угадывать. Разве что короткая строчка в «Заратустре» явственно слышится вздохом Врубеля: «О одиночество! Отчизна моя, одиночество!»

Впрочем, даже таких врожденных одиночек, как Михаил Врубель, искушает желание найти пусть не братьев, но достаточно приятных дорожных попутчиков.

Глава двадцатая

ПАРТИЯ ЭСТЕТОВ

Дягилев вел себя странно.

Год назад он, обворожив вниманием и пониманием, заручился согласием Михаила Александровича впредь непременно участвовать в «наших», с общей их целью, создаваемых экспозициях. Все новогодние праздники Врубель дописывал начатого летом «Богатыря», торопился к открытию «нашей» выставки в начале 1899-го. Но подходит срок, и Врубель с удивленной обидой сообщает своей сестре: «Администрация нашей выставки... в лице Дягилева упрямится и почти отказывает мне выставить эту вещь, хотя она гораздо законченнее и сильнее прошлогодней, которую они у меня чуть не с руками оторвали». Жена художника тоже удивлена и обижена. «Представь, — делится она с Катей известием о новой неприятности у мужа, — Дягилев отказался взять его „Богатыря“ ... я нахожу, что это не такая беда, что „Богатырь“ не будет на выставке, так как все равно он продан и, конечно, его бы только ругали; в этом факте досадно только то, что единственный поклонник Миши Дягилев и компания от него отворачиваются и даже говорят прямо, что они решили на этой выставке примириться с публикою и не выставлять ничего возмутительно смелого».

Похоже, сравнение четы Врубель с «фарфоровыми пастушками» было глубже чисто внешнего впечатления. Они впрямь не догадывались, почему не брал, не мог взять Дягилев «Богатыря». Любой врубелевский живописный образ жадно схватил бы, но не этот. А ведь читали Врубели, внимательно рассматривали, обсуждали новехонький первый номер журнала «Мир искусства».

Появление в России в ноябре 1898-го подобного издания это целая история.

Журнал осуществил давнюю мечту кружка молодых петербургских эстетов-интеллектуалов. «Майские жуки» (ученики частной гимназии Карла Мая: надменный умник с безупречно красивым бледным лицом Дима Философов, утонченный щеголь и меломан Валечка Нувель, сплошь изрисовывавший школьные тетрадки и поля учебников застенчивый толстячок Костенька Сомов), а также чуть позже присоединившиеся к ним начинающий художник, рассеянный добряк Левушка Бакст и желчный острослов Альфред Нурок сплотились вокруг их «профессора и наставника», вдохновенного эрудита Шуры Бенуа. Друзья были занятыми театрами, рьяными западниками и страстными поглотителями всевозможных культурных знаний. Шура пачками приносил книги, увражи из огромной библиотеки его семейства архитекторов и живописцев. На собраниях кружка делались доклады. Характерные темы: у Бенуа «Дюрер и его время», у Нувеля «История оперы», у Философова «Эпоха Александра I», у Бакста «Обзор деятельности современных русских художников». Компанию томила жажда дразнить филистеров, «эпатировать буржуа». Как хорошо было бы иметь собственное регулярное издание типа артистического лондонского «The Studio», размышляли члены кружка. Так бы до старости и рассуждали, листая заграничные журналы, если бы кружок не пополнил двоюродный брат Философова, приехавший из Перми Сережа Дягилев. Чахлах «образованных юнцов с берегов Невы» прежде всего порастил цветущий вид здоровяка, его румяные щеки и широкая белозубая улыбка — «смеялся же Сережа по всякому поводу».

К характеристике «немного примитивного, но в общем симпатичного славного малого» Александр Бенуа приводит случай, который в его многолетних

состязательных отношениях с Сергеем Дягилевым «приобрел даже характер известного символа».

Отправившись вдвоем навестить на даче Вальтера Нувеля, приятели сделали по пути привал.

«Выбрав место посуше, мы растянулись на траве. Лежа на спине, поглядывая на безоблачную лазурь, я решил использовать представившийся случай и более систематически познакомиться с новым другом. Такие товарищеские „допросы“ были у нас вообще в ходу, а я им предавался с особым рвением, движимый все тем же „прозелитизмом“ и желанием расширить круг „единомышленников“. Надлежало выяснить, насколько новый приятель „нам подходит“, не далек ли он безнадежно от нас, стоит ли вообще с ним возиться? Что касается Дягилева, то я уже знал, что он музыкален, что он даже собирается стать певцом, что он „сочиняет“, но знал я и то, что музыкальные взгляды Сережи не вполне сходятся с нашими...

И вот эта серьезная беседа на траве нарушилась самым мальчишеским образом. Лежа на спине, я не мог следить за тем, что делает Сережа, и потому был застигнут врасплох, когда он навалился на меня и принялся меня тузить, вызывая на борьбу и хохоча во все горло. Ничего подобного в нашем кружке не водилось... „Старший“ рисковал оказаться в униженном положении. Оставалось прибегнуть к хитрости — я и завопил пронзительно: „Ты мне сломал руку“. Сережа и тут не сразу унялся; в его глазах я видел упоение победой и желание насладиться ею до конца. Однако, не встречая более сопротивления и слыша лишь мои стоны и визги,

он оставил глупую игру, вскочил на ноги и даже заботливо помог мне подняться».

У каждого из юных поклонников искусства имелось свое направление. Философова особенно интересовали проблемы духовно-эстетические, Нувеля — музыка, Бенуа, Сомова и Бакста — изобразительное творчество. «У Дягилева была своя специальность, это была именно его воля, его хотение». В умении превратить мечтания друзей в реальные дела ему не было равных. Но самый молодой в кружке, он явился вовсе не исполнителем дерзких идей его товарищей, он стал вождем группы. Его талант? Редчайший — тонкое чутье людей. Чем, собственно, он обладал, чтобы, получив небольшое наследство и проехавшись по Европе, свести личное знакомство с Эмилем Золя, Шарлем Гуно, Жюлем Массне, многими знаменитыми художниками Франции, Германии? Импозантно поданная рослая грузноватая фигура, нелепо для русских и впечатляюще для иностранцев добавленная на визитных карточках дворянская частица «де» («Serge de Diaguilev» — русский барин, боярин), подаренная ему природой чрезвычайно эффектная в черных, хорошо уложенных волосах белая седая прядь у лба и «необычайно ласковый натиск». Десятки мемуаристов описывают его умную, мягкую, жестокую, задушевную, требовательную, неотразимо обаятельную улыбку-усмешку. О ней вспоминает и балерина Тамара Карсавина: «Ее некоторая самодовольность могла казаться шутливой, издевающейся, если б глаза не говорили одновременно о полной серьезности намерений. Глаза его, кстати, были менее всего подвижными. Тяжело нависшие веки никогда не поднимались, даже в минуты веселья». Дягилев, как пишет Карсавина, знал силу своих чар, хотя часто пользоваться ими ему не приходилось — «все охотно рабски трудились на него».

Разыгрывая сибарита, Дягилев сам был неутомимым тружеником.

Друзей, измученных подготовкой к университетским выпускным испытаниям, он удивил, вернувшись из Европы чуть не накануне государственных экзаменов и «подготовившись к ним с какой-то баснословной быстротой». Еще больше изумился Александр Бенуа, давно писавший, уже опубликовавший главу о русском искусстве в нашумевшем немецком сочинении Рихарда Мутера «История живописи в XIX веке», когда Сережа, под руководством Римского-Корсакова изучавший теорию музыки, но относительно пластических искусств полный профан, вдруг приобрел компетентность и в этой области.

Популярная у прогрессивной общественности столичная «Биржевка» («Новости и биржевая газета», где обычно печатался Стасов) сначала поместила статью Дягилева о мюнхенском Сецессионе^[5], очерк о выставочном объединении новаторов, творивших наперекор академизму, а равно социальному натурализму. Затем появилось несколько дягилевских рецензий на экспозиции иностранного и отечественного художества в России. Со свирепым свободомыслием автор призывал одолеть провинциальную косность, стать вровень с изобразительным искусством Запада. Прозвучали программные установки кружка. Констатация того, что в музыке и в литературе русские шагают в ногу с Европой, а зачастую выходят далеко вперед, но в пластических жанрах плетутся позади. Необходимость резко поднять живописный вкус и качество. Смелость указать образцы и ориентиры.

На практике это, естественно, означало конкретные выставки. Что брать, кого звать, откуда доставать, где экспонировать — бесконечные проблемы. Дягилев их решал.

Весной 1897-го в помещении музея училища Штиглица он организовал изысканную экспозицию английских и немецких акварелистов. Осенью — в залах Общества поощрения художников развернул большую, с работами более семидесяти авторов, Скандинавскую выставку ближайших соседей России из Швеции, Дании, Норвегии. Следующий шаг — демонстрация произведений наиболее передовых соотечественников на Выставке русских и финляндских художников.

Еще два года назад к Бенуа, составившему себе определенную репутацию главой в книге Мутера, обратился организатор мюнхенского Сецессиона. На просьбу об устройстве отдела Русской мистической школы Бенуа ответил, «что в сущности школы Мистиков у нас нет, а есть 3-4 художника...». Своих любимцев, «художников-поэтов», Бенуа и его друзья с юности высмотрели, выбрали на выставках Товарищества передвижников — Левитан, Константин Коровин, Серов, Нестеров...

Дождавшись прибытия в Петербург очередной передвижной выставки, Александр Бенуа отправился устанавливать контакты. Ему повезло сразу познакомиться с общительным, дружелюбным Василием Переплетчиковым, через него с другими москвичами. Любимцы собрались на чай и для беседы у Бенуа. Не удалось сблизиться с непроницаемо печальным Левитаном и сумрачным Серовым. Левитан молчал отрешенно, Серов — угрюмо, «почти озлобленно, едва отвечая на вопросы и лишь изредка что-либо процеживая сквозь зубы, сжимавшие медленно курившуюся сигару... К мюнхенскому предложению он отнесся без всякого сочувствия и даже с иронией». Пленил, как прежде холстами («сама живопись!»), непрестанно шутивший Константин Коровин, «весь его российско-балагурный стиль». В общем ощущении от новых знакомцев, «в том совершенно особом

наваждении на российский лад» петербуржец Бенуа отметил особенную ноту чистоты, бесхитростности Аполлинария Васнецова. Ближе всех тогда стал Михаил Нестеров, чье творчество Бенуа «принял в душу». Надо сказать, в отличие от большинства друзей петербуржца и коллег — однолесток москвича, католик Бенуа и православный Нестеров были людьми глубоко религиозными, что очень способствовало взаимной симпатии. Что касается Сецессии в Мюнхене, кое-кто кое-что туда послал, кое-кто отказался. Главное, знакомство состоялось.

Дягилев, поехавший осенью 1897-го в Москву собирать участников своей выставки, обходил мастерские по проторенной тропе.

И тропа эта привела его к Врубелю.

К кому бы ни заходил искавший чего-то особенного Дягилев, иные с восторгом, иные с досадой, красноречивый Коровин с жаром, молчаливый Серов с твердой уверенностью, — все говорили о совершенно исключительном творчестве Михаила Врубеля. Дягилев поспешил к неведомому гению. Четырехметровое панно «Утро (Русалки)» подходило по всем статьям: размер, туманная многозначительность, изящно блеклый колорит, стилистика парижско-мюнхенских новаций. «Утро» хорошо монтировалось с живописными дерзаниями финских экспонентов. «Утро» достаточно скандально и достаточно банально выражало бесившее рутинеров (а подсознательно отчасти лестное — что ни говори, общеевропейское!) декадентство.

Разумеется, против обвинений в декадентском, упадническом, направлении новаторы яростно возражали. Дягилев высказался в том смысле, что с уровня, на котором оказалась нынешняя русская живопись, падать особенно некуда, а вот расти надо энергично и безбоязненно. Покупку «Утра» княгиня Тенишева отметила парадным завтраком в своем

особняке на Английской набережной. Князь Вячеслав Николаевич Тенишев, опытный в инженерных и биржевых делах и увлеченный этнографией, но живописным изыскам предпочитавший достоверность фотографического снимка, вместо разговоров с малопонятной ему богемой радушно потчевал гостей шампанским: «Пейте вино! Вино хорошее!» Вино и впрямь было чудесное. Михаил Врубель, подняв бокал, произнес короткую речь, завершив ее тостом:

— Пью за здоровье княгини, которая покровительствует так называемому декадансу, и надеюсь, что оно скоро будет признано возрождением.

Горячо обсуждалась необходимость создать собственное журнальное издание.

— Отчего бы не назвать наш журнал «Возрождение» и в программе не объявить гонение и смерть декадентству, как таковому? — предлагал в те дни Александр Бенуа.

Выбрано было, однако, название «Мир искусства»: солидно, широко и в меру романтично.

Итоги русско-финляндской выставки, несмотря на убыток в полторы тысячи рублей, вдохновили. «Нужно отдать справедливость Сереже, — оценил Бенуа, — что своей выставкой он попал в настоящий тон. Никогда не уступать, но и не бросаться опрометью вперед». Разговоры о журнале обрели конкретный характер. План издания у Дягилева созрел еще прошлым летом: «Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, наконец, примкнуть к журналу новую, развивающуюся в Москве и в Финляндии отрасль художественной промышленности». Повышенное внимание к прикладным жанрам отражало родовую черту стиля модерн, а также позиции спонсоров.

Деятельной сподвижницей Дягилева выступила Мария Клавдиевна Тенишева, затевавшая у себя в Талашкине художественно-ремесленные мастерские по типу абрамцевских. Артистическое общество княгиня принимала в специально снятой возле особняка квартире, именовавшейся «ее Эрмитажем». Ничего не смысливший в искусстве князь Тенишев туда не допускался (и не рвался быть допущенным). Там собирались эстеты разных поколений. Часто бывал Репин, который взялся руководить учрежденной княгиней Свободной художественной школой. Еще чаще — маститый и молодцеватый Адриан Викторович Прахов. Иногда гостем из потусторонней художеству сферы появлялся, правда только к чаю, никогда не оставаясь на вечеринки, столь жутко запечатлевшийся в русской культурной памяти Константин Петрович Победоносцев (устрашая своим видом Кощея Бессмертного, вел любезные, даже уютные беседы с княгиней на темы без касательства политики и прочих дел государственной важности). Теснее всего Марию Клавдиевну окружала молодая компания во главе с Дягилевым.

Благородная и расточительная меценатка — муж не жалел денег на прихоти обожаемой супруги — решила субсидировать журнал. Поддержал ее решение половинным финансовым участием «знаменитый, безудержный, неустрашимый Савва Иванович Мамонтов». В мае 1898-го «Петербургская газета» опубликовала три интервью на тему «нового специального журнала, который будет посвящен вопросам искусства и главным образом применения искусства к ремеслам».

С. П. Дягилев формулировал стратегическую цель:

— Принципы старого поколения сталкиваются с вновь развивающимися требованиями. Отсюда — протест молодых сил... Необходимо дать нашим художникам возможность заявлять о себе посредством

нового журнала и принести пользу тем более широкую, что она станет при посредстве ремесла общей...

«Молодой художник» (по всей вероятности, Лев Бакст) уточнял тактику:

— Для руководства кустарей лучшие художественные силы будут давать образцы... Журнал будет держаться национального характера, пользуясь народными мотивами в орнаментах, но в чистом творчестве он вправе предоставлять полную свободу индивидуальности художника.

С. И. Мамонтов, развивая любимую мысль о том, «что художество от делания картин в рамках должно перейти к работе нужных всем, но художественных вещей», конкретизировал:

— Особенное внимание будет обращено на промысел гончарный, майолику... — (далее следовал перечень других прекрасных ремесел). — Все это несомненно поднимет в массе вкус...

Подписав договор с двумя издателями, Тенишевой и Мамонтовым, редактор Дягилев взялся за дело. Первым его помощником, фактически соредактором стал Философов. Активно помогали и остальные: Бакст, Нувель, Нурок... А главный идеолог содружества, Александр Бенуа? А Бенуа в Петербурге не было. Изредка навещая столицу, он уже третий год жил в Париже, так сказать, в длительной служебной командировке.

После университета Александр Бенуа мечтал сделаться хранителем создававшегося Императорского музея русского искусства, но место занял его брат, председатель Императорского общества акварелистов Альберт Николаевич Бенуа. Альберт зато нашел младшему брату интересную и приятную работу: заведовать графической коллекцией княгини Тенишевой. Разобрав уже собранное, молодой знаток уговорил княгиню отправить его для пополнения

коллекции в Париж. В перспективе ему рисовался будущий петербургский музей русской и западной акварели и, может, даже «громадный музей современной иностранной живописи по образцу московской Третьяковской галереи». Честолюбивая княгиня не возражала бы. Однако мало что получилось. Возможно, Мария Клавдиевна навредила себе сообщавшейся многочисленным друзьям версией о ее покрытом тайной происхождении: она была уверена, что является внебрачной дочерью Александра II. Во всяком случае, на экспозиции ее собрания государь Николай II приветствовал встречавшую его с огромным букетом княгиню крайне сухо и быстро удалился. Коллекцию Тенишевой в дар стране любезно приняли, но, к горю и негодованию дарительницы, не оценили, разрознили по музейным собраниям.

Разочарованный Александр Бенуа вернулся в Париж. К «цивилизаторской» миссии он охладел, сосредоточился на собственном творчестве. Бенуа приступил к своей, лучшей может быть, «версальской» серии, когда из Петербурга полетел град писем. Друзья просили, умоляли, бранили, упрекали Бенуа — звали своего ментора включиться в журнальный труд. Бенуа им писал, что он в разброде, что занят сейчас другим, что Микеланджело журналов не читал и появился без журналов, что дело, конечно, принципиально важное, но вообще «журнал есть опошление», напрасные попытки вразумить безвкусную «интеллигентную толпу».

Сотрудничать в журнале «Мир искусства» Бенуа начал только через год. И это напрямую коснулось Михаила Врубеля. Находишься Бенуа в Санкт-Петербурге, первый номер журнала вряд ли вышел бы таким, каким он вышел.

Подготовка заглавного номера вызвала бешеные споры. Редакция раскололась. «Левые», то есть крайние западники, требовали идти напролом, сразу встряхнуть

публику искусством типа ядовито изощренной графики Бердслея (так тогда в России именовался англичанин Обри Бёрдсли). Философов с правого фланга призывал к разумной умеренности, полагал необходимым обозначить связь с национальным духовным наследием и называл имя Виктора Васнецова. Левые взвивались: Васнецов? доморощенный, сусально-напыщенный натурализм? Философов клеймил противников «иноземцами», «немецкой слободой». «Немецкая слобода» охотно принимала вызов: не их ли предков Петр Великий призвал «для насаждения искусств и ремесел»? Русские немцы, французы, итальянцы трудились во благо страны, а не бахвалились «квасным патриотизмом»! Философов увещевал поначалу не дразнить гусей. Как вспоминалось ему через 20 лет, «мечтатели долго спорили о том, ошеломить ли им сразу буржуя или сначала „обласкать“, преподнеся „Богатырей“ Васнецова».

Дягилев решил — будет Васнецов.

Начинать задиристой провокацией глупо, заявить о себе должно издание серьезное и объективное, это раз. Виктору Васнецову исполняется полвека, грядет государственное чествование юбиляра, это два. Нельзя не уважить меценатов с их кустарным Ренессансом, а Васнецов славен как зачинатель неорусского декоративного стиля, это три. Искусство васнецовских церковных росписей не гениально, однако приличия требуют поклониться храму первосвятителя Руси, это четыре. Пять, шесть, семь и далее — августейшее покровительство. После освящения киевского Владимирского собора Васнецов не официально, но явственно обрел статус первого художника России. Государь и государыня особенно благоволят к нему. А друзья Дягилева знают, какое значение для успеха Выставки русских и финляндских художников имело то, что на ее открытие пожаловала — и была встречена

грянувшим оркестром, вообще с помпой, доселе на экспозициях не виданной, — почти вся царская фамилия во главе с императором и обеими императрицами. При осмотре картин, в том числе опусов самого ужасающего декадентства, члены монаршего семейства держались очень милостиво. Было бы просто неблагодарным не учесть верховные симпатии. Не говоря о том, что сохранить расположение высочайших особ для журнала жизненно необходимо.

Доводы Дягилева относительно последнего пункта диктовались отнюдь не только расчетливостью. Предводители петербургских эстетов млели от счастья, если доводилось водить по залу, сопровождать для пояснений кого-либо из великих князей, великих княгинь. Положим, личность нынешнего государя не впечатляла так, как величавая персона его батюшки, но оказаться подле царя — честь, быть лично ему представленным — событие. Александр Бенуа, сын архитектора высочайшего двора, и Сергей Дягилев, сын кавалергардского полковника, благодаря родственным связям были допущены к вершине придворного ландшафта и замечательно себя там чувствовали. Всё направление мирискусников, весь введенный ими культ пышного имперского русского XVIII века пропитаны обаянием державной монархии. Можно было злословить о моде, непременно приглашать на великосветские рауты каких-нибудь олонецких сказителей, чьи носоглоточные распевы гости понимали хуже, чем иностранную речь, но вкус придворного бомонда чтился. Художник Виктор Васнецов был в большой моде.

И наконец, васнецовские «Богатыри».

Многие искушенные в искусстве люди поморщились от новых киевских соборных росписей. Василий Дмитриевич Поленов, старинный добрый друг Виктора Васнецова, описал жене впечатления: «В Киеве ходил смотреть Владимирский собор. Пестро, ярко, всюду

золото, всюду раскрашено — и спереди и сзади, но единства и гармонии мало. Отдельно есть очень талантливые места у Васнецова, Нестеров очень благочестив, у Сведомских и важно, и весело, и с грехом пополам, у Котарбинского в придачу довольно глупо. Почти всюду чувствуется или подражание, или притворство во славу петербургского православия и в назидание еретикам». Но писавшееся 17 лет полотно с монументальной богатырской троицей единым восторгом сплотило верхи и низы, рядовую публику и знатоков. Громогласно праздновал триумф самобытной русской школы Стасов. Николай Рерих о картине «Богатыри» писал: «Художник шагнул в ней за пределы формы, в самую сущность, и сущность общечеловеческую». Свояк Михаила Врубеля критик Петр Ге в творчестве автора «Богатырей» находил синтез искусства Древней Руси, Византии, прерафаэлитов и Микеланджело. Так что его домашнее замечание насчет того, что Миша Врубель «художник вроде Васнецова», звучало очень лестно. Правда, в обзоре главных течений современной русской живописи Петр Ге свел оригинальность Врубеля к серьезно продуманным колористическим приемам, которые чрезвычайно хороши «как декорации стен, как очень эффектные и полные художественного смысла пятна».

Ну, куда же было выставлять врубелевского «Богатыря», эти «пятна», хоть и «полные художественного смысла», одновременно с царившими на столичной персональной выставке Виктора Васнецова «Богатырями» — символом патриотизма, русского духа и русского художества. То-то бы недруги гадали, что за каверзу подстроил Дягилев, уж не вздумал ли поглумиться над величайшим произведением великого национального живописца. А Врубель, в обиде на Дягилева, еще планировал выступить со своим «Богатырем» на академической выставке. То есть на

очередной «весенней» экспозиции в Академии художеств, сразу после того, как со стен ее античных залов снимут холсты Васнецова, — как бы на смену его отправленным обратно в Третьяковскую галерею «Богатырям», как бы декадентским шаржем на исконный отечественный реализм.

Бог знает где витавший Врубель, не разумевающий, отчего нельзя сводить его былинного витязя с богатырской дружиной Васнецова, питавший надежды победить неприязнь чуравшихся его академиков-передвижников, поскольку «Богатыря»-то своего он усердно закончил, прописав каждый сантиметр холста! Счастливцев Врубель, милостью фортуны не забивавший себе голову посторонней художеству чушью!

Сергей Дягилев обиженного им мастера не забыл, расставаться с Врубелем не собирался. Он все-таки попросил Врубеля прислать его «Богатыря», хотя телеграмма прилетела через месяц после открытия дягилевской выставки, когда все важные гости на ней уже побывали, когда приглашение уже утратило реальность и служило лишь покаянным реверансом.

Врубелевский «Богатырь» демонстрировался на шестой выставке Московского товарищества художников. Внимания картина не удостоилась. Шехтель ее пристроил некоему Маличу, владельцу доходного дома на углу Пречистенки и Зубовского бульвара, где Врубели сняли себе квартиру. У Малича для картины имелась красивая «готическая» стрельчатая рама. «Богатырь» в нее не влезал, пришлось обкорнать почти квадратный холст, отхватив по три вершка с боков и конусом срезав верх. По свидетельству Виктора Замирайло, операцию провел искренне преданный художнику Франц Шехтель. Далеко еще было до почтения к неприкосновенным сокровищам работы Врубеля.

С «Миром искусства» Михаил Врубель помирился. Сергей Павлович умело сгладил возникшие «по недоразумению» шероховатости. Врубель вошел в художественное содружество под тем же названием, что и журнал (формально объединение учредили год спустя). Картины Врубеля были нужны.

Петербуржцы тяготели к графике. Из настоящих больших живописцев в своей среде они имели только Сомова, однако прекрасные, прелестные по мастерству, иронично-трагичные композиции Сомова изначально не принадлежали к рангу «полотен» и в идейно-творческих баталиях могли разить острыми тонкими стрелами. А требовались пушечные ядра. Роль передовой артиллерии играло творчество Серова. Серов — бесспорно ценнейшее приобретение «Мира искусства». Кто бы мог ожидать, что этот всеми признанный, в 1898 году избранный академиком мастер, эталон строгого вкуса и нравственной твердости, примкнет к Сергею Дягилеву. Альянс вызывал растерянность, досаду, ревность, но верно и преданно — именно к Дягилеву, лично к нему. Вроде бы необъяснимо. Если же вчитаться в письма Серова, ощутить вечно сосавшую, глодавшую, сковывавшую его черную тоску, так нет вопросов, почему его влекло к таким своевольно сверкавшим, искрившимся личностям, как Дягилев, или Константин Коровин, или Михаил Врубель.

Врубеля «Мир искусства» экспонировал и защищал. Насколько искренне? Положа руку на сердце ведущим членам объединения он все же был как-то не в лад. Евгений Лансере, племянник, возрастом не намного моложе своего дядюшки Александра Бенуа, рассказывал: «Хорошо помню первое впечатление нашего кружка (Бенуа, Бакст, Сомов и я), когда мы впервые увидели репродукции врубелевского панно на темы из „Фауста“, — оно было определенно отрицательное». И не из солидарности с Альбертом

Бенуа, натерпевшимся в Нижнем Новгороде из-за скандальных панно Врубеля, Александр Бенуа полагал эти панно «чудаческими».

Весной 1899-го Александр Бенуа после трехлетнего парижского существования возвратился в Петербург. Полученная часть отцовского наследства позволила эмансипироваться, покончив со службой у Тенишевой, отношения с которой вконец испортились. Чувствовал себя Бенуа бодро. Охотно влился в редакционный коллектив. Дмитрий Filosofov заведовал литературной частью «Мира искусства»; в его епархии Николай Минский, Лев Шестов, Борис Терновец, Петр Перцов, чета Мережковских и наиболее близкий к редакции Василий Розанов разрешали загадки бытия, искали новые духовные пути. Дягилева в основном интересовала актуальная критика и хроника. Бенуа выступал больше как историк, теоретик раздела изобразительных искусств. Тогда же он приступил к работе над своей капитальной «Историей русской живописи в XIX веке». Труд этот требовал серьезного изучения современного творчества, в авангарде которого шли москвичи. Бенуа отправился в Москву.

Общая проблема обоюдного регионально-культурного недоверия москвичей и петербуржцев известна. Оставим в стороне и глубины взаимных творческих претензий. Остановимся на такой прозаической стороне жизненных устремлений, как быт.

В обширных, чрезвычайно интересных мемуарах Александра обращает на себя внимание то, как часто, живо и детально автору вспоминается разнообразное жилье. Квартира его «бабушки Кавос», вдовы венецианского архитектора, построившего петербургский Мариинский театр:

«...в гостиной на особом постаменте красовалась севрская ваза, присланная

Наполеоном III... Восхитительно сверкали свечи в хрустальных люстрах, отражаясь в зеркалах, вставленных в изощренные золоченые рамы с живописью на них Доменико Тьеполо. Толпой стояли на комодах и по этажеркам изящные фарфоровые фигурки». Родительский дом с множеством портретов предков, в их числе служившего метрдотелем при дворе Павла I деда, Луи Жюля Бенуа, который женился на петербургской немецкой «фрейлен Гроппэ». Масса милых подробностей вроде украшавшего отцовский кабинет «стула с вычурной спинкой и с кожаным сиденьем (у нас было два таких подлинных Чипендэля, но они были не красного дерева, а искусно резаны в дубе)». Домашняя атмосфера, вошедшая в плоть и кровь «школой уюта». Примечательно, что и Дмитрий Философов в очерке «Юные годы Александра Бенуа» рассказ о знакомстве начинается воспоминанием о стоявшем у него в детской несколько увечном комоде, характерном для «обстановки дворянско-чиновной, осложненной вторжением элемента интеллигентно-либерального», но совершенно невозможном при «чрезвычайно благородной стильности той буржуазной обстановки, в которой вырос Шура Бенуа». Приятнее всего гимназисту Бенуа было бывать у Кости Сомова, сына старшего хранителя Эрмитажа. «Квартира Сомовых занимала весь бельэтаж... „парадные комнаты“ были просторны и довольно высоки, в общем однородны с нашими. Меблировка была скорее невзрачная и заурядная. У нас всегда было расставлено много всяких „редкостей“, а на стенах много семейных портретов; из таковых же у Сомовых красовался лишь один

„прадедушка“... Зато всяких других картин и картинок, акварелей, рисунков висело великое множество... В общем весь уклад сомовского дома был мне по душе. В нем чувствовался если не большой достаток, то все же то, что здесь живут „совсем порядочные люди“, умеющие при скромных средствах вести достойный и уютный образ жизни».

Предметное очарование старины неотъемлемо сопровождало радости жить собственное супружеское гнездо. В первой квартире молодоженов Бенуа «главным украшением столовой являлся еще мамой мне подаренный очень большой книжный шкаф красного дерева с медными наклейками, так называемого стиля жакоб; в кабинет был водворен „знаменитый“ биркенфельдовский диван с перекидным сиденьем...». В следующей — «благородную нарядность придавали всему наши мебельные обновки; угловая гостиная прямо напоминала какой-либо салончик Марии Федоровны в Павловске или в Гатчине».

В Москве глазам Александра Бенуа предстали другие интерьеры.

Стоит подчеркнуть, что убеждения в априорном превосходстве нынешних петербургских художественных вкусов Бенуа не разделял. «Петербург, — пишет он о городе своего детства, — в частности петербургские высшие круги постепенно утратили прежнюю свою культурность... Настоящие очаги культуры возникали теперь в Москве, а из аристократической среды они были перенесены в среду купечества и промышленности. Петербург духовно опускался...» К подлинному искусству в Москве, по мнению Бенуа, относились значительно более чутко и уважительно. Однако быт у московских художников выглядел очень уж специфично.

Не питая симпатий к творчеству Виктора Васнецова, жестоко, до ссоры, разбранив Дягилева за первый журнальный номер, «имевший значение известного „credo“ наших идеалов», но больше половины иллюстраций отдавший снимкам с васнецовских произведений, Бенуа все же постарался попасть к дружно превозносимому мастеру. Встречен он был вежливо, хотя хваленого московского радушия не проявилось. «Вообще же дом Виктора Васнецова показался мне скорее унылым и мрачным. Возможно, что тому способствовал пасмурный осенний день, быть может и отсутствие какого-либо декоративного чувства в обстановке. Положим, В. М. Васнецов увлекался в те годы вопросом возвращения русского прикладного искусства к его первоисточникам и сам производил опыты в этом смысле в виде сундуков, шкафов, кресел, тут же расставленных по квартире. Однако опыты эти показались мне неудачными, предметы имели очень неубедительный вид, они были громоздки, неуклюжи. Глядя на них, возникал протест против такого возрождения». Близким было потом киевское ощущение Бенуа: «...увидав роспись Владимирского собора на месте, я простился с какими-либо иллюзиями». На стенах увиделся «огромный труд, причем труд весьма одаренного художника», а в целом — «ложь, убийственная и кошмарная, всей нашей духовной культуры».

В контраст чрезмерному бытовому стилизаторству Васнецова обиход Константина Коровина потряс простотой меблировки. Покрытая свисавшей до полу тканью невнятная тахта, под матрасом которой вместо точеных ножек угадывались какие-нибудь чурки или кирпичи, обшарпанный рояль, небрежно прищипленные к обоям этюды без рам, а в углу заменявшая шкафы и комоды знаменитая коровинская «куча», из которой по мере надобности доставалось всё, от предметов

гардероба до удочек. Примерно такая же неразбериха обнаружилась в сознании художника. Стало ясно, что это чистый импровизатор, абсолютно неспособный объяснить, чего он искал и добивался в своих холстах. Коровин болтал, отшучивался («о, как лукаво поглядывали и хитрецей поблескивали его чудесные глаза»). Всерьез он заговорил только о своем брате Сергее, которого «ставил гораздо выше себя. Он видел в нем прямо-таки какой-то идеал русского художника».

Поскольку от вдумчивого, духовно близкого Нестерова Бенуа тоже много слышал о Сергее Коровине, об этом «Дон Кихоте» с поразительно несчастливой судьбой — «что ни делал он самого возвышенного, прекрасного, все, все обращалось ему во вред», романтическая фигура страдальца заинтриговала. Что ж, побывал Бенуа у Сергея Коровина. Убого выглядела «типично мещанская» квартира, «эти комнатки с их тюлевыми занавесками, с горшками цветов на подоконниках, со стенами, оклеенными дешевыми обоями». Жалкий вид «какого-нибудь писаря или приказчика» имел сам художник «с чахлой бородкой на испитом лице, угрюмый и печальный». С трудом удалось вытянуть из него несколько кратких ответов на вопросы. Супруга художника не вышла (стеснялась, видно, своей деревенской неотесанности). Совершенно ничего интересного не продемонстрировали произведения Сергея Коровина: ни эскиз «Куликовской битвы» для Исторического музея, ни находившаяся в собрании Третьякова, удручавшая как скудным колоритом, так и опостылевшей народнической темой мрачная его картина «На миру».

Тягостные впечатления после встречи со старшим Коровиным развеял визит к Александру Головину. Жилище его «оказалось где-то очень высоко, чуть ли не на чердаке, и представляло собой нечто еще менее декоративное, нежели „мещанская“ квартира Сергея

Коровина. Но у последнего все было прибрано, вычищено, даже вылощено. У Головина же царил „дикий“ беспорядок или, по крайней мере, та „видимость беспорядка“, которую часто создает вокруг себя поглощенный творчеством художник». Петербургского гостя встретил «молодой, высокого роста красавец-блондин, показавшийся мне олицетворением изящества и самой аристократической приветливости». Как выяснил Бенуа, пленительный аристократизм шел тут не от происхождения (Головин был из поповичей), а от своеобразной натуры — «это был органически-недоступный человек, избегавший всякого сближения... Такие люди пользуются своим даром очарования, своими ласковыми манерами, чтобы держать людей, не обижая их, на непреодолимой дистанции и не давать им проникнуть в какую-то святую святых их душевного мира».

По-своему мило, обаятельно, интеллигентно смотрелась дружная многодетная семья четы Серовых «в их удивительно скромном обиталище».

Последним из московских живописцев Александр Бенуа посетил Врубеля.

Лично Бенуа еще не был с ним знаком. Успел только в краткий заезд из Парижа ознакомиться с его панно на прошлогодней дягилевской выставке. Тогда постигло большое разочарование, ведь москвичи «говорили о Врубеле, как о каком-то озадачивающем чуде... нам рассказывали, что Врубель — безупречный мастер рисунка, что он рисует, „как Энгр“, а тут, среди каких-то водорослей барахтались еле различимые, очень „приблизительно“ разработанные и довольно банальные фигуры женщин. Нам превозносили его бесподобные краски, его блестящий колорит, а это панно было точно покрыто одним сплошным мутно-зеленым колером, и не было в нем никаких звучных сочетаний». Но ситуация! Идеальные враги хором обрушились на Врубеля —

«пришлось поневоле кривить душой и защищать это панно». Сейчас Бенуа шел к художнику с горячим желанием, «чтоб то дурное впечатление от его панно „Утро“ сгладилось».

Михаил Александрович Врубель очаровал.

«По рассказам я рисовал себе его замкнутым, чуть таинственным гордецом, — вспоминает Бенуа, — а вместо того я застал милого, простого, приветливого и необычайно отзывчивого человека. Да и наружность его, начиная с небольшого роста, и с черт лица, со светлой клинушкой остриженной бородкой, почему-то производившей впечатление „француза“ (и в говоре его, в его легком картавенье слышалось тоже нечто „французское“), — все это очаровывало. Очарован я был и женой Врубеля — прелестной Надеждой Ивановной Забелой, артистический талант и звучность голоса которой я успел оценить в ее выступление в Мамонтовской опере в Петербурге». Что же касается живописи, то, во-первых, «произведений у Врубеля на дому оказалось до крайности мало»...

Труднообъяснимый факт. Чего-чего, а непроданных холстов у Врубеля было достаточно. Но, может, они находились в другом месте или художник почему-либо не захотел их показать. Кое-что Бенуа все-таки увидел.

«Сам Врубель придавал большое значение портрету жены, которую он изобразил сидящей на воздухе, в какой-то замысловатой шляпе», — пишет Бенуа. Речь о портрете Надежды Забелы в сшитом по эскизу Врубеля ампирном наряде. Восторга у Бенуа эта вещь не вызвала: «...скорее

оттолкнула меня своей несуразностью и опять-таки какой-то неудачливостью. Мастерство было несомненно; оно сказывалось уже в том, как уверенно и с каким брио были положены мазки; характерно была передана поза и несколько игривое выражение лица. Но я не мог примириться со странной пестротой красок, к тому же портрет производил впечатление неоконченности — точно художник его бросил, недовольный своей работой».

Да, это постоянный упрек Врубелю еще со времен его академической учебы. И кстати, об академии. Возможно, реакцию Бенуа до некоторой степени окрасил момент личной биографии. Александр Бенуа пробовал учиться в Академии художеств, воспитанниками которой были отец и оба старших брата. Учитель, готовивший к поступлению, преподавал ему ряд уроков «по системе Чистякова». Систему эту Бенуа на всю жизнь возненавидел, считал тупой, нелепой, вредной «ересью», ибо, хотя она и помогла поступить в классы, занятия в них принесли только конфуз и посрамление. Рисунки Бенуа получали последние номера. Окончательно деморализовало участие в ежемесячном конкурсе самостоятельных композиций. Любопытно, что задано было представить ту самую сцену пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» («Сальери подсылает яд в бокал Моцарта»), в композиции которой когда-то отличился Михаил Врубель. Бенуа рассказывает, что он долго бился над рисунком, привлек отца («папочка помог мне справиться со складками одежд и с прическами»), гордо сдал свою работу, но наутро «насилу отыскал свой рисунок, и он оказался среди последних номеров — рядом с самыми беспомощными опытами заведомых бездарностей!». Поконченные на этом трехмесячные муки в академии

художник Бенуа вспоминал с юмором, но памятная неудача могла подспудно сказаться предубеждением относительно пластической манеры легендарного чистяковца Врубеля.

Эпизод посещения врубелевской квартиры отличает от прочих визитов к москвичам отсутствие каких-либо штрихов бытовой обстановки. Гость то ли был всецело поглощен «несуразностью» показанного холста, то ли не знал, как оценить оригинальный интерьерный стиль. Это было первое самостоятельное жилье Врубелей, до того живших пансионерами в знакомом семействе. Впервые они сами наняли, сами обставили квартиру. Описание их оригинальной мебелировки сохранили мемуары не Александра Бенуа, а Екатерины Ге.

«Михаил Александрович, — пишет она, — благодаря своему вкусу, устроил обстановку очень элегантную и сравнительно недорогую. Так как он так любит разнообразные и тонкие краски, то он массу мебели устроил из совсем простой кухонной мебели белой, не крашенной, все это было обтянуто плюшем самых нежных оттенков *vieux rose, réséda*; таков был и Надин туалет, полки, лестница, чтобы писать картины; полка задерживалась, кроме того, занавескою под цвет обивки. Когда кто-нибудь из нас приезжал в Москву, Михаил Александрович все делал, чтобы принять как можно лучше; он был очень гостеприимным, у него в квартире всегда были большие диваны, чтобы можно было и уложить гостей. Квартиру Врубель нанимал непременно со всеми усовершенствованиями культуры, с лифтом, и если электричества не было, проводил его».

Весьма изящно, надо полагать, выглядела конструктивная простота светлой столярной продукции, одрагоцененной бархатом бледно-зеленых, пепельно-розовых тонов. Непонятно, почему Бенуа, столь внимательный к оформлению быта, не отметил необычность врубелевской фантазии на мебельную тему. Ну, возможно, ему не понравилось и не хотелось лишний раз критиковать художника.

Отношение Александра Бенуа к искусству Врубеля было переменчивым.

К 1901 году, на страницах его «Истории русской живописи в XIX веке» вывод относительно Врубеля таков:

«Некоторые декоративные панно Врубеля действуют, как музыка... Некоторые его картины поражают своей стилистической каллиграфией...» Однако мастера подводит губительное честолюбие, беда «именно в том, что Врубель не гений», а потому «не свободен от вывертов», пытается выдать свой декоративный талант за нечто большее, ради чего «вечно возносится якобы в высшие, в сущности только чуждые ему сферы... вечно „гениальничает“ и только досадливо вредит этим своему чудному дарованию».

Потом резкий поворот: нет в 1900-х годах критика, который уверовал бы в гениальность Врубеля так страстно, как Александр Бенуа. В этот период Врубель для Бенуа «единственный, кто способен тягаться с великими художниками Ренессанса». В статье Бенуа на смерть Врубеля призыв увидеть само время как «эпоху Врубеля», а жизнь мастера — как «полнейшую форму художественного бытия».

Потом взметнувшийся над могилой пафос звучит тише. Потом годы, десятилетия. На склоне долгой-долгой жизни Александр Николаевич Бенуа перебирает прожитые годы, в частности, возвращается к своей высокой, высочайшей оценке Врубеля и признается — вера в гения утрачена, художник если и был гениален, то лишь «по своим возможностям», искры «божественности» его искусства проблескивают среди черт тусклых, нелепых, «моментами даже безвкусных и тривиальных». В общем, «мое отношение к нему было когда-то преувеличенным».

Хотя Михаил Врубель являлся полноправным членом «Мира искусства», в мемуарах членов объединения его имя постоянно как-то выпадает из перечня соратников. Неумышленно выпадает — просто не приходит на ум. Не стал Врубель в «Мире искусства» своим. Чувствовал это он сам? Занимало ли это его? Станный Врубель, он ведь такой странный. У него был собственный мир искусства, собственная арена, собственный индивидуальный театральный коллектив.

Леля Кончаловская рассказывала, как он вел себя, когда на домашней сцене готовились играть «Комедию ошибок» Шекспира: «Врубель хотел играть все роли — мужские и женские. Кто-нибудь из барышень начинал читать роль, он говорил: „Это недостаточно страстно, она не может играть“».

Сергей Мамонтов приводит забавный диалог:

«— Вот будут деньги — сниму театр, подыщу актеров и сыграю „Гамлета“ по-настоящему, — сказал однажды Врубель в кругу друзей.

— Посмотрись в зеркало, какой ты Гамлет? — отвечали Врубелю. — Ты лилипут, у тебя зуб со свистом и голос чревоушательский. Ни один человек не пойдет смотреть, как ты будешь искажать Шекспира!..

— Что ж? — хладнокровно возразил Врубель. — Это меня не трогает; буду играть один перед пустым залом, с меня довольно».

Глава двадцать первая

ВЕЧЕРНИЙ СВЕТ

— Как же так? И это никому не нужно? — спрашивал Грабарь, оглядывая просторную комнату, завешанную картинами и этюдами, забитую холстами на подрамниках и свернутыми в трубку.

— Решительно никому, — пожимая плечами, улыбался Врубель.

— Может быть, вы очень дорожитесь?

— Любую вещь отдам за сто-двести рублей.

— И все-таки нет желающих приобрести?

— Никого.

— А вы пробовали?

— Набивался.

— Давайте я попробую...

Недавно вернувшийся из Мюнхена тридцатилетний Игорь Грабарь уже имел определенный вес. Общественности уже было известно его имя. Статьи Грабаря вызывали интерес. В их культуртрегерском энтузиазме звенела бодрая, как будто немного иностранная, научно-практическая нота. Видимо, сказывались происхождение и воспитание автора.

Предки Грабаря, карпатские русины, немало досаждали Австро-Венгрии своим воинственным панславизмом. За их заслуги перед Россией юному Игорю Грабарю досталось место «проживающего стипендиата» в знаменитом московском Катковском лицее. Учился он всему, всегда усердно и всегда прекрасно. Лицей окончил с золотой медалью, в Санкт-Петербургском университете одновременно с занятиями на юридическом факультете прослушал полный курс факультета историко-филологического, в Академии художеств молниеносно, с наилучшими оценками

прошел обязательные классы, освоил систему Чистякова и попал в мастерскую Репина. В известной мюнхенской школе Антона Ажбе (Ашбе) вскоре получил от главы школы приглашение преподавать с ним наравне. Энергия Грабаря бурлила, разделившись на три потока: личный творческий эксперимент, теоретические изыскания и пропаганда современного искусства.

Как постоянный автор «Нивы», Грабарь занялся популяризацией новейших европейских мастеров из российских музейных и частных собраний. Обращаясь ко многим коллекционерам по поводу воспроизведения принадлежащих им вещей, он написал и Сергею Дягилеву. Значительной коллекции тот не имел, но на идею Грабаря откликнулся с энтузиазмом: «Я преследую ту же цель... очень радуюсь встретить единомышленника». Общность взглядов и намерений заметна даже в заглавиях их выступлений: у Грабаря в 1897 году в «Ниве» программная статья «Упадок или возрождение», у Дягилева в первом номере «Мира искусства» декларация под названием «Наш мнимый упадок».

Кстати, термином «декадентство» (упадничество) обогатил русский язык старший брат Игоря Грабаря, Владимир, в 1889 году приславший из Парижа в «Русские ведомости» очерк «Парнасцы и декаданы». Позже звучное словцо в транскрипции «декаденты» повторил Петр Боборыкин. Так и пошло.

Итак, декадент Врубель с интересом расспрашивал Грабаря, известного ему по регулярно публиковавшимся в журнале «Мир искусства» обзорно-критическим «Письмам из Мюнхена», а декадент Грабарь с недоумением осматривал у Врубеля залежи великолепных и почему-то никем не купленных работ. Просто нелепость!

Первый, кому Грабарь немедленно сообщил об отдающихся за сущие гроши шедеврах, был приехавший

вместе с ним из Мюнхена и сейчас блаженствовавший в родовом Наро-Фоминском имении его ученик и друг Сергей Щербатов. Молодой, увлеченный живописью князь Щербатов Грабаря выслушал внимательно, к Врубелю тут же съездил, но ничего не купил.

Плохо ориентировавшийся в среде московских коллекционеров Грабарь поделился проблемой с Василием Переплетчиковым, знавшим в Москве всех и вся. Переплетчиков долго доказывал ценность врубелевских работ начавшему рьяно собирать живопись Василию Осиповичу Гиршману, однако уговоры не подействовали.

Остроухов, которому Грабарь при знакомстве стал расхваливать врубелевские холсты, мялся. Он давно уже примеривался купить что-нибудь из картин Врубеля, да всё как-то не складывалось.

Илья Семенович был осторожен и в тратах аккуратен. Чай в доме одного из директоров боткинской чаеоторговли заваривали превосходный, но сахарный ящичек после того, как гость положит себе в стакан пару кусочков, запирался на ключик и отставлялся на буфет. Остроухов, едва увидев «Пана», почуял силу образа и захотел было приобрести картину. Колеблясь, он советовался с опытным и влиятельным в сфере составления коллекций вице-президентом Академии художеств Иваном Ивановичем Толстым: «Что вы скажете: брать ли одну вещь Врубеля в собираемое мною? Мне она очень нравится. Это фантастическая, полная настроения фигура сидящего Пана (Pan) — небольшая, удивительно красивая вещь. Спрашиваю это потому, что хорошо знаю не совсем справедливое отношение нашей публики к таланту этого своеобразного художника». Заботы насчет отношения публики наводят на мысль, что «собираемое мною» подразумевало не личное остроуховское собрание. После смерти П. М. Третьякова Остроухов, ставший

хранителем галереи, вошел в ее совет, куда кроме него были избраны Серов и дочь Третьякова Александра Павловна Боткина. Так что, возможно, речь шла о галерейной коллекции. Слухи об этом были. Когда покупка не состоялась, члены Московского товарищества художников судачили о том, что же, мол, бедный Остроухов не обратился к ним: наскребли бы они в складчину полтораста рублей, за которые Врубель отдавал «Пана» в галерею Третьякова.

«Миша не продал „Сатира“, — огорчалась Надежда Забела, — и, вероятно, не продаст, так как очень уж оригинальный специальный вкус надо, чтобы купить».

Зато Алексей Викулович Морозов заказал Врубелю небольшое панно «Философия». Техника исполнения — аллегорическая нагая женская фигура была написана акварелью на гипсовой доске — учитывала, вероятно, вкус заказчика к фарфору, к изящным росписям на вазах.

Специфичную работу предложил Врубелю и двоюродный брат его жены Яков Жуковский. Яков Евгеньевич, крупный чиновник, финансист, человек очень состоятельный, отмечен также в истории культуры как меценат. Покровителем искусства он значится по праву: его крымское имение, обильно декорированное символистами объединения «Голубая роза», ныне имеет статус музейного ансамбля. Над обликом усадьбы «Новый Кучук-Кой» потрудились Петр Савич Уткин, Павел Варфоломеевич Кузнецов и Александр Терентьевич Матвеев, но это после 1907-го, а в 1899-м Яков Жуковский был озабочен стильной меблировкой своей роскошной петербургской квартиры на Фурштатской улице и в связи с этим предлагал Михаилу Врубелю «заказ на составление, сначала в эскизном виде, а затем в виде подробных чертежей, проектов мебели для кабинета в стиле renaissance итальянском, периода расцвета». Нужны были

«письменный стол, три кресла, диван и книжный шкаф», размеры и подробности желательных фасонов прилагались. Яков Евгеньевич никоим образом не желал обидеть художника, просил без стеснения отказаться, если работа «не по сердцу». Врубель со всей учтивостью переадресовал родственника к тому же Малютину, которого он прежде рекомендовал княгине Тенишевой.

У потомков Якова Жуковского сохранилось семейное предание о его многолетней любви к кузине Наде Забеле. Должно быть, Яков Евгеньевич искренне хотел материально поддержать Врубелей. Морально, во всяком случае, он их поддержал. Приобретавший на выставках пейзажи Шишкина, Поленова, Левитана, Жуковский, не убоившись декадентства, за 200 рублей купил «Пана», поместил у себя в кабинете. Фотография начала 1900-х запечатлела этот очень художественно оформленный интерьер с висящим на стене «Паном» и сидящим, рассматривающим какое-то печатное произведение Михаилом Врубелем, который являет вид строгий, светский и чрезвычайно респектабельный.

Постоянно устремленный на хозяина кабинета взгляд «Пана» или общение с его автором повлияли на вкус Якова Жуковского, но еще больше ему захотелось купить следующую картину Врубеля. А это была «Царевна-Лебедь».

Сюжет возник откликом на сочинявшуюся Римским-Корсаковым оперу по мотивам сказки Пушкина. Еще не было ни партитуры, ни клавира, Забела под большим секретом получила только рукопись арии Лебедя. Врубели вслушивались в каждую ноту оперной партии, вчитывались в каждое слово пушкинской «Сказки о царе Салтане». Живописный образ, однако, сложился так, словно художника вели какие-то иные стихи и какая-то иная музыка.

«Салтана» Римский-Корсаков задумал «красивой комической сказкой». Забела, разучивая арии Лебедя,

писала композитору, что его опера дает впечатление «замечательно веселое и бодрое». У Врубеля же не похоже, что царица сейчас сбросит лебединое оперение и кинется благодарить сразившего коршуна Гвидона, с которым ей суждено славно жить да поживать. В картине идеально прекрасная дева-лебедь уплывает, напоследок обернувшись, прощаясь взором без укора, но с бесконечной грустью. Ничего подобного не звучит в корсаковской опере и пушкинских стихах. Интонация картины больше напоминает финал вагнеровского «Лоэнгрина»: сцену, когда приплывший на влекомой лебедем ладье спаситель Бранда вынужден навек покинуть город и невесту, не сдержавшую слова, не до конца поверившую «лебединому рыцарю». В прощальном взгляде врубелевской Царицы-Лебеди сходный мотив благородства, опечаленного пошлым людским мироустройством.

А жизнь вокруг кипела. Люди карабкались, пробивались, устраивались, как могли.

В канун нового столетия судьба обрушилась на Савву Мамонтова. Сначала его предали Феденька Шаляпин и Костенька Коровин — оба любимца, бросив поднявшую их Частную оперу, переметнулись на Императорскую сцену. Новый директор московской конторы казенных театров Владимир Аркадьевич Теляковский посулил больше творческих возможностей, больше славы и гонорары покрупнее — они не устояли. Шаляпина Савва Иванович не простил. С Коровиным он через несколько лет помирился, навестил его в клинике, куда художника отвезли с нервным припадком, случившимся у него на могиле старшего брата. Константина лечили от депрессии, посетителей к нему не пускали. Больничной запиской он поблагодарил Савву Ивановича, пожаловался ему на усталость «от всяких гадостей». Дома на обороте этой записки Мамонтов приписал:

«Гадости, конечно, утомляют, а потому и делать их не надо». Мудрая сентенция.

Шла колоссальная подковерная интрига: министр юстиции пытался свалить министра финансов. Повод подобраться к изворотливому Витте нашелся в деловых огрехах его фаворита Саввы Мамонтова. Савва Иванович действительно чересчур самовольно распоряжался капиталами возглавляемых им предприятий. По обвинению его в незаконном использовании средств одной акционерной компании для нужд другой началось следствие. 11 октября 1899 года Мамонтова арестовали, в наручниках провели по городу к тюрьме. Четыре месяца Савва Иванович просидел в камере. Потом Серов, писавший очередной портрет Николая II (маленький, не парадный портрет в подарок царице) и разглядевший в самодержце добрые человеческие чувства, обратился к царю: «...я решил все-таки сказать государю, что мой долг заявить ему, как и все мы, художники — Васнецов, Репин, Polenov и т. д. сожалеем об участии Саввы Ивановича Мамонтова, т. к. он был другом художников и поддерживал, как, например, Васнецова в то время, когда над ним хохотали и т. д. На это государь быстро ответил и с удовольствием, что распоряжение им сделано уже». Мамонтова до суда перевели под домашний арест. Потом был суд, не нашедший в проступке подсудимого корыстных мотивов. Приговор ограничился конфискацией имущества. Савву Ивановича освободили, толпа встретила его цветами и овациями. Остаток жизни он прожил в комнатах при Гончарном заводе на Бутырках. Его дом на Садовой-Спасской три года простоял опечатанным, нетопленным.

«Ледяным погребом веет на входящего... гулко раздаются шаги под заиндевевшими сводами, и невольная робость, точно в присутствии покойника, охватывает душу, — писал в репортаже с аукционной распродажи сокровищ мамонтовского дома Владимир

Гиляровский. — Орнаменты на резной итальянской мебели обвалились, деку рояля, испещренную художественной инкрустацией, повело, и на всем, как кровавые пятна, краснеют сургучные печати судебного пристава...» Картины Васнецова «Ковер-самолет», «Витязь на распутье» и скульптуру Антокольского «Христос перед Пилатом» оценили по десять тысяч рублей. Из нескольких холстов Константина Коровина дороже всего пошли «Корабли» — 50 рублей, портреты итальянских певцов Мазини и Таманьо работы Серова поставили за 300 и 200 рублей, некий «этюд Врубеля (без рамы)» — за 25.

Когда Мамонтов еще находился под домашним арестом, художники кружка поздравили его с Пасхой замечательным коллективным письмом. Вспомнив многое из «светлых прошлых времен», друзья писали: «Мы, художники, для которых без великого искусства нет жизни, провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобой в родное искусство, и крепко жмем тебе руку».

Закончилось время Саввы Мамонтова. Завершался длинный-длинный день русской культуры XIX века. В лирических настроениях поэтов и живописцев заметно вечерело. Последние пейзажи умершего в июле 1900 года Левитана носят названия «Последние лучи солнца», «Сумерки», «Сумрачно», «Лунная ночь», «Летний вечер»...

Для Михаила Врубеля вечер всегда был любимым временем суток. Вечером цвет преображался, наливался необычными оттенками. Николай Иванович Мурашко вспоминал о Врубеле: «В Риме, в сумерки, он однажды остановил меня. „Пойдемте, говорит, вон там к фонтану; там в это время такой тон мутной синевы в воде получается, что мне нужно посмотреть; он мне нужен на завтра“. Смотрел я с ним и ничего не видел, а он смотрел и затих, и онемел, а завтра действительно у

него что-то подобное появилось в его громадном плафоне, который он делал по заказу одного московского мецената».

Освещенный тревожным закатным светом грустит врубелевский сидящий в скалах Демон. В ранних сумерках примостился на опушке хотылёвской рощи врубелевский Пан. К отблескам заката в окнах зданий на далеком морском острове уплывает врубелевская Царевна-Лебедь. И всё позднее час, всё таинственнее тишина уже не вечерних, а по-настоящему ночных образов, созданных Врубелем на хуторе летом первого года нового столетия.

Как факт художественной метафизики это стихийное влечение к ноктюрмам многократно отрефлексировано отечественными мыслителями. Вот, например, пассаж из размышлений Николая Бердяева: «Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи. Все категории пережитого уже солнечного дня непригодны для того, чтобы разобраться в событиях и явлениях нашего вечернего исторического часа. По всем признакам мы выступили из дневной исторической эпохи и вступили в эпоху ночную. Это чувствуют наиболее чуткие люди... Падают ложные покровы, и обнажается добро и зло. Ночь не менее хороша, чем день, не менее божественна, в ночи ярко светят звезды, в ночи бывают откровения, которых не знает день».

Тем временем обычные, не метафорические дни отщелкивались своим чередом, особых откровений не приносили, но нервы трепали здорово.

Финансовый крах Мамонтова тяжело ударил по журналу «Мир искусства», ведь Мамонтов успел внести лишь половину своего годового взноса, и более рассчитывать на его деньги не приходилось. Кроме того, зрело недовольство главной журнальной меценатки Тенишевой. Княгиню достаточно явно отстранили от

идейного руководства. Редакционные собрания в «её Эрмитаже» прекратились, содержание выпусков и конкретные материалы обсуждались на превратившейся в редакцию квартире Дягилева. Разумеется, Марию Клавдиевну обижало, что высокоумная молодежь предпочитала без нее «сочинять свои хроники, вышучивая и высмеивая всех и вся, задевая людей за самые чувствительные струны». Демарш Репина, поначалу вошедшего в редколлегия, но публично (печатно) заявившего о разрыве с «Миром искусства» из-за ироничных высказываний в адрес польского художника Яна Матейко, еще можно было пережить. Но возмущение княгини насмешками над искусством классика батального жанра Верещагина следовало бы принять серьезнее, чем это сделал Дягилев в ходе нервных объяснений с Марией Клавдиевной. Истекал срок заключенного с ней договора, и продлевать его издательнице расхотелось. Журналу грозила катастрофа.

Когда перестали поступать средства от Мамонтова, выручили лейб-медик, страстный коллекционер Сергей Сергеевич Боткин (муж дочери Третьякова Александры Павловны) и Илья Семенович Остроухов. Они на паях полгода поддерживали журнал. Но Остроухов был человеком нравным. Сначала у него возник конфликт с Серовым. Валентин Александрович просил дать для экспозиции «Мира искусства» сделанный им и отобранный к показу на Всемирной выставке в Париже портрет остроуховской родственницы. Как один из главных устроителей Русского отдела Илья Семенович отказал. Серов настаивал, действовал через высшее начальство и победил. «Твой поступок, — отписал ему Остроухов, — заставляет меня бесповоротно расстаться с тобою». Затем Остроухов рассорился с Дягилевым. На входившей в остроуховскую коллекцию большой акварели Врубеля «Прощание царя морского с царевной

Волховой» владелец после экспозиции произведения у мирискусников обнаружил следы поправок пастельными карандашами. Выяснилось, что Бакст с согласия автора акварели перед выставкой слегка затушевал проступившие белесые пятна. Остроухов разбушевался, пообещав Дягилеву никогда ничего не давать на его выставки и других всячески остерегать от этого. Письма с горячими извинениями Дягилева, как и напоминания об очередном взносе в кассу журнала оставались без ответа. Лишь через два месяца от Остроухова пришел обещанный денежный перевод.

Спас журнал «редакционный академик» Серов, который выхлопотал у государя субсидию на трехлетнее издание «Мира искусства». Однако даже личное монаршее благоволение не спасло самого Серова от болезненных при его щепетильности объяснений с канцелярией Министерства императорского двора, где назначенные Серовым портретные цены сочли чрезмерными. Пришлось, стиснув зубы, доказывать, что четыре тысячи за портрет царя это значительно ниже гонораров, выплаченных иностранным живописцам, что расходы на переезды из Москвы в Петербург или, скажем, специальную поездку в Данию художнику никто не возмещает и т. д. А сколько козней, стычек, распрей клубилось вокруг двухлетней подготовки к Парижской всемирной выставке — историй на многотомную хронику.

Врубель тут был в стороне. О его холстах для демонстрации на международном смотре даже мысли ни у кого не мелькало. Проще ему было и в сфере враждовавших творческих коалиций. Став членом выставочного объединения «Мир искусства», он приобрел определенные экспозиционные льготы и ничего не потерял. Членам Товарищества передвижников (а ими были почти все привлеченные Дягилевым москвичи) требовалось выбрать свой стан.

Соответственные колебания, сомнения Михаила Врубеля не волновали.

Где он был вынужден погрузиться в гущу общих тревог, так это в Частной опере. Разорение Мамонтова лишило его театр прочной финансовой опоры. Официально театр Мамонтову не принадлежал, так что долговых претензий к «Частной опере г-жи Винтер» не имелось, и за аренду помещения было заплачено вперед. Но как держаться? Дело взяла в свои руки Татьяна Спиридоновна Любатович. Театральное предприятие было преобразовано в Товарищество Русской частной оперы. Теперь существование труппы зависело от коммерческого успеха спектаклей. Огромные надежды возлагались на обещанную Римским-Корсаковым «Сказку о царе Салтане». И здесь чуть было не сорвалось. «Ко мне, — рассказывает композитор, — совершенно неожиданно приехал Владимир Аркадьевич Теляковский, управляющий московскими казенными театрами. Целью этого посещения было просить меня отдать для постановки в будущем сезоне на Большом московском театре „Сказку о царе Салтане“. Я должен был отказать, так как уже обещал эту оперу Товариществу Солодовниковского театра. Конечно, я сожалел, что дирекция додумалась немножко поздно, но делать было нечего, и пришлось отказать».

Ставить «Салтана» Любатович пригласила умевшего увлечь и развлечь публику Михаила Лентовского. Декорации делал Врубель. Старался изо всех сил, работал столь напряженно, что жена художника забеспокоилась: «Миша так занят этими декорациями, которые я теперь уже ненавижу, что я даже никогда его не вижу; думаю, что ему скоро это надоест, и он бросит, и хотя мы лишимся 400 руб. в месяц, но я почти рада, чтобы он занялся чем-нибудь другим, он слишком утомляется, раздражается...»

Картина «Царевна-Лебедь» часто видится написанной как бы по следам оперной постановки. На самом деле холст был закончен еще весной, а спектакль готовился осенью. Премьера оперы состоялась 21 декабря 1900 года.

Декорации удались. Из воспоминаний актера и режиссера Олега Николаевича Фрелиха: «Занавес раздвинулся, и сразу — шорох в публике. Пестрый сказочный русский город и красный-красный пламень вечеряющего неба...» Забела радостно сообщила сестре: «Миша очень отличился в декорациях Салтана, и даже его страшные враги — газетчики говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и все это при такой скорости — в две с половиною недели все было написано».

Благожелательную критику, однако, несколько смутило противоречие мажорной оперы и минорного оформления. Авторитетный Николай Дмитриевич Кашкин в своей обстоятельной рецензии отметил «много талантливое» в работе художника, хотя выразил удивление по поводу ночных картин там, где ремарками либретто четко указывался день. Романтично и выразительно, но почему-то поздним вечером был представлен морской вид первого действия. «Во втором действии море еще лучше, — писал рецензент, — но опять мешает впечатлению темень, прямо противоречащая словам царевича, говорящего: „улыбается нам солнце“, — да и к светлому характеру сказки не идут непроглядные тучи, покрывающие небо». И в третьем действии на берегу острова Буяна опять по прихоти художника царила ночь... Электрические лампочки кокошника царевны мерцали в сумраке эффектно, но ведь не ради трюков, характерных для постановочных затей Лентовского, Врубель настойчиво превращал солнечную сказку в ночное волшебство.

Нет, все же не срасталось с театром упрямое искусство Врубеля. Как увиделась художнику его Царевна-Лебедь вечерней, печальной девой-птицей, так и на сцене выстраивался общий зрительный образ оперы — чудесный, изумительно красивый и, вопреки воле композитора и либреттиста, поющий о чем-то своем. И невозможно тогда было Врубелю воспевать ясный светлый день. Не отпускало захватившее летом на хуторе колдовство южной степной ночи.

Даже Чехов, подозрительный насчет мистики и романтики, не устоял перед этой ночью. Едет в бричке по ночной степи мальчик Егорушка, герой повести «Степь», а вокруг...

«...Всё, что было кругом, не располагало к обыкновенным мыслям... Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, всё прощено, и степь легко вздыхает широкою грудью... Всё представляется не тем, что оно есть... Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы... Немножко жутко. А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль потерять хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова.

Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба,

поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Летом 1900-го Врубели гостили в Плисках одни, вернее втроем, с верным аккомпаниатором Яновским. Петр и Екатерина Ге по семейным обстоятельствам тем летом на хутор не приезжали. Отсутствие какого бы то ни было общества творчеству явно благоприятствовало. В таких условиях в прошлом году родился «Пан», в этом — «Сирень» и «К ночи».

Увенчавшая вечерние прогулки к старинному казацкому кургану картина «К ночи» поначалу именовалась на разные лады: «Степь», «Лошади», «Ночное». Трудноуловимый образ, да и жанр неопределенный. С одной стороны, пейзаж, но как далек от лирики московской пейзажной школы. Скорее уж драма, только персонажей нет. Разве что лошади в дальнем конце луга, среди темных густых трав которого

пробирается не то пастух, не то конокрад, не то сатир с рожками на кудлатой голове. Лошади, между прочим, по выводам зоопсихологов, вовсе не так умны, как принято считать. Глупее свиньи или крысы. Но отличаются, как замечал всякий их живьем видевший, чувствительностью: муха сядет — у них по коже волной бежит дрожь. Чуткие создания.

Ночь, поле, тлеющие в сумерках огни «будяков», багровых цветков чертополоха, смутные очертания фигуры странного прохожего, силуэты лошадей на мглистом сизом небе. О чем это? Да все о том же, о чем прежние картины Врубеля. На ту же тему — взгляд. Пристальный, тревожный, тоскующий, взыскующий, терпеливый, упорный взгляд. Единственный сюжет сквозь все произведения. Очередная фабула, очередной герой для Врубеля почти условность, он брал их, как берут перечесть под настроение что-нибудь из любимых, 100 раз читанных книг. Главное — смотреть, смотреть, не отрывая глаз. Не получилось красиво и многотрудно написанное «Утро»: взгляда-то в полотне не оказалось, даром что очи у «русалок» в пол-лица. А образ «К ночи» получился, хотя даже изображения глядящих глаз тут не понадобилось. Лишь природа и внимание художника, и разъяснение, зачем годами, десятками лет фанатично, с очевидным уроном для жизненных успехов, постигать не *великую цель* или законы *всеобщего блага*, а всего лишь строение и связи зримой предметной формы.

Эта форма, писал другу молодой Михаил Врубель, «бесконечно дорога потому, что она — носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою. Понимаешь?».

Вот и рассказала...

В середине лета до Врубелей донеслась приятная весть из Парижа, с «вековой», «столетней» Всемирной выставки 1900 года. «В газетах мы прочли, — писала Забела Римскому-Корсакову, — что Михаил

Александрович удостоен золотой медали за камин на Парижской выставке... Вот уж не думал, не гадал, и медаль получил, и про Парижскую выставку-то мы забыли».

Среди живописцев России награды распределились так: Репину (члену международного жюри) вручили высшую награду вне конкурса. Гран-при был присужден Валентину Серову. Золотые медали получили Константин Коровин и Филипп Малявин. Серебряные — Михаил Нестеров, Аполлинарий Васнецов, Иван Похитонов, Николай Кузнецов, Леонид Пастернак, Николай Касаткин, Николай Дубовской. Бронзовые — Абрам Архипов, Василий Суриков, Сергей Светославский, Клавдий Лебедев, Кириак Костанди и еще девять художников.

Виктор Васнецов и Василий Polenov в конкурсе живописцев на золотые награды голосов недобрали, обижать столь заслуженных мастеров баллотировкой на серебро не стоило, так что в итоге они на Парижской выставке не получили ничего.

Из русских скульпторов Гран-при получили Марк Антокольский и Паоло Трубецкой, золотую медаль — Владимир Беклемишев.

Произведения Михаила Врубеля экспонировались в русском Кустарном павильоне. Здесь золотыми медалями за декоративные работы были награждены Константин Коровин, Александр Головин и Мария Федоровна Якунчикова. Кроме них золота удостоились: Савва Мамонтов за представленные им майолики завода «Абрамцево», Елизавета Мамонтова за представленную ею резную мебель абрамцевской столярной мастерской, Михаил Врубель («сотрудник экспонента Мамонтова») за авторскую декорацию камина «Микула Селянинович».

Ночная степь и ночной сад на хуторе охотно беседовали с Врубелем. Помимо прочего в этих беседах растворилась врубелевская неприязнь к живописи

Николая Ге. Вдруг близким, очень близким открылся его «Гефсиманский сад». «Там так передан лунный свет, — говорил Врубель, — как будто видимый во время головной боли».

Резкие лунные блики беспощадно дробят иссиня-черную тьму «Гефсиманского сада» Николая Ге. Лиловая ночь «Сирени» Врубеля загадочнее, задумчивее. На хуторе кусты сирени разрослись громадными деревьями. Благоуханная стихия густо, тесно, напористо цветущих гроздьев с приходом сумерек отчетливее повествовала о своем жутковато таинственном прельщении. Михаил Врубель глядел на сирень, душа сирени глядела на Врубеля...

Какие чувства вызывает цветущая сирень? Изобильное великолепие сирени в натюрморте Петра Кончаловского, майская сиреневая свежесть в натюрмортном букете Константина Коровина, лирическая грусть юного инокa рядом с трепещущим кустом сирени на холсте Кириака Костанди.

Про полотно Врубеля писалось, пишется насчет сирени гипнотической, трагичной, «роковой».

Опасная навязчивым аллегорическим истолкованием нежная женская фигура, возникшая у стволов, здесь как нельзя более уместна. Гордое, бескрайнее, пирамидами гроздьев устремленное ввысь пространство врубелевской сирени требуется как-то заземлить, очеловечить, чем-то связать с пытливым людским чувством.

А что за чувство-то? Великие умы его разгадывали. Ночное звездное небо помогало. Как у Блока: «Я вышел в ночь — узнать, понять»...

Ван Гог в характеристике Делакруа великолепно сформулировал цель живописца — «он работал над обновлением страсти». Все истинные мастера искусства работают над этим. Обновленной страстью будят бездарно ленивых хозяев мира, где с каждым веком, с

каждым днем все больше знаний и все понятнее, что, как имел мужество видеть Чехов, «никто не знает настоящей правды». Одно ясно: жжет вечное стремление узнать. Ученые тут говорят о «познавательном инстинкте», лирики о других материях. Проблема, что касается живописцев: как выразить страстную зрячесть, как достучаться.

Не все из художников, подобно Врубелю, штудировали Канта, но многие интуитивно подтвердили кантовский тезис о формах красоты. Рассуждая о красоте и полагая якобы наивное, непосредственное «эстетическое чувство» сложной интеллектуальной способностью, философ сделал гениально простое наблюдение касательно форм, манящих бескорыстным удовольствием их созерцать. Наши оценки прекрасного и возвышенного специфичны. Прекрасное связано с привлекательностью формы, созданной ловко, точно, соразмерно, сообразно. Переживание возвышенного противоречивее. Зрительно его скорее вызывает объект безмерный, не очерченный четким пределом и для охвата его взглядом затруднительный — некий одновременно влекущий и пугающий, подавляющий и одушевляющий, распахивающий и сжимающий сердце объект наподобие необъятной горной гряды или безбрежной морской шири. Или, скажем, распростертой до горизонта ночной, горящей будяками, незасыпающей степи. Или вознесшегося над землей грандиозного сиреневого цветения.

Затаившийся в лиственном гроте сирени призрачный женский образ, ввиду пристрастия Врубеля к Античности, можно было бы счесть Сирингой, нимфой, давшей название прекрасному кусту, но Врубель уверенно называл эту деву Татьяной. Пушкинской Татьяной, разумеется. Доверчиво начитавшейся романов и обманов меланхоличной сельской барышней,

Что от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным...

У Пушкина, кстати, и сирень не забыта: храбро написавшая письмо Онегину, но при его появлении стремглав сбежавшая Татьяна унеслась через сад к ручью, не разбирая дороги, «кусты сирен переломала» по пути.

Нервная фантазерка, которая «в семье своей родной казалась девочкой чужой».

Глава двадцать вторая

ВОЗДУХОПЛАВАНИЕ

Посреди письма ученику в Рим, среди массы новостей и наставлений у Павла Петровича Чистякова вдруг фраза: «Хочу выдумать самолет и улететь отсюда».

Понятное желание из холодного петербургского февраля перенестись в Италию, где уже миндаль зацветает. А насчет самолета не метафора. Павел Петрович действительно изобретал машину для полетов. Еще подростком догадался, что человеку тут вместо воздушных шаров нужны тяжелые специальные снаряды, хотя выражал принцип по-своему, по-чистяковски: «Птица летает, потому что падает». В зрелом возрасте Чистяков обдумывал различные конструкции, проводил на даче испытания моделей. Сыну его часто доводилось видеть, как «с верхнего балкона начинают летать какие-то странные сооружения из бумаги». Некоторые сразу кувыркались вниз, другие медленно скользили на воздушных потоках, иной раз даже улетали в соседние дачные владения.

В любительском конструировании самолетов Чистяков был не одинок. Та же мания охватила композитора, профессора химии Бородина и многих его университетских коллег. Историку музыки Леониду Сабанееву запомнилась сцена из его раннего детства: «В нашем большом зале шестеро очень массивных и громоздких мужчин гоняются за бумажными „птичками“, словно школьники. Птички эти были „научные“: это были первые еще наивные опыты устройства летательных аппаратов „тяжелее воздуха“ — то была первая заря зарождения эры аэропланов; именно в те годы в университетских кругах эти вопросы были в большой

моде, наравне с вопросами спиритизма и гипнотизма. Участники этой игры, имевшей совершенно ребяческий облик, были — мой отец (зоолог), Бутлеров, Сабанеев (химики), профессор Горожанкин (ботаник) и А. П. Бородин (химик)».

А вот, например, еще один фанатик воздухоплавания — Архип Иванович Куинджи. Крупный оригинальный живописец, наук он не знал и страшно переживал недостаток образования, но тоже втайне от знакомых придумывал способы управления летательной механикой.

Идеей аэроплана в конце XIX века бредил весь европейский мир, да и вообще вечная мечта всех времен, всех народов, но все-таки у русских тут заметный со стороны особый градус страсти. Авторы снятого недавно на Би-би-си документального фильма о русском изобразительном искусстве заканчивают рассказ об иконах, картинах и скульптурах у монумента «Покорителям космоса». Камера скользит вдоль барельефа с фигурами первых космических пилотов, а за кадром звучит резюме насчет нации, которая потому, видно, так часто проявляет небрежение к устройству земных дел, что ей всегда интереснее мечтательно глядеть в небо и реально его осваивать.

Врубель в этом британском обзоре художников России, естественно, занимает одно из центральных мест. Тезис о небесных русских устремлениях его творчеством подтверждается наглядно. Да, крылья необыкновенно вдохновляли Михаила Врубеля. Аэропланов он не изобретал, ему как бы и незачем. Он сам, своей органикой (тянет сказать — физически) был настроен на полет. Врубель столько раз в своих героях проживал крылатую человечью телесность, будто случайно отбился от стаи летающих людей и всё искал крылья, потерянные при неудачном приземлении.

Летать! Это обычно связано с тоской о вольной воле. Как в раздумьях загрустившего на старости лет Чистякова: «Мыслишь, взлетаешь душой, а сам на земле и прирос и недвижим. Эх, если б волю да крылья...» У Врубеля пожалуй что и нечто большее — желательный образ жизни. Подняться над низменной суетой, не обременять себя карьерой, заработком или долгом. Помножить аристократичную духовность на детский эгоизм и чувства свои не глушить, но со всей мукой изболевшейся души взлететь туда, где вместо мутных житейских драм чистота высокой трагедии. Красиво наверху. Смотреть оттуда тоже удобнее и приятнее для глаз. Кстати, в феноменально зоркой оптике Врубеля что-то птичье — такое зрение лишь у пернатых. И как легко давался Михаилу Врубелю подъем в эфирный уровень.

Ангел в наброске из карманного венецианского альбомчика был связан с замыслом картины на тему стихотворения Лермонтова «По небу полуночи ангел летел...». Полет ангела, прижимающего к груди младенческую душу, Врубель изобразил необычно: в сущности, этот ангел прямо и неподвижно стоит в воздухе, а горизонтально распростертые, упруго изогнутые крылья освобождают его тело от усилий передвижения над землей. Будущая живописная картина виделась Врубелю так ясно, что в Киеве он собирался между делом «быстро катнуть „По небу полуночи“», но, находясь тогда в «гомерической» жизненной фазе, не реализовал намерение. Композиция потом появилась в иллюстрациях к «Демону». Ангел уносит от мира душу Тамары, отчетливо демонстрируя фантастичный, поразивший Николая Прахова в альбомном наброске «вертикальный взлет», хотя вообще-то взлета нет и выразительно именно отсутствие взлетного толчка, отрыва, какого-либо напряжения. И даже не крылья — огромные, невесомые,

полупрозрачные, полурастворенные в воздухе крылья — поднимают ангельскую фигуру, а показанная непонятно каким образом (тайнами врубелевской пластики) уносящая в небо музыка сфер. Философ-богослов Сергей Николаевич Дурылин относительно неуловимой динамики этого ангела употребил глагол «восходит»: «Ангел не летит с „душой Тамары“: он восходит с нею ввысь в неизмеримом величии силы и покоя».

Рисунок, о котором идет речь, Врубель подпортил, сбив мелодию, введя в гармоничный образ силуэт разгневанного, мелодраматично заломившего руки, схватившегося за голову Демона. Но есть и польза от изобразительно не получившегося поединка посланника небес с его антиподом. Нельзя не увидеть, что у ангела, роняющего слезы на прильнувшую к нему душу несчастной княжны, и у зловещего погубителя Тамары полное внешнее сходство, буквально одно лицо, только с разным выражением. Врубелевские персонажи небесного племени, маски, взятые напрокат из мифологии, не делятся на силы добра и зла, они дwoятся, трансформируются, свободно меняются местами, отражая идеи, переживания автора. Собственно, более всего Михаил Врубель был сосредоточен на мерцании свето-теневых градаций одной, ему принадлежащей личности. Всегда говорил о себе? О себе, разумеется. И он еще, что встречается несравненно реже, всерьез интересовался собой. Настолько, что наивно и отважно взялся решать неразрешимую задачу, поставленную любезными его сердцу многомудрыми древними греками, — познавать самого себя. Ему сопутствовал успех; частичный, но большой. Сквозь мглу канонов, образцов, групповых вкусов Михаил Врубель различил луч маяка: окрылявшее желание слушать «звуки небес» и отвращение к «скучным песням земли». Так что он знал, куда лететь.

Трудно жилось? Ну, не труднее, чем тем, кого крепко держал земной обыденный горестный плач.

Сергей Коровин работал, словно в противовес возвышенным врубелевским фантазиям. Мотив полета у него мелькнул лишь однажды, в серии рисунков к гоголевской «Шинели». Все сцены там погружены в пространство, густо заштрихованное шершавым угольным грифелем, и только финальный лист слепит белизной снежного поля, где из могильного холмика криво торчит крест и горизонт обозначен черточками исчезающих в небесной дали птиц. А самая известная картина Сергея Коровина изображает деревенский мирской сход. Сюжет безрадостный. Душно «на миру». Узкая щель затянутого тучами неба, горизонт наглухо перекрыт стеной унылых бревенчатых сараев, нет просвета в свинцово-ржавой гамме, нет травы под ногами, нет листвы над головой, всё вырублено, вытоптано, и худо живой душе, которая бьется на пяточке, стиснутом плотной тяжелой толпой. Никаких ужасов не происходит: не убивают, не бьют, даже уже и не ругаются. Показан финал спора, где один из вышедших на крестьянский суд спорщиков побежденно плачет, а другой, торжествуя, лицемерно разводит руками.



***Ангел с душой Тамары и Демон. Бумага, акварель.
1890-1891 гг.***

Десять лет готовивший эту картину автор, по примеру Александра Иванова, долго, множеством вариаций искал центральную фигуру сцены и пришел к тому же слиянию мужских и женских черт, соединив портретный этюд сутулого, привычно униженного мужика с обликом изможденной крестьянки. В итоге на

холсте не просто нищий безлошадник, а внутренне неприятный мужицкому собранию по-бабьи рыдающий, причитающий слабак. Не только последний по достатку, но вообще не такой, как все, безусый, безбородый, сообща презираемый — другой. И общий приговор собрания сведен к двум откликам: издали и сбоку молчаливо застывшие профили либо затылки, а прямо на зрителя, позади искаженного, залитого слезами лица тесный ряд улыбок, усмешек, ухмылок — смеются.

Непривычный регистр у этой традиционной в русской демократической живописи «хоровой» картины. Господи, что же, эти лица с насмешкой, с откровенной издевкой над слабым и опозоренным, язык не поворачивается — это народ? Сельские богатеи, как поясняли толкователи советских времен. Многовато вроде на одного бедняка, но предположим. А сумрачно и безразлично молчащие, у которых ни капли утешения, ни толики протеста? Присутствует еще пара осатаневших добровольных обвинителей, больше никого.

Жанрово-бытовых аналогов картине Сергея Коровина не находится, однако сюжет толпы, глумящейся над отверженным, в русской живописи уже появлялся. Этот образ — осмеянный народом Христос — годами преследовал Крамского, воплотившись в его самой большой и самой мучительной картине «Хохот (Радуйся, царю иудейский!)». Толпу фарисеев, осыпающих Христа глумливой бранью, представляло запрещенное к показу большое полотно Николая Ге «Суд Синедриона». Вообще, параллели мышлению Сергея Коровина, одинокого среди жанристов, легко отыскиваются в религиозно-философской живописи. И вопрос художника, развивавшего евангельскую тему в образах грубой повседневности, был посложнее актуальных изобразительных трактовок Нового Завета. Осмеянный и преданный, принявший крестные муки

Христос воскрес, восторжествовал над гонителями, а на какую же победу мог рассчитывать убогий, до дрожи запуганный герой картины «На миру»?

Об этой только что законченной картине Михаил Нестеров написал другу: «Вещь замечательная и судьба ее, вероятно, выдающаяся». Не угадал. Уважая нравственный призыв художника-реалиста, его верность народной теме, Третьяков купил «На миру», но публика, заведя очередной унылый рассказ «о деревенских мироедах и угнетенных крестьянах» (цитата из рецензии «Петербургского листка»), спешила мимо устаревшего сюжета.

Какой выход предлагал живописец, прокричавший, что там, где люди смеются или угрюмо молчат, глядя на чужое страдание, унижение, жить невозможно? Срезанные краями холста силуэты крестьян, покидающих сходку, — пролог большой серии композиций Сергея Коровина, начало странствия его богомольцев, беспокойных скитальцев, вечных искателей правды. Надо идти. Надо верить в ждущую тебя обитель утешения, утоления печалей. Хотя у всей серии оттенок какого-то безостановочного безнадежного блуждания. Часто повторяется мотив одинокого прохожего, почти автопортрет: высокий чернобородый мужик, чуть согнувшись под закинутым за спину узлом и опустив суровое лицо, упорно, не смущаясь отсутствием попутчиков, шагает по пустынной дороге к монастырю.

На пробуждение душ подле церковных алтарей Михаил Врубель не надеялся.

Он это полагал миссией искусства — «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами». Хотя в понимании творчества как способа «иллюзионировать» дремотное сознание одному очень серьезному исследователю врубелевского творчества почудился холодок

манипулятора. А действительно, не перегнул ли Врубель? Люди и так норовят абы чем забыться, уклониться от честного постижения действительности, а тут еще властные художники будут вводить в заблуждение, морочить голову мечтами, заведомо несбыточными грезами. Зачем? Чтобы вместо трудного, тяжкого выправления бесчеловечной жизни запросто, без аэропланов летать в эфирных высях?

Чтобы летать!

Созданный вскоре после переезда в Москву «Демон сидящий» и родившийся вслед ему цикл иллюстраций к поэме о Демоне подвели итог опыту киевских открытий, трагедий и страстей. Московские годы надолго, почти на десяток лет закрыли демоническую тему в искусстве Врубеля. Художник как будто перестал нуждаться в непосредственно исповедальном образе своего даймона. Зрелость ознаменовалась сдержанностью. Парящая над ложем рыцаря «Принцесса Грёза» или написанный во время медового месяца бурный «Полет Фауста и Мефистофеля» трактовали созвучия авторских чувств с мировой поэзией, а не терзания собственной разверстой души. На скучной земле обнаружилось немало вдохновляющих мотивов. У Врубеля была интересная работа, было вознаградившее романтика удивительное супружеское счастье, определились его достаточно прочные позиции в Московском товариществе художников и в петербургском «Мире искусства». И вот когда существование наконец-то обрело устойчивость, в конце 1898 года Михаил Врубель в письме Римскому-Корсакову сообщает о себе — «готовлю „Демона“».

Довольно неожиданное возвращение к «духу изгнания». Почему вдруг? Что-то стряслось? Роковых событий в 1898-м вроде бы не происходило. Год, напротив, был из наиболее благополучных. Начался он с выступления на Выставке русских и финляндских художников, где, несмотря на критику, разругавшую

декадентское «Утро», Врубель, согретый почтительным вниманием Дягилева и горячим восхищением Тенишевой, скорее чувствовал себя героем. Одновременно завязалась отрадная дружба с Римским-Корсаковым. Весна в Москве прошла весело («кутим напропалую», как сообщала сестре Забела-Врубель). Летом Врубель писал играющий солнечными бликами портрет жены, любовался тестем, который позировал для «Богатыря» и рассказывал о своих юных петербургских встречах с Лермонтовым. Теплые отношения сложились с Надиным младшим братом Андреем, только что женившимся отставным поручиком, помещиком, увлеченным делами нежинского земства, а Петр и Катя Ге стали совершенно родными людьми. Уютно, по-семейному праздновалась вторая годовщина свадьбы Врубелей.

Правда, именно в то лето Катя, которая год назад «удивлялась кротости и незлобивости Михаила Александровича», заметила появившиеся у него «раздражительность и нетерпимость, высокомерное отношение ко всякому отзыву». Но, возможно, какие-то критические замечания родственников о живописи Врубеля впрямь были не очень уместны. К тому же осадок от грубых газетных рецензий, к тому же глубокая рана, нанесенная трактатом Толстого. Временами Врубель, видимо, ощущал себя в положении затравленного героя картины Сергея Коровина «На миру». Как и автор этой непонятой, непризнанной картины, защищался щитом гордыни. Хотелось улететь.

Напомнил о Демоне пушкинский «Пророк». Петр Петрович Кончаловский к столетию со дня рождения Пушкина подготавливал иллюстрированное издание по типу юбилейного лермонтовского двухтомника. Собирал различных художников, пригласил, разумеется, и Врубеля. Врубель наметил себе сюжеты нескольких произведений («Пророк», «Песнь о вещем Олеге»,

«Египетские ночи»...), но с исполнением книжных иллюстраций медлил, зато «Пророка» написал на холсте.

По воспоминаниям Николая Прахова, Врубель еще в Киеве, любя декламировать Пушкина и Лермонтова, увлекался «Пророком» в стихах обоих поэтов, еще в середине 1880-х намеревался создать его живописный образ. Сохранился киевский карандашный рисунок «Голова пророка», сделанный, как считал Прахов, «с некоторым автопортретным сходством». В 1898 году пророком Врубель себя не чувствовал. Пустынника он изобразил седобородым библейским старцем, и огня, которым раскален пушкинский образ, из скрещения взгляда старца со взором стоящего рядом шестикрылого серафима художнику, честно говоря, высечь не удалось. Признав неудачу, Врубель нижнюю часть холста отрезал, использовал потом как подкладку для другой картины. Самое интересное в оставшемся фрагменте это живописный отклик на пушкинское «неба содроганье»: синее полдневное небо картины зримо содрогается россыпью запыхавших на нем багровых звезд.

И начались труды над «Демоном летящим».

Сразу Врубель задумал его таким, или в течение двух лет периодической работы над холстом мрачная тональность нарастала, однако в сравнении с «Летящим» тот прежний Демон, что в слезах одиноко сидит на краю скалы, полнится молодым оптимизмом. Полет Демона, распластанного вдоль узкого подрамника длиной почти в четыре с половиной метра, начисто лишен упоительного простора. Понизу полоса горных вершин, фактически весь остальной холст занят летящей фигурой, воздуха не хватает. Из-за маленькой головы на судорожно вытянутой шее тело Демона видится громоздким, невыносимо обременительным, в оцепенелом лице абсолютный холод, и общий колорит

под стать: тусклый, серебристо-синеватый. Воплощение беспросветно, безысходно давящей тоски.

Неужели Врубелю было тогда так плохо? Вероятно, в картине не обошлось без некоторой аффектации. Каких бы комплиментов от передовых петербуржцев ни удостоилось его «Утро», вряд ли Врубель считал это произведение своим шедевром. Тем более что панно было работой заказной. Мечталось на следующей дягилевской выставке по-настоящему показать себя и победить именно им, заветным Демоном. «Демон сидящий», кстати сказать, все еще находился у автора; желающих купить или хотя бы экспонировать его пока не обнаружилось. Так что было желание все-таки пронять, прошибить зрителей, а чем их поразишь надежнее, чем ужасом? Врубелю вообще-то нравилось пугать. В детстве он навел страху на родителей, разрисовав лицо кровавым шрамом. В Москве, как рассказывала его жена, придумал другую шутку: искусно загримировавшись недавно умершим престарелым соседом, явился перед гостями покойным старичком. Перепугал чуть не насмерть, потом, очень довольный, смеялся вместе со всеми. Однако если и была доля намеренной игры в «Летящем», то лишь присутствовала. Слишком силен образ. Накаты тяжелой депрессии Врубель несомненно испытывал. Провоцировала приступы черной тоски в первую очередь, конечно, душевная организация художника, а поводов затосковать имелось предостаточно.

Хотя бы, например, отношения с Мамонтовым. Никто не сделал для Врубеля больше Саввы Ивановича, который и сражался за него, и крепко помогал ему, и прославлял его талант как только мог, и просто был к нему сильно привязан. Но Мамонтов в театре обижал Надю, и здесь у рыцаря не было выбора: всегда рядом с женой и против всех ее врагов. Ситуация создавала множество тягостных коллизий. Или, скажем, поведение

Дягилева, на чью международную, с участием сорока иностранных мастеров, петербургскую выставку 1899 года Врубель возлагал большие надежды и чей афронт «Богатырю» оставил художника за бортом этой экспозиции. Или, допустим, вечная нехватка проклятых денег, из-за чего оказывалось невозможным ссудить нужной суммой крайне редко просившую о том сестру. Или досаждавшая необходимость впрячься в работу декоратора спектаклей Товарищества частной оперы. Или, по признанию Врубеля, изматывавшие его «все бесконечные и мало подвигающие заботы в нашей с Надей артистической участи». Или даже врубелевский редкостно счастливый супружеский союз, который имел обратную сторону, ибо по складу натуры художник и певица были слишком близки: ранимые, мнительные, склонные к меланхолии. Забеле тоже нередко случалось нервно впадать во мрак. Известно, например, что в успешном премьерном сезоне «Салтана» ей вдруг стало казаться, что она теряет голос: «Когда публика еще бешено рукоплескала Надежде Ивановне, сама она, приходя домой, просто места себе не находила от отчаяния: „Я знаю, — восклицала она, ломая руки, — эта Царевна-Лебедь и будет моей лебединой песнью!“». Да мало ли печалей. И стоит ли перечислять, копаться в них, когда на поверхности очевидна главная угнетавшая беда — непонимание.

«Они» (почти все, с кем судьба сводила Врубеля) не понимали! Горечь настаивалась, превращаясь в яд, поскольку и Михаил Врубель не старался понять бескрылых сотоварищей, не вникал в их проблемы, отказывался понимать их жизнь, их глупые пристрастия. «Демон летящий» служил терапевтическим средством избыть отраву накопившихся обид. Еще шире крыло, еще бесчувственнее ледяной взор — и можно погрузиться в покой вечерней тишины вместе с явившимся святым Сатиром, внимать тайнам ночной

степи, ночной сирени. Лекарство действовало, потом перестало помогать. Картина с тяжело, но неуклонно летящим Демоном застряла. Не леталось, нет, совсем не леталось.

В сентябре 1900 года Москву навестил Дягилев. Объехал, взбодрил московских друзей его журнала, участников его выставок. Посетил Врубелей. Вечером в письме верному другу семьи Борису Яновскому Надежда Ивановна сообщила: «Сейчас у нас был Дягилев и просил у Михаила Александровича составить номер „Мира искусства“ из его произведений... Дягилев пришел в восторг от будяков, которых написал Михаил Александрович, находит, что это нечто поразительное, нравится ему и сирень, но не так...»

Остроухов зато предпочел «Сирень». Не устоял-таки, 400 рублей не пожалел: приобрел этот холст в собственное свое собрание.

Вкусы Москвы и Петербурга относительно врубелевской живописи разнились.

«Мир искусства» пропагандировал Врубеля. Врубель полностью разделял мирискуснический «пиетет к самой идее культурности». Однако, несмотря на манеры, эрудицию и элегантность именно петербургского толка, в среду завсегдатаев дягилевской журнальной редакции Врубель не вписался. Он не был западником, с твердостью косного старовера презирал мелкотравчатый шик современного европейского художества, не имел пристрастия к «скурильностям» (так мирискусники обозначали произведения с оттенком изысканного шутовства, едкой фривольности), не увлекался стильной дворянской стариной, не упивался импозантностью русских Версалей. А петербургский эстетизм довольно холодно воспринимал безудержный духовный пафос врубелевских холстов, патетичное изобилие живописных приемов Врубеля — все-таки чересчур москвич. И что уж петербургские эстеты, даже

Катя, жительница столицы Екатерина Ге, приглядевшись к зятю, определила его человеком «московского образа мыслей». Надо сказать, первые годы издания журнал «Мир искусства» репродуцировал исключительно декоративные работы Врубеля, ценя оригинальность его прикладного мастерства и не особенно доверяя картинным его фантазиям. Этот недоверчивый взгляд сильно изменился под впечатлением последних врубелевских живописных ноктюрнов.

В уже готовую статью о Врубеле для своей «Истории русской живописи в XIX веке» Александр Бенуа, упрекнувший художника в стремлении «гениальничать» и «вечно возноситься якобы в высшие сферы», внес добавление:

«Совсем другое его последние вещи. В особенности его удивительно смело задуманная „Сирень“, действительно точно передающая сладострастный, опьяняющий запах этих волшебных весенних цветов; его „Ночное“, имеющее в себе так много первобытно-загадочного, так чудно передающее эффект зловеще догорающей багряной зари на далеких степных лугах, и, наконец, его „Сатир“ — совершенно новое, вполне самостоятельное толкование древнегреческого мифического мира. Чувствуется, что Врубелю нужно только глубже уйти в себя, нужно еще более сосредоточиться, нужно сковать свою технику, серьезно прислушаться к своей фантазии, окончательно успокоиться и отказаться от эпатирования...»

Совету Врубель не внял, отнюдь не успокоился, технику сковывать и не подумал. Демон должен был

победить всех непонятливых! Если летать ему неважно, пусть, опустившись на землю, распрямится, воздвигнется на ней во весь свой исполинский рост.

Весной 1901 года по дороге на хутор несколько дней Врубель провел в Киеве. С молодыми киевскими друзьями он навестил свои росписи в Кирилловской церкви, долго стоял перед «Надгробным плачем», на обратном пути говорил о желании вернуться к той весенней поре своих вдохновений. «В настроении художника происходила какая-то перемена, — вспоминает Яремич, — несмотря на наружное спокойствие, в нем заметна была тревога». Яремичу эта тревога Врубеля почувствовалась как необходимость «сконцентрировать все силы для генерального сражения».

Летом на хуторе Врубель начал чертить углем монументальную композицию: Демон, стоящий на вершине гор. Но до красок дело не дошло. От замысла осталось лишь несколько рисунков, на которых Демон, возвышаясь от земли до неба с горящей над головой героя одинокой путеводной звездой, стоит, озирает мир, огненным взором «жжет сердца людей».

Ближе к осени образ звучал по-другому. Демон устал, и ему требовалась передышка. Появились наброски Демона лежащего, подперев голову отдыхающего у ручья на камнях горной ложбины, и, судя по мечу в руке, отдыхающего перед боем. А в следующих вариантах тело уже напряжено болью, фигура лежит навзничь, крылья сломаны — это уже Демон разбившийся, поверженный.

Можно опять-таки искать конкретные причины такого разворота мысли автора, но они глубоко скрыты от нас (может, были скрыты и от самого Врубеля). Есть только сведения о фактах, что могли сыграть роль неких импульсов к развязке трагической демонианы.

Летом на хуторе Врубель был бодр и энергичен. Размахнулся на большом (почти вдвое шире предыдущего) холсте писать второй, по-новому, мажорно задуманный вариант «Сирени» с «Татьяной» в белом платье и с белой лентой на голове. Вечерами они с Надей обязательно совершали прогулку «на Робленную», к древнему степному кургану; Врубель бережно поддерживал жену — она была беременна. Как никогда роскошно 28 июля праздновалась годовщина свадьбы. Катя Ге записала в дневнике: «Миша ездил вчера в Нежин, чтобы покупать провизию, хотя мы не рассчитывали на гостей, но они явились, три художника из Киева. Обед был оживленный, все были довольны гостям. Было шампанское, кулебяка, пожарские котлеты, мороженое, так что это пиршество обошлось довольно дорого Врубелю, но он это любит...» Приехавшим по давнему приглашению, не ожидавшим, что попадут на торжество, бывшим врубелевским подмастерьям Степану Яремичу, Льву Ковальскому и Виктору Замирайло ярко запомнился тот праздник. Мемуары Льва Ковальского упоминают, что в меню была еще и рыба: «Под липами был великолепно сервирован стол, уставленный приборами, рыба и мороженое были привезены из Нежина. Михаил Александрович сам жарил на костре шашлык, что делал артистически. Обед прошел очень весело». Врубель шутил, что не будь он художником, то непременно сделался бы метрдротелем. Вечером Надежда Ивановна пела под аккомпанемент Яновского, а Врубель читал вслух Гоголя и, как пишет Ковальский, «говорил много о Н. Н. Ге, в мастерской которого теперь работал. Раньше он его не любил, теперь же восхищался его произведениями, в особенности „Христом в Гефсиманском саду“. Он говорил: „Там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли. Эти эффекты мне знакомы, у меня бывает мигрень“. И я узнал, к моему

ужасу, что Михаил Александрович, когда ему мигрень мешает работать, ест фенацетин столовыми ложками».

Но не мигрень же превратила летящего, потом величаво стоящего, потом лежащего с мечом в руке, отдыхающего с угрюмой думой на лице Демона в «Демона поверженного». И не могло ведь это иметь связь с радостным ожиданием первенца. Или как раз имело? Первоначальный замысел, быть может, отражал подспудное желание проститься с мрачным мучителем души. Быть может, поверг Демона сам автор, в бессознательной надежде расстаться навсегда с тоской, с жестоким томлением по иным мирам...

Так или эдак, но мажорная «Сирень» осталась недописанной, а «Демон», очертания которого Екатерина Ге, заехав в конце августа в Москву к Врубелям, увидела на полотне, «в рисунке уже производил очень сильное впечатление». Однако никакого уныния в Михаиле свояченица не заметила. Отделанная заново квартира блистала элегантностью: «Все уже приготовлено будущему ребенку. Миша искал колясочку непременно белую — не крашеную, а натурального цвета. Все детское белье на полках, затянутых с обеих сторон коленкором». Отметила Катя, что Врубель «готовился к этому событию — рождению ребенка очень весело, и ему и жене казалось, что рождение ребенка может не мешать их элегантной и веселой жизни, они фантазировали, как уже с ребенком поедут за границу выставять картину „Демон“... Врубели произвели на меня такое приятное впечатление полным доверием к будущему, веселием».

1 сентября, на пятом году супружества у Врубелей родился сын.

Мальчика называли Саввой. Как сочла Катя, «в этом выразилось увлечение Михаила Александровича русским направлением, Москвою, — он сам так говорил». Очаровательный, прекрасно сложенный младенец

появился на свет с одним изъяном: так называемой «заячьей губой». По убеждению Анны Александровны Врубель, эта раздвоенная верхняя губка, зловещий признак вырождения, так глубоко поразила, так расстроила ее нервного брата, что психика Михаила Врубеля надломилась и стала быстро погружаться «в стихию его конечного „Демона“». У Екатерины Ге было другое мнение о причинах психического срыва зятя. Ей не верилось, что художника подкосил маленький физический дефект младенца. Врубель, полагала Катя, имел «вкус такой своеобразный, что он мог находить красоту именно в некоторой неправильности. И ребенок, несмотря на губку, был так мил, с такими громадными, синими, выразительными глазами, что губка поражала лишь в первый миг и потом про нее забывали». Другое дело, что любящая мать Саввочки отказалась от кормилицы и решила на время ради сына оставить сцену, «так что Михаил Александрович брал теперь исключительно на себя содержание семьи. У художника заработок обыкновенно неопределенный, в зависимости от заказов или покупки картин, и Врубель, как говорят родственники, видевшие его в сентябре и октябре 1901 года, был грустным и озабоченным. Может быть, это было беспокойство о судьбе семьи или начало болезни. Но работал он усиленно, все увеличивая число часов. В мастерской он повесил громадную электрическую лампу и работал при свете».

С ноября эта работа перешла в стадию каких-то исступленных трудов. Со слов жены и сестры Врубеля его биограф Александр Павлович Иванов рассказывает: «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». О режиме трудов над «Поверженным» Яремич писал: «Всю зиму Врубель работает с страшным напряжением. Вместо обычных трех-четырех 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».

Но в октябре Михаил Врубель еще в форме. Он с обычной любезностью принимает гостей из Вены, приветливо беседует, радушно угощает. «На днях обедали делегаты Венского сецессиона, — сообщает сестре Надежда Врубель в письме, помеченном 19 октября, — очень милые венские художники, они в восторге от Миши и все хотят забрать на выставку; к сожалению, с „Демоном“ он не успеет на эту выставку. Вообще у него масса работы, все от него требуют эскизов, советов, приглашают на выставку, выбирают членом в разные общества, только денег мало платят, а слава его в Москве растет».

Щедростью порадовал московский ученик и трепетный поклонник Врубеля, милейший молодой человек Владимир фон Мекк, купивший холст «К ночи» за тысячу рублей. И прежде чем покинуть этот 1901 год, после которого начнется другая фаза существования Врубеля, коснемся немаловажной в биографии художника линии напряжения Москва — Петербург, так сказать, с московской стороны.

Нельзя не видеть, что феномен врубелевской живописи в Москве поняли лучше, признали раньше.

Хотя и в отношениях с Москвой у Михаила Врубеля имелись большие сложности.

На изящно и скромно, «по-английски», сервированных чаепитиях с членами редакции «Мира искусства» в квартире Сергея Павловича Дягилева приезжавшему Врубелю было с ними не слишком уютно. За столом «московского джентльмена» Михаила Абрамовича Морозова, который по воскресеньям принимал гостей, в первую очередь живописцев, на этих роскошных, начинавшихся в половине второго и длившихся до сумерек завтраках, где рекой лилось розовое шампанское (классическое шампанское днем пить не полагалось — считалось «не тонно»), Михаилу Врубелю было еще неуютнее.

Хорошие художники регулярно завтракали в морозовском особняке на Смоленском бульваре: Валентин Серов, Константин Коровин, Сергей Виноградов, Василий Переплетчиков, Николай Досекин, Аполлинарий Васнецов. Приходили в отделанный красным гранитом и белым мрамором, купленный в честь женитьбы Михаила Морозова на Маргарите Кирилловне Мамонтовой (двоюродной племяннице Саввы Ивановича) купеческий дворец. Проходили через «египетский» вестибюль с настоящими древними сфинксами и настоящим египетским саркофагом, шли анфиладой залов в ампирном, помпейском, мавританском, готическом стилях, добирались до столовой «в русском вкусе», усаживались за стол и страстно обсуждали новости с фронтов искусства, спорили, трунили друг над другом, под конец завтрака перебирались в домашнюю картинную галерею Морозова, дымили гаванскими сигарами и опять спорили, шутили. «М. А. Врубель бывал у нас изредка и всегда сидел и молчал», — отметила в мемуарах хозяйка дома.

Колоритную персону Михаила Абрамовича Морозова Дягилев в некрологе на раннюю смерть этого очень симпатичного ему мецената назвал неотделимой от Москвы «яркой частицей ее быта, чуть-чуть экстравагантной, стихийной, но выразительной и заметной». Как было не заметить! Огромного роста, чудовищно тучный, сиявший румяным лицом и молодой лысиной во всю голову, охотник шумно почудить, покуролесить, Михаил Абрамович любил быть на виду. Владелец Тверской мануфактуры, приват-доцент Московского университета, историк, публицист и романист, староста Успенского собора, казначей Московской консерватории, член всевозможных музейных, художественных и благотворительных обществ, он во всем был азартен. Однажды в Английском клубе за ночь проиграл табачному фабриканту Бостанжогло более миллиона.

Врубелю, в отличие от Дягилева, этот крайне самобытный москвич, который шампанское потреблял непременно с устрицами, а водку закусывал круто наперченным сырым мясом, был неприятен. Но Михаил Морозов покупал картины. Живопись он покупал смело, в приобретении новейшего искусства соперничал с Сергеем Щукиным. В его стремительно растущей коллекции рядом с лучшими русскими мастерами уже в конце 1890-х появились Ренуар, Дега, Гоген, Ван Гог, Эдуар Мане и Эдвард Мунк. У Врубеля Михаил Морозов прямо с мольберта сторговал «Царевну-Лебедь». Художник расхрабрился спросить 500 рублей и тут же уступил — отдал за 300. Надежда Ивановна даже расстроилась, что чудесная картина досталась «противному Морозову». Как раз на «Царевну»-то был спрос. Автор повторил композицию для Яши Жуковского, потом еще раз — для Владимира фон Мекка.

Покупкой «Царевны-Лебеди» Морозов не ограничился. Он первым начал быстро и хватко скупать

врубелевские холсты. К нему перешли триптих «Суд Париса» из собрания Арцыбушева, «Фауст и Маргарита в саду» из серии для его кузена Алексея Викуловича Морозова, он задешево перекупил «Гадалку», взял у Врубеля второй вариант «Сирени» и несколько пейзажей. В начале 1900-х у него набралось восемь отменных живописных вещей Врубеля. Между прочим, главным советником коллекционера являлся друг Михаила Морозова еще со студенческих лет, живописец Сергей Виноградов. Тот самый, что во время Нижегородской выставки злорадствовал по поводу скандально содранных со стен Художественного павильона полотен «гения». Надо полагать, расторопная скупка произведений Врубеля велась теперь не без его рекомендации.

Совсем не бывать в доме «противного Морозова» со стороны Врубеля было бы неучтиво. Он исполнял эту повинность. Вознаграждал же себя за подобные визиты своеобразно. Об оригинальных врубелевских увеселениях Яремичу рассказывал Серов: «Если было достаточно денег, Врубель любил пойти один в дорогой ресторан, занимал отдельный кабинет и угощал себя хорошим обедом; брал полбутылки шампанского, потом еще полбутылки. После такого обеда он появлялся в обществе напряженный, нервный, точно заряженный электричеством, руки по швам, и, казалось, достаточно было малейшего прикосновения к концам пальцев, как сейчас же посыплется искры».

Должно быть, именно в таком состоянии Михаил Врубель появился на знаменитом завтраке, устроенном Морозовым в 1901 году по случаю только что купленной им в Париже за бешеную цену «Интимной феерии» Поля Альбера Бенара. Возглавлявший парижскую Школу изящных искусств Бенар гремел на всю Европу. Франция гордилась его талантом, туристов водили смотреть его «космогонические» фрески. Эффекты освещения в его

композициях потрясали. Особенно взбудоражило парижан полотно «Feerie intime» (по-русски «Сладострастие»). Теперь и вся художественная Москва съехалась увидеть шедевр. Холст был торжественно установлен на мольберте в глубине столовой залы. Сюжет, как он описан в мемуарах Сергея Виноградова, выглядел дерзко: «Голая женщина в странном свете сидела прямо на зрителя глубоко в кресле». Мерцали блески сброшенного на пол вечернего платья, откинувшийся торс и запрокинутая голова дамы тонули в густой тьме, ярко сверкали на переднем плане длинные обнаженные ноги. Насладившись «волнующей, не банальной картиной», гости перешли к столу. Зазвучали поздравительные речи. Превозносились смелость и острота образа, много говорилось об утонченном вкусе, безбоязненно срывающем покровы ханжества, о живописной натуральности и красоте естественных инстинктов...

Врубель по обыкновению молчал. Но вдруг и он встал, тост его прозвучал неожиданно:

— За художника-романтика Айвазовского!

Глава двадцать третья ЦВЕТOK ИЗ ХАОСА

*Любил я нежные слова.
Искал таинственных соцветий.*

А. А. Блок «Religio» (1902).

Михаил Врубель лихорадочно трудился над «Демоном поверженным», а студент Александр Блок создавал свой первый цикл «Стихи о Прекрасной Даме».

Отношение поэта к художнику, известному ему лишь по картинам и рассказам знакомых, — «с Врубелем я связан жизненно», говорил Блок, — в духе символизма можно бы обозначить именно таинственным соцветием. Хотя кто знает, как это определение принял бы Врубель. Он любил пошутить, а молодые символисты не чужды были велеречивости, и например, то, что Врубель называл своей «флюгероватостью», Андрей Белый именовал свойственной его натуре «многострунностью». Но ключевое слово было общее — «музыка».

Поводом к переписке Белого и Блока послужила опубликованная на страницах «Мира искусства» статья Бориса Бугаева (Андрея Белого) о формах искусства, где автор приветствовал все более явную в разных видах современного творчества музыкальность, ибо лишь музыкой в искусстве нащупывается смысл бытия. Блок, понимая «музыку» как высший духовный строй, истинный движитель реальности, пришел от статьи в восхищение. И как раз в это время Александр Блок, найдя меру всему в большем или меньшем соответствии «духу музыки», открыл для себя мощное звучание полотен Врубеля. Пластический язык художника,

жаждавшего расслышать «музыку цельного человека» и саму призму творческого восприятия полагавшего «музыкой нашей», участвовал, конечно, в огромном воздействии на Блока. Однако поразила, потрясла поэта верность живописца трагичной музыке судьбы. Холстом Врубеля воплотился излюбленный сюжет романтиков: образ поверженного Демона явился ценой разбившейся жизни творца картины.

О необычной врубелевской личности Блок многое узнал от своего студенческого друга Коли Ге, сына Петра и Кати. К тому же момент приобщения Блока к среде литературных сотрудников «Мира искусства» (осень 1892-го) совпал с апогеем вскипевших в редакции восторгов перед Врубелем. В начале года четвертая экспозиция мирискусников демонстрировала талант Врубеля только одним холстом, его картиной «Демон поверженный». Осенью готовилась пятая выставка объединения, для которой было собрано уже 36 гениальных произведений абсолютно гениального Врубеля.

События, вихрем которых Врубель стремительно был вознесен на вершину признания, известны достаточно подробно.

Начатый в атмосфере радостного ожидания первенца Врубелей «Демон поверженный» не сулил ничего кроме вдохновенных побед. «Как-то вечером я зашел к Михаилу Александровичу, — рассказывал Владимир фон Мекк. — Рядом с гостиной была небольшая комната, отделенная аркой. В ней во всю длину, от окна до стены, стоял огромный холст. Врубель с веревкой и углем разбивал его на квадраты. Лицо его было возбужденно веселое. „Начинаю“, — сказал он».

Жене и свояченице автор с удовольствием объяснял свое стремление «выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке, что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей».

Внимательная Катя отметила один нюанс: новый у формалиста Врубеля акцент на смысловой основе, тогда как «прежде он находил, что, гонясь за содержанием, художник портит свое произведение».

Михаил Врубель, стало быть, задумал живописный манифест. Пожелал решительно объясниться со всеми, зараженными мерзкой привычкой «толочься, как комары в вечернем воздухе» — зримо выразить свободный одинокий дух, низвергнутый засильем «стадной тупости». Но манифесты — жанр коварный, в них требуется прямота, а она неизбежно сводит с высот немой гордыни к обличению скверных современников. Хуже всего, что сюжет пророческой укоризны — смотрите, слепцы и глупцы, кого вы загубили, какие дивные крылья вы изломали, — питался запасом личных обид. Их накопилось много. Наболело, накипело и, стоило чуть приоткрыть затвор шлюза, хлынуло огненной рекой, выжигая всё кроме памяти о бесконечных проглоченных оскорблениях, оголяя нервы для новых и новых болезненных ударов.

«„Демон“ у него совсем необыкновенный, не лермонтовский, а какой-то современный ницшеанец», — описывала Забела Римскому-Корсакову начатую картину, вовсе не думая умалить образ, а сообразуясь с настроением мужа, чрезвычайно вдохновленного поэтикой Фридриха Ницше. Известно, что в России восторженные поклонники Ницше прочли его по-своему. На Западе особое внимание вызвали понятия «воли к власти», «переоценки ценностей». Русских идеалистов преимущественно захватила идея «сверхчеловека», причем в отличие от «юберменча» (некоей эволюционной формы существа «вслед за человеком», «иного, нежели человек») русское «сверх» с его значением высшей степени качества несло оттенок чего-то возвышенно-прекрасного, к чему стремится отважная и сильная душа. Михаил Врубель, несомненно, был из

числа наиболее романтических интерпретаторов «сверхчеловека».

Вживаясь в образ отринутый, бессильно распростертой и все же блеском своим торжествующей над миром духовной красоты, художник сам как будто поднимался над пленом низменной телесности. Почти не спать, почти не есть, подпитывая силы главным образом энергией алкоголя. Без вина Врубель не работал ни в Киеве, ни в Москве, ни на хуторе. Вино всегда стояло на столике возле его мольберта. Сверхчеловеческому творческому напряжению понадобились увеличенные дозы. Зато Демон, непрерывно меняясь, теряя украшения земных одежд, черты земной мускульной тяжести и разрастаясь горящим драгоценным оперением, становился всё прекраснее.

«В начале 1902 г. я была опять в Москве, — вспоминает Екатерина Ге, — 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».

По Москве пошел слух, что Врубель в состоянии экстаза пишет нечто невероятное.

Михаил Нестеров рассказывает:

«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 галерее. Он только что его переписал заново. 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».

Другим более очевидны были приметы душевного недомогания.

«Как-то я к нему зашел на квартиру, — пишет навестивший Врубеля режиссер Частной оперы Василий Шкафер, — 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».

К ноябрю, как планировалось (к выставке Венского Сецессиона, пригласившего Врубеля почетным участником — без жюри), «Демона» Врубель не закончил. Не закончил он его и в декабре, и в январе... «Михаил Александрович меня в отчаяние приводит со своим Демоном, — жаловалась Забела Яновскому, — он был уже великолепен и вдруг он все переделал и, на мой взгляд, все испортил...»

Горы! Ущелье, в котором лежал разбившийся Демон, не годилось. Не так, не там должна была свершаться вселенская трагедия.

— Помогите и поскорее достаньте где-нибудь фотографии гор, лучше Кавказских. Я не засну, пока не получу их, — молил Врубель в записке, которую вечером получил Владимир фон Мекк.

Бесконечно преданный Михаилу Александровичу Владимир Мекк кинулся на поиски. «Уже почти ночью, — рассказывает он, — я достал у знакомого фотографии Эльбруса и Казбека и послал. В эту ночь за фигурой Демона выросли жемчужные вершины, овеянные вечным холодом смерти».

«Вчера ночью, — известил фон Мекка благодарный живописец, — я был совершенно в отчаянии от моей работы. Она мне показалась совершенно и вконец неудачной. Но сегодня я дал генеральное сражение всему неудачному и несчастному в картине и, кажется, одержал победу».

Юного московского богача Владимира Владимировича фон Мекка, внука железнодорожного магната Карла фон Мекка и его супруги Надежды Филаретовны, вошедшей в историю благодаря ее эпистолярной дружбе с Чайковским, друзья называли Волей, Волей Мекком. Даже имя Владимир звучало чересчур монументально применительно к этому сублильному, в скромном студенческом сюртуке похожому на подростка, от стеснительности густо красневшему и заикавшемуся меценату. А Воля Мекк в свои 24 года уже был крупным меценатом. Его собрание пополнялось значительными произведениями Серова, Сурикова, братьев Васнецовых, Левитана, Сомова, Константина Коровина. Его деньги верно служили осуществлению экспозиционных, книгоиздательских проектов «Мира искусства». Он хорошо чувствовал живопись. Полученные в детстве уроки Серова, а позже

Врубеля не научили Волю Мекка писать картины, но общение с Врубелем стало для него великим счастьем, и творческая отрада Мекка, найденная им в сочинении причудливых дамских нарядов, возникла тихим отголоском боготворимой врубелевской фантазии. Мягкосердечие, застенчивое благородство конфузливое молодого богатея покоряло даже присяжных циников. Для Михаила Врубеля зимой 1901/02 года молодой его друг и почитатель Владимир фон Мекк, похоже, остался единственным светлым пятном в толпе наводнивших искусство завистников, лицемеров, интриганов.

Яростными очами поверженного Демона невыносимо было глядеть на их бездарное, бессовестное скудоумие.

Врубеля страшно раздражал поднявшийся в среде московских коллег ропот против «дягилевской диктатуры» и соответственный план отколоться от группы петербуржцев. Негодующие чувства плеснулись письмом Остроухову, предводителю взбунтовавшихся москвичей. Возмущение в письме изложено сумбурно, текст полон выражениями, прежде немислимыми в устах Врубеля, художник явно в нездоровом взвинченном состоянии, зато предельно ясна личная позиция в перипетиях возникшей распри.

«Илья Семенович, — нервно пишет Врубель, — я понял Вас, двух стоеросовых орясин: у тебя и Переплетчикова ведется вкупе с непрозревшими щенками, что тычутся мордами в свое собственное кало, принимая его за материнское молоко, борьба против тех светлых мечтаний, что установило собрание членов выставки Мир Искусства как руководящую стезю... Мы, Мир Искусства, хотим найти для общества настоящий хлеб, а не кормить его московским Еванством и Толстовской указкой...»

Вот сколь солидарно Михаил Врубель отстаивал правоту петербургских товарищей по борьбе за искусство безупречных пластических качеств и высокой эстетической культуры. Мог ли он ожидать удара от мирискусников? Нет, самого его ничем не оскорбили. Наоборот: в журнале «Мир искусства» наконец-то дали подборку репродукций его картин, сопроводив снимки краткой справкой о нем и достойной оценкой его многолетнего творчества. Убит был стародавний добрый друг Врубеля, Антон Антонович Риццони. Острословы, походя, небрежным приговором отшвырнули старика и убили, отнюдь не фигурально прикончили его.

Со времен наидревнейших письменных эпосов поэзия открыла, что больнее всего человеку не собственная смерть, которая потушит сознание и муки, а неутешно раздирающая сердце гибель близкого. В июне 1901-го, когда Врубель на хуторе писал второй вариант «Сирени», очередной номер «Мира искусства» опубликовал небольшую заметку о таком курьезном анахронизме, как римский старожил, ревнитель затхлого храма российской Академии художеств Антон Риццони. Хлестко писавший под псевдонимом «Силен» Альфред Нурок, не пощадив академическую рухлядь, назвал Риццони «самым плохим из легиона плохих художников». Надо думать, Врубеля передернуло при чтении этих строк — Риццони он любил, и утонченно эстетская бесчеловечность еще обиднее хамства «неумытых». Однако трагической развязки никто не ожидал. Получив оплеуху от обожаемой им русской художественной молодежи, Риццони заболел, полгода мучился, признал ничтожность его творческих усилий и покончил с собой.

Глубоко раненный этой смертью, Врубель вначале отозвался на гибель собрата стихотворным «венком на могилу умершего оскорбленным». Но наброски стихов не удовлетворили, и он составил послание, скорее даже

воззвание, в котором с замечательной ясностью выразил свою горечь, свое понимание истинных ценностей, свой взгляд на рафинированных просветителей с их интеллектуальными кумирами.

«Я был глубоко потрясен и тронут концом А. А. Риццони, — писал Врубель. — Я прослезился. Такой твердый хозяин своей жизни, такой честный труженик! И что же могло повергнуть его в такую бездну отчаяния? Честный труженик! Вы скажете, это пристрастие друга? Недавно еще на страницах „Мира Искусства“ так презрительно и пристрастно трактовали эту честность. Господа, да мы забываем, в каких руках суд над нами, художниками. Кто только не дерзал на нас? Чьи только неуклюжие руки не касались самых тонких струн чистого творчества? Рискую парадоксальностью, укажу на еще гремящее имя Рёскина. Много ли в этой очаровательной болтовне интересного для художника? О неумытых руках я уже и не говорю. Не удалось ли этой вакханалии роковым образом спутать представления и в нашей среде.

Да, нам нужно оглянуться, надо переоценить многое. Нужно твердо помнить, что деятельность скромного мастера несравненно почтеннее и полезнее, чем претензии добровольных и недобровольных невропатов, лизоблюдничающих на пиру искусства. Особенно отвратительны добровольцы. В моей памяти мелькают имена, которые я оставляю при себе. И потом эта недостойная юркость, это смешное обезьянничанье так претят истинному созерцателю, что мне случалось не бывать по целым годам на выставках».

Кратко обрисовав натуру погибшего, упомянув академию («господа, пожалеем нашу опрометчивость в нашем суде над нею») и поклонившись художнику, который простым чистым сердцем «сроднился с милостивым, с идиллией, положив все силы своего таланта на возможно добросовестную работу», эпитафию Михаил Врубель заключил призывом: «Пора убедиться, что только труд и умелость дают человеку цену, вопреки даже его прямым намерениям; вопреки же его намерениям он и заявит себя в труде, лишенном искательных внушений. И когда мы ополчились против этой истины? Когда все отрасли родной жизни вопиют, когда все зовет вернуться к повседневной арифметике, к простому подсчету сил. Эта истина впервые засверкала, когда об руку с ней человек вышел из пещеры в историю. Дорогой каменный человек, как твоя рыжекудрая фигура напоминала мне эти тени наивных старателей. Сколько в твоей скромности укора самозванцам!»

Кому Врубель предназначал это послание? Вручил, вернее, бросил он его, вбежав ранним утром к Мамонтову. То ли забыл, что Мамонтов уже не является издателем обидевшего Риццони журнала, то ли, памятуя всесильность Саввы Ивановича, поручал ему публикацию текста. Великолепный текст позднее действительно появился в печати, хотя содержание его главным образом обсуждалось в ходе газетной перепалки насчет отношений Врубеля с мирискусниками.

А вообще, саднящую тему о судьях искусства самим артистам лучше не поднимать — не мутить чистые воды творчества. Врубеля с головой захлестывала боль. Впервые его холст почти плакатно славил, грозил и проклинал. Художник, столько лет надменно презиравший незрячих зрителей, потерял равновесие.

В недобрую минуту до Врубеля донеслось, что обсуждается возможность приобретения «Демона» для

Третьяковской галереи. Прозрели наконец! Волнения сосредоточились на близком триумфе справедливости.

«Врубель позвал меня вместе с моими товарищами по Совету Третьяковской галереи А. П. Боткиной и В. А. Серовым взглянуть на оконченного им „Демона“ — рассказывает Остроухов. — Вещь была очень интересная, хотя с большими НО. На одно из этих НО чисто товарищески указал Врубелю Серов. Это был крайне неправильный рисунок правой руки Демона. Врубель, сильно побледнев, прямо закричал на Серова не своим голосом:

— Ты ничего не смыслишь в рисунке, а суешься мне указывать! — и пошел сыпать прямо ругательствами. Дамы: Боткина и жена Врубеля сильно смутились. Совершенно спокойно обратился я к Врубелю:

— Что же это ты, Михаил Александрович, оставляешь гостей без красного вина? Зовешь к себе, а вина не ставишь.

Врубель моментально успокоился и заговорил обычным тоном:

— Сейчас, сейчас, голубчик, шампанского».

Визит к Врубелю оставил тяжелый осадок. Нервы художника явно были не в порядке. Картина же, что говорить, была эффектна; необычайно, ошеломляюще эффектна, хотя... Мгновенного дружного желания во что бы то ни стало иметь этого «Демона» в собрании галереи не возникло. Серова покорило избыток экзальтации, которую, на его взгляд, следовало снять, убрав экспрессивные нарушения в анатомическом строе фигуры. (И вообще, ему хотелось, чтобы Врубель был представлен в национальной галерее более совершенным своим произведением, каковым, например,

он считал «Пана».) Остроухова беспокоили щедро подмешанные в краску бронзовые порошки, грозившие вскоре превратить волшебное мерцание цвета в глухую черноту. Постановили «ждать более покойного состояния у Врубеля», дабы уговорить его на определенные изменения приемов. Попросту говоря, это означало тянуть время. Решение подспудно уже наметилось. Проблемой нависло, как отказать издерганному автору.

Примерно на той стадии, когда Врубель показывал «оконченного Демона» членам совета галереи, картина была сфотографирована. Комментируя этот снимок, этот образ в монографии о Врубеле, Яремич отмечает «что-то удивительно мягкое, болезненное, женственное во всем облике и в особенности в больших детски обиженных глазах». Но, разумеется, последовали новые версии. Мелькало лицо, залитое слезами. Слезы сменялись сухим блеском непокорных гневных глаз. От сопровождавшего все вариации мотива беспомощно откинутой руки со сжатой в кулаке горстью вырванных из крыла перьев художник отказался. Обе руки, закинутые за голову, крепко сцепленные на затылке, напрягли хрупкое изнуренное тело мстительным упорством. Демон ожесточался.

Врубеля просили дать «Демона поверженного» на организованную москвичами в противовес «Миру искусства» экспозицию нового объединения «36-ти художников». 2 февраля полотно было привезено, за день до закрытия выставки показано у «36-ти». Коллеги картину хвалили, газеты, как всегда, охаяли. Но Врубеля занимало лишь одно — берут или не берут «Демона» в галерею. Друзья, от которых это зависело, избрали тактикой постепенную подготовку художника к неприятному известию: картина, мол, требует доработки, а вот потом, позднее, когда она примет надлежащий вид...

«„Демон“ твой сильно исправился и лично мне нравится — но этого далеко не достаточно, чтобы вещь эту приобрести — для чего Остроухов и я были в думе у князя Голицына...» — написал другу Серов перед отъездом в Петербург. Намек на сложности в отношениях совета с официально владевшей Третьяковской галереей Московской думой (а городской голова, попечитель галереи князь Владимир Михайлович Голицын действительно был в ужасе от покупок покровителей декадентов) Врубель пропустил мимо ушей. О том, что, уезжая, Серов передал Остроухову свой голос «за» покупку Демона, он не узнал и счел приятеля главным врагом. Едкий слушок о Врубеле, который в злобе «Серова стукнул палитрой по голове за замечание, что ноги у Демона нехорошо нарисованы», вполне правдоподобен. Призванного в качестве независимого эксперта Василия Дмитриевича Поленова автор «Демона» палитрой, конечно, не стукнул, хотя тоже, наверное, хотелось. «Многоуважаемый Михаил Александрович! — писал ему благородный утешитель. — Вчера я не успел Вам выразить моего восхищения по поводу изумительной красоты, сочетания тонов в Вашей последней картине; при этом грандиозность общей концепции, и этой страшно трагической, разбитой фигуры павшего существа, прямо захватывает. А горы на фоне темного неба, — поразительно хороши. Все это вместе оставляет глубокое впечатление. Не знаю, кончена ли сама фигура, но мне не совсем было ясно отношение торса к ногам...»

Ему, Врубелю, они смеют указывать на ошибки в рисунке! О, Михаил Врубель отлично знает их, этих «милых скотов с Толстым во главе», не способных узреть что-либо выше мелочного натурализма:

— Опять та же история: для отрывки старого они годились, откликнуться на новое не имеют сил, да и боятся своей публики, которая тоже — жвачные скоты.

Между тем Остроухов, весь в сомнениях, 14 февраля сообщал Александре Павловне Боткиной: «У нас целая эпопея с Врубелем. Вещь он кончил. Она интересна, нет мало: она чрезвычайно интересна, но уродливость в рисунке еще есть в столь значительной степени, что я не решаюсь сказать да. К тому же вся вещь написана теперь металлическими лаками (с отливами), и что станет с нею через год, много два, никто не знает... Врубель так истерзал меня своими сценами, что не могу спокойно смотреть еще его вещь, каждый павлиний глаз крыльев Демона точно кричит мне врубелевскими изнервничавшимися криками... Я смущен, непокоен и, не говоря да, не говорю и нет...»

Однако убийственное слово пришлось сказать.

Съездив в Петербург ради театрально-декорационных (напрасных и лишь дополнительно унизивших) хлопот, Врубель чуть не с вокзала явился к Остроухову, в пересказе которого между ними произошел следующий диалог: «...на вопрос Врубеля: „Что ‘Демон’ куплен?“ я ответил роковым — „Нет“. — „Почему?“ — „Извини меня, Михаил Александрович, но я могу сообщить тебе только это решение и не имею права сообщать все происходившее в закрытом заседании Совета“. — „В таком случае я с тобой не разговариваю...“ И, не простясь, вышел в большом возбуждении».

Итак, Москва отвергла его Демона. «Зависть и глупость людская в один день по возвращении в Москву исковеркали меня, — написал Кате Врубель, еще не совсем разочарованный в столице. — Защищайте меня, петербуржцы!»

Одновременно Катя получила письмо от сестры: «Вчера писал тебе Миша, который уверяет, что ты во всем свете единственная сочувствующая ему душа. „Демона“ его не покупают, он как будто был огорчен и пошел в театр к нам и там ни с того ни с сего поссорился

с одним нашим репортером и потом весь вечер со мною ссорился, убеждая меня бросить театр, так как его там не ценят». Месяц назад при личной встрече сестра поделилась с Катей страшным подозрением: ей казалось, что муж сходит с ума. Екатерина не могла поверить: «В первую минуту я думала, что это просто резкая манера выражаться, но сестра настаивала, что у Миши произошла такая страшная перемена в характере, вместо прежней ласковости и незлобивости теперь он раздражался на все, не терпел противоречия и сердился».

Взрываясь от любого сказанного не в лад слова, любого вздоха, грустного взгляда жены, картину Врубель перевез из дома в мастерскую фон Мекка. Исповедальное страдание поверженного Демона уже не терпело ничего кроме благоговейного восторга.

Подлые москвичи не допустили его полотно в галерею города, а Демон должен сверкать, затмевая всю их нынешнюю мазню! Блеснула прекрасная мысль: Врубель предложил «Демона» Тенишевой, с тем чтобы холст был присоединен к ее подаренной Петербургу графической коллекции и экспонировался в том же зале Музея Александра III (Русского музея). Мария Клавдиевна горячо выразила сочувствие: «Какая грустная история с Вашим „Демоном“; кто это Вам так угодил, вероятно, все интриги!» — но предложение отклонила ввиду того, что масляную живопись все равно не позволят разместить рядом с акварельными листами.

Разрываясь между заботами о младенце и попытками успокоить пылавшего гневом мужа, Надежда Забела в беспомощной растерянности поведала Римскому-Корсакову о семейной беде: «Пишу я как будто бы весело, а между тем я очень серьезно обеспокоена здоровьем Михаила Александровича, хуже всего то, что он совсем не хочет ни отдыхать, ни лечиться, а между тем симптомы его болезни очень убедительные —

постоянная бессонница, сильное возбуждение; при малейшем противоречии он приходит в бешенство, вообще ужасно много говорит, что ему вообще не свойственно...» Чем мог помочь Николай Андреевич? Только отзывчивым участием, советом по возможности следить за тем, чтобы Врубель в приступах нервного расстройства «совершенно не пил бы вина и т. п.», просьбой непременно сообщать новости.

Деятельнее всех относительно психического состояния Врубеля проявил себя в Москве Илья Семенович Остроухов. Предупреждая появление Врубеля с картиной на выставке в Петербурге, Остроухов послал Серову большое письмо с пометкой «Безусловно конфиденциально, кроме тебя, С. П. Дягилева и А. П. Боткиной». В письме рассказывалось о том, как после визита, когда пришлось услышать отказ, бедняга Врубель приходил еще раз с целью объясниться и помириться. Вел себе Врубель достойно, и они вроде бы всё выяснили, мирно сели пообедать.

«Вдруг Михаил Александрович бледнеет и опять своим криком, со странным выражением в глазах, начинает: „Вы делаете преступление, не передо мной, перед всем искусством, что не приобретаете ‘Демона’... Это великое создание и т. д. Вы должны, Вы обязаны его приобрести, это стало известно всем, газеты меня облили грязью. Вы подтверждаете Вашим приговором эту грязь...“». С трудом удалось успокоить гостя. На прощание Врубель даже дал слово посоветоваться с известным невропатологом Владимиром Карловичем Ротом, и Остроухов Роту уже написал. Но главное — «Прошу мне верить, хотя я не специалист: Врубель болен. Это ужасно, но это для меня истина. Как он

болен, временное ли или хроническое заболевание — не знаю. Устройте показать его специалисту, которого можете свести незаметно с ним в нашей компании. Быть может, вовремя принятыми тактично мерами его можно вылечить. Лечить его необходимо и неотложно. Не смейтесь надо мною и просто сожгите это письмо, дабы неосторожно оно не стало достоянием других лиц или, к великому ужасу, помилуй Бог, самого Михаила Александровича!.. Пишу это и для того, чтобы Вы знали, каким тоном Вам следует говорить с Врубелем и умно предостеречь других, чтобы не раздражать его по неосторожности».

Распакованную в Петербурге картину Врубель начал немедленно переписывать. Коллеги по «Миру искусства» не вмешивались, пораженно наблюдали ежедневные трансформации образа. Как рассказывал Бенуа, «лицо Демона одно время становилось все страшнее и страшнее, мучительнее и мучительнее; его поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое, что-то до последней степени странное и болезненное, общий колорит наоборот становится все более и более фееричным, блестящим. Целый фейерверк звенящих павлиньих красок рассыпался по крыльям Демона, горы позади зажглись странным торжественным заревом, голова и грудь Демона украсились самоцветными камнями и царственным золотом». Полная истинно сатанинского очарования картина тогда, по мнению Бенуа, была «и безобразна и безумно прельстительна». Художник, однако, на этом не остановился, работать над холстом он продолжал и после открытия экспозиции, на глазах у публики.

В товарищеском общении с Врубелем трудностей не возникало. Изменив обычной молчаливо сдержанной

манере, он был необычайно, чрезвычайно разговорчив, даже шутил. На вопрос зрителя, что означает поза поверженного Демона, усмехнулся: «Нежится... отдыхает».

Многоречивостью Врубель удивил петербургских друзей и родных еще в прошлый свой приезд полмесяца назад. Но говорливость виделась лишь следствием творческого перевозбуждения. Провожавшему его на вокзал Яремичу Врубель увлеченно говорил о грандиозных перспективах науки и культуры, говорил, что повезет «Демона» в Париж, что скоро русское искусство будет первым в мире... — это спутнику почувствовалось не болезнью, а эхом «громадного, как бы бешеного подъема сил». Когда Врубель привез в Петербург картину, внешне он по-прежнему не внушал особенной тревоги и только всё говорил, говорил, говорил...

«Он говорил без конца, — пишет Екатерина Ге, — но хорошо, даже и убедительнее, пожалуй, чем он говорил в нормальном состоянии». И хотя речи его смущали чрезмерно самоуверенным тоном, содержание их было логично, богато, интересно. «Он сам говорил, что теперь у него изощрение всех способностей, и, слыша его и видя „Демона“, право, можно было согласиться с ним».

С приближением срока открытия экспозиции темп живописных метаморфоз на холсте усилился. Возбуждение художника нарастало. Запись от 2 марта в Катином дневнике: «Врубель явился к нам в 8 часов утра. Дети ушли в гимназию, а Миша сел в гостиной и ждал нас: он проснулся в 4 утра и находит, что вовсе не нужно спать». Как свидетельствует тот же дневник, вернисаж, состоявшийся 9 марта, у автора «Демона» ознаменовался резким упадком духа: «Врубель после открытия выставки в ужасно угнетенном, расстроенном состоянии». Убедившись, что бром и другие успокоительные средства из домашней аптечки не

помогают, родственники обратились к медикам. Яше Жуковскому удалось склонить Врубеля к визиту в кабинет знаменитого Бехтерева. Профессор Бехтерев диагностировал самое страшное — неизлечимый прогрессивный паралич (результат давнего, плохо леченного сифилитического заражения). Врубелю, естественно, об этом не обмолвились, притом все-таки оставалась надежда на ошибочный диагноз. А Врубель хотел одного: нетерпеливо дождавшись открытия зала, схватить кисть и снова, снова менять лицо, выражение глаз, форму царственной диадемы Демона, которого он, на взгляд окружающих, активно портил. Коллеги, наконец, буквально умолили Врубеля больше не трогать холст. В день отъезда из Петербурга Михаил Врубель с утра последний раз писал «Поверженного» и Кате напоследок сообщил, что его Демон теперь «не повержен, а летит».

В Москве Врубелю стало еще хуже. Его великое произведение не сотрясло мир и не распахнуло перед картиной двери императорских музеев. «Демона» за три тысячи рублей, надолго обеспечив семью художника, купил Владимир фон Мекк. На устроенное фон Мекком чествование автора холста собрался цвет московских живописцев. Быстро разнеслась весть, что Врубель вел себя безумно и безобразно. Молодому художнику Сергею Судейкину рассказывали, что Врубель неистово восхвалял свой шедевр, свою гениальность, затем принялся дерзко критиковать всех по очереди; «не совсем еще погибшему» Серову рекомендовал подучиться, копируя «Демона», а Нестерова так бранил, что тот расплакался. По другим рассказам, со словами «он прав, я полная бездарность» плакал в передней Серов. Кого именно Врубель довел до слез (и были ли вообще на том торжестве слезы), это уже не имело особого значения для набравшей обороты легенды о безумном гении.

Кто наверняка плакал горько и ежедневно, так это несчастная жена художника. Муж не разлюбил ее и маленького сына, вроде бы по-прежнему обожал их обоих, но сам он на глазах превратился в чудовище. Чуть что устраивал скандалы, убегал из дома, пропадал невесть где, транжирил деньги, дико пьянствовал. «В древности, вероятно, его бы называли испорченным, и он именно испортился — все его недостатки удесятились... — писала Забела Римскому-Корсакову. — Прежде многое ему охотно прощалось благодаря его мягкости, доброте, деликатности, теперь он... Вообще это что-то неимоверно странное, ужасное, в нем как будто парализована какая-то сторона его душевной жизни».

Видимо, с Врубелем и впрямь происходило нечто подобное. Душа после расставания с «Поверженным» опустела. Исповедь в трех частях, трех «Демомах» была написана, всё было сказано, всё выплеснуто. Оставалось страдать и философским разумом залечивать растерзанные чувства, да беда в том, что чувства выли звериным воем, а разум отказал.

Зимой во время наездов в Петербург были случаи, когда чем-либо разъяренный Врубель срывался. Однажды он с кулаками накинулся на извозчика, который, противореча консервативным настроениям художника, сочувственно высказался о разогнанных полицией студентах. В другой раз в театре ударил схватившего его за рукав капельдинера, и дело даже дошло до суда. Но эти вспышки хотя бы имели повод. Весной гневливость Врубеля в мотивах уже не нуждалась и могла полыхнуть когда угодно. Надежда Ивановна просто боялась мужа, мечтала как-нибудь мирно разъехаться с ним, решила увезти ребенка, укрыться под родительским кровом в Рязани и только опасалась, что муж последует за ней и сыном. Так и вышло. Врубель тоже сел в поезд, был уже безумен,

беспрерывно рвался выходить из вагона, нес откровенный бред, в доме у тестя не выдержал двух дней, метался, поехал обратно. Забела дала в Москву телеграмму. На вокзале ее мужа встретил врач, санитары отвезли Врубеля в лечебницу.

Тем временем «Демон поверженный» круто развернул отношение к его автору. Газеты, правда, не успели перестроиться: по инерции клеймили декадента. Однако еще во время выставки в «Новостях» прозвучал дифирамб, подписанный художником Михаилом Судковским. Свидетельствуя о реакции обывателей на картину («многие над ней глумятся, хохочут, а некоторые настолько не сдерживают своего темперамента, что даже плюют»), рецензент с теми, кто «в состоянии воспринять ее впечатления»: «Демон Врубеля — это гордый дух... 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... нечто особое, возвышающее нас от повседневных меркантильных интересов... и я от души поздравляю Врубеля».

«Демон поверженный» разволновал Александра Бенуа. Нарочитое врубелевское стремление «вечно возноситься в якобы высшие сферы» оказалось правдой переживаний живописца. Можно было, восхищаясь созданной «с гениальной легкостью симфонией траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов», огорчаться из-за несколько театральной патетики героя холста, но искренность образа была вне сомнений.

Вдогонку своей уже сверстанной «Истории русской живописи в XIX веке» эмоциональный Бенуа пишет постскрипtum:

«На четвертой выставке „Мира искусства“ появилась поразительная картина Врубеля „Демон“, вообще одно из самых замечательных произведений последней четверти века... по своей фантастичности, по своей зловещей и волшебной гамме красок эта картина несомненно одно из самых поэтичных, истинно поэтичных произведений в русской живописи».

А с Врубелем, помещенным в частную лечебницу Ф. А. Савей-Могилевича, кошмар. Буйство, полное помрачение рассудка, днем и ночью дежурящие возле агрессивного больного надзиратели. В относительно спокойные минуты пациент способен что-то довольно связно говорить, и он много рисует. Но художника нет, воплощавшие его душу демоны забыты, на десятках листов бумаги примитивная порнография мальчика с воспаленным воображением. Лакомая тема для шустрых журналистов. В июне газета «Русский листок» публикует мерзкую статейку под названием «Душевнобольные декаденты». На примере «небезызвестного московского художника Врубеля» и его больничных рисунков репортер рассуждает о несомненной принадлежности декадентов к спятившей клиентуре психиатрических клиник и заодно сообщает, что Врубель, по мнению врачей, неизлечим. Друзья художника возмущены, родные подавлены. И хотя Остроухов добивается печатного опровержения статьи, а руководитель лечебницы уверяет, что окончательно диагноз не поставлен (у больного очевиден лишь комплекс маниакальных идей с преимуществом мании величия), всем близким Врубеля не по себе. Хочется как-то действовать.

Члены распорядительного комитета по устройству выставок журнала «Мир искусства» Дягилев, Серов и Бенуа планируют на следующей экспозиции доказать

душевное здоровье творчества Врубеля широким показом его произведений. Совет Третьяковской галереи пытается договориться о приобретении «Пана» у Якова Жуковского, который запрашивает за картину пять тысяч, мотивируя цифру намерением четыре тысячи передать Забеле-Врубель на лечение мужа. Сестра художника обдумывает возможность перевода Врубеля в заграничную клинику. «Вспомнив, что профессор Мечников знал брата в Одессе еще гимназистом и с симпатией относился к нему», Анна Александровна пишет в Париж, просит Мечникова о содействии и получает незамедлительный положительный ответ, но затем возникает мысль о лечебнице в Германии. Владимир фон Мекк готов организовать путешествие и сопровождать Михаила Александровича в любую страну мира. Серов спрашивает совета у крупного парижского психиатра Соломона Львова, мужа Маши Симонович. Львов, обещая сделать всё возможное, если пациента решат привезти из России, все-таки предостерегает от рискованных перемен обстановки в период острого заболевания. Московские специалисты тоже против переезда, так что Врубель пока остается на прежнем месте.

Август принес некоторые перемены к лучшему (больной «перестал буяннить... стал чистоплотен, вежлив с окружающими»). И рисовать Врубель перестал. В сентябре его поместили в психиатрическую клинику при Московском университете, под наблюдение профессора Сербского.

«Перевезли, — рассказывает Екатерина Ге, — в одном пальто и шляпе, даже без белья», поскольку «он все уничтожил, все свои вещи до нитки». У Сербского Врубель успокоился, сознание значительно прояснилось, он теперь понимал, где он и почему. Клиникой был

доволен: она значительно дешевле предыдущей, а «еда и сервировка здесь обильная и вкусная». Свидания с ним до ноября были запрещены, но он начал почти здраво писать жене. Грустно, страшновато и стыдновато читать эти очень личные письма «милрой, бесценной Надюшечке». «Фиалка моя, роза моя Ширазская... я раб твой, все, что подумаешь только, сделаю. Только одним не мучь меня: разлукой...» И вдруг ребяческое лепетание: «Но, ради неба, не пропусти этого четверга; будущий четверг мои именины: подари мне хороший новомодный галстук — plastron...» Скачущие обрывки мыслей с упоминанием загробного Элизиума греков и Атиллы вместо Ахилла, а в конце ясная щемящая мольба: «И отчего же не писать чаще? Ты представить себе не можешь, как письма твои мне дороги. Только не такие, а больше искренности, тепла. А то это все напоминает сообщения, пожелания добрых, почтенных знакомых. Мои письма перечитывай: редко какая душа так с откровением развязывалась».

Последние слова возвращают к размышлениям о предельной авторской откровенности в «Демоне поверженном». Видно, не создан был художник, замкнуто и одиноко живший своим волшебным миром, для столь непосредственных излияний. Дорого ему это обошлось.

А полотно... Единственный раз Врубель, словами Яремича, «вышел из круга очарованного созерцания» и... Как оценить художественный результат? Искусство Врубеля своих главных вершин тут не достигло, но нельзя не признать, что опыт, выкрикнутый напрямик, возымел действие. Ни одна из врубелевских картин не производила подобного впечатления.

Сегодня такое воздействие принято объяснять «энергетикой» произведения. Хотя, задумавшись на эту тему, ученые и профессионально озабоченные эмоциональным контактом со зрителем режиссеры пришли к общему выводу, кратко сформулированному в заметках Сергея Эйзенштейна, — «энергию зритель приносит с собой». Так что процесс, по меньшей мере, двусторонний, и воспламенится заряд глазами, глядящими на холст.

Конечно, московская экспозиция, где в ноябре 1902-го «Мир искусства» представил сразу 36 холстов и акварелей Врубеля, в том числе всех трех его живописных Демонов, ошеломила восприимчивых зрителей. «Колоссальная выставка!.. — восклицал в письме Андрей Белый. — Впервые увидел Врубеля, полно представленного („Сирень“, „Фауст“, „Демон“ и др.). Это в буквальном смысле гигант... А Бенуа мне говорил, что теперь, по его мнению, выше Врубеля нет никого, и он жалеет, что в своей „Истории русской живописи“ отвел Врубелю слишком скромное место». Но Александру Блоку, кажется, хватило одного «Демона поверженного», чтобы «с точки зрения интуитивной, от голоса музыки, поющего внутри» ощутить судьбоносную встречу и потом до конца жизни думать и говорить о Врубеле, искусством Врубеля как неким эталоном выверять линию своих дум, своей поэзии.

Чего стоит фраза тридцатилетнего Блока: «Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено». Однако не будем увлекаться, остаток биографии Врубеля еще потребует прямых цитат из Блока. Ограничимся моментом открытия, когда поэт почувствовал, что Врубель его «затягивает и пугает реально, особенно когда вспомнишь, что с ним теперь», а Белый в новом драматизме блоковских стихов заметил «именно сродство с Врубелем». Родственность художника

обнаружилась для Блока в их принадлежности к тем обреченным счастливым, кому дано сквозь роковой жизненный хаос увидеть таинственный «клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь», кого влечет желание найти и сорвать прекрасный «голубой цветок».

Цветок? Михаил Врубель, много и бесподобно рисовавший розы, азалии, лилии, кампанулы, любил цветы не столь мистично, как молодые символисты. Он упивался их несравненной живой красотой. Музыкант Яновский вспоминает, как однажды на хуторе Михаил Александрович «затеял „оргию роз“. Мы нарвали в саду бесконечное количество роз, усеяли все столы, окна, люстры, причем Врубель проделывал все это с огромным увлечением». Но, может быть, дорога Врубеля в искусстве действительно с рождения была прочерчена наказом добыть из хаоса не логос, весьма актуально постигаемый изворотливым рассудком, а цветок. Не принцип управления миропорядком, а пленительно конкретный аргумент более щедрой естественной гармонии. В качестве социально-исторического ориентира цветок, пожалуй что, надежнее.

Плеяда молодых художников, творивших, так сказать, под знаком Врубеля («Врубель был нашей эпохой», — говорил Кузьма Петров-Водкин), демонстрировала свою поэтично-философскую пластику на знаменитых выставках «Алая роза» (1904), «Голубая роза» (1907).

У Константина Паустовского есть повесть «Золотая роза». Паустовский, писатель следующей эпохи, — феноменальное явление советской литературы. Непостижимо, как он умудрился в кроваво жестокие годы, десятилетия писать о нежном и красивом, светлом и теплом. Не читали? Ну, даже крохотный фрагмент его воспоминаний даст представление о стиле этого

стойкого романтика. В отрывке речь как раз о «Демоне поверженном».

Паустовский рассказывает, как в Киеве отец, увлекавшийся фотографией, давал ему проявлять катушки с пленкой. На одной из них были московские снимки, в частности, «несколько снимков худого маленького человека в коротком пиджаке, с галстуком, завязанным бантом. Человек этот стоял около стены. На ней висела длинная узкая картина. Долго я не мог ничего разобрать на этой картине. Потом я наконец увидел худое горбоносое лицо с огромными печальными глазами. Лицо это было завалено птичьими перьями». Отец сказал, что это «Демон» Врубеля, а мальчик вспомнил их с отцом визит к приезжавшему в Киев художнику. Нервозный хвостун Врубель, говоривший о своих киевских росписях «вот это живопись!», тогда мальчику не понравился. «Демон» на снимке проявился неотчетливо.

«Увидел я эту картину впервые гораздо позже, зимой 1911 года, в Третьяковской галерее.

Москва дымилась от стужи. Пар вырывался из набухших дверей трактиров. Среди уютного московского снега, заиндевелых бульваров, заросших льдом окон и зеленоватых газовых фонарей сверкала, как синий алмаз, как драгоценность, найденная на сияющих вершинах Кавказа, эта картина Врубеля. Она жила в зале галереи холодом прекрасного, величием человеческой тоски.

Я долго стоял перед „Демоном“. Впервые я понял, что созерцание таких картин не только дает зрительное наслаждение, но вызывает из глубины сознания такие мысли, о каких человек раньше и не подозревал.

Я вспоминал Лермонтова. Мне представлялось, как он, осторожно позванивая шпорами, входит в Третьяковскую галерею. Входит, ловко скинув вниз, в вестибюле, серую шинель на руки сторожу, и потом долго стоит перед „Демоном“ и разглядывает его сумрачными глазами.

Это он написал о себе горькие слова: „Как в ночь звезды падучей пламень, не нужен в мире я“. Но боже мой, как он ошибался! И как нужен миру этот мгновенный пламень падучих звезд! Потому что не единым хлебом жив человек.

Он считал себя пленником земли. Он растратил жар души в пустыне. Но пустыня расцвела после этого и наполнилась его поэтической силой, его гневом, тоской, его постижением счастья. Ведь это он застенчиво признался: „Из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой“. И кто знает, может быть, острый и режущий воздух горных вершин, забрызганных кровью демона, наполнен очень слабым, очень отдаленным запахом этого приветливого лесного цветка. А он, Лермонтов, как и этот поверженный демон, — просто ребенок, не получивший от жизни того, к чему он страстно стремился: свободы, справедливости и любви».

Глава двадцать четвертая

БЕССОННИЦА

В университетской клинике Сербский подтвердил диагноз Бехтерева: прогрессивный паралич вследствие сифилитической инфекции (случай заражения имел место в 1892 году). В анамнезе Михаила Врубеля отмечены скверная наследственность: один дед проявлял симптомы паранойи, другой страдал хроническим алкоголизмом, мать и младший брат умерли от туберкулеза. Отмечено также, что родная сестра пациента перенесла приступ длительной острой меланхолии. Выяснены характерные для больного на всем протяжении жизни резкие аффективные перепады. Неврологическим обследованием установлена циклофреническая конституция с элементами шизоидного типа... Случаю врубелевской психопатологии посвящено множество работ. Всё опубликовано, желающие могут прочесть. Читать скучно. Связки медицинских терминов со ссылками на произведения, трактованные в меру диагностических идей и культурного вкуса авторов (скажем, кому-то «Пан» — это «юродивый, просящий подаяние», а кому-то — «звериная злость»). Хотя попутно масса полезных сведений: психически здоровых гениев в истории не наблюдалось, каждый второй гений мучился от подагры и пр.

Ограничимся фактами. При поступлении в университетскую клинику у Врубеля ярко выраженная мания величия. Он — император, а потому может пить лишь шампанское, он — уникальный музыкант, его голос звучит хором разнообразных голосов. Поведение неадекватно, действия абсурдны. Врубелю назначают препараты ртути, прочие нужные медикаменты.

Возбуждение больного постепенно стихает. С сентября позволено с ним видаться, его навещают родственники и Владимир фон Мекк, Петр Петрович Кончаловский. Больной уже может писать письма жене и просится домой. Рисовать он не способен. Из наблюдений врача: «От разговоров об искусстве уклоняется. Чувствует себя утомленным». Прогноз мрачный: дальше лишь ступени умственной, физической деградации.

Будущее...

Накануне психического срыва Михаил Врубель думал именно о нем. В краткий промежуток после расставания с «Демоном» и перед тем, как всё обрушилось в сознании, он написал портрет сына.

Малыш, на взгляд родителей, был необыкновенный. «Он теперь уже проявляет удивительную чуткость слуха, просыпается от каждого стука... — через две недели после родов сообщила Надежда Ивановна Римскому-Корсакову. — Муж уверяет также, что он необыкновенно пристально смотрит и все рассматривает, вообще папаша страшно идеализирует своего сына и видит в нем уже все признаки таланта...»

«Чуткость ребенка, конечно, не доказывает проявление его музыкальных способностей, а просто нервность и пугливость, — посмеивался в ответ Николай Андреевич. — Но что у таких художественных натур, каковы родители, сын будет иметь тоже художественную натуру — это более чем вероятно».



***Автопортрет («гордый и моложавый»). Бумага,
уголь, карандаш. 1904 г.***



***Портрет сына. Бумага, акварель, белила,
карандаш. 1902 г. Фрагмент***

И разумеется, не полугодовалый Саввочка Врубель, а надежды и страхи его отца глядят на портрете тревожными глазами малыша. Заботливо выбранная отцом изящная плетеная коляска, белоснежное покрывальце, изысканно оттеняющий нежное личико темно-синий в крапинку шарфик, придвинутый к изголовью цветущий куст азалии — из бережно, любовно, исключительно красиво устроенного уголка новая народившаяся душа смотрит на мир. Светлые бровки напряженно сдвинуты, в глазах сверхчуткого ребенка скорбное недоумение, и белокурый хохолок волос трепещет нежным хрупким крылышком. Страшно малышу, страшно за него, пришедшего в жизнь, где

непременно ломают крылья летающих людей. Ломают не по злобе, а так, по наследственной тупости.

Консервативные общественные воззрения Врубеля были свободны от иллюзий. Радикалы вызвали ярость; извозчика, похвалившего студентов-бунтарей, художник чуть не прибил, но самодержцев Романовых он видел в унисон с опубликованным тогда же, в феврале 1892 года сатирическим фельетоном Амфитеатрова «Господа Обмановы». Только фельетон потешал пародийными образами нынешнего императора и его батюшки, а Врубель тремя мастерски сделанными на больших листах карикатурными портретами Николая II, Александра III, Александра II высмеял еще и деда «Никимилуши». Если притом учесть нелюбовь Врубеля к темным низам (которые «ругают мать и жестоки с животными») и недоверие к эстетствующим снобам («очаровательная болтовня», «смешное обезьянничанье»), понятны его переживания насчет того, что ожидает родное дитя.

Необычайно чувствительный Саввочка будет умен, талантлив, одинок. Пронзительное ощущение родства, едва ли не тождества с сыном ко всему прочему горчило виноватостью. За что платит малыш, уже при появлении на свет раненый, отмеченный рубцом, нервно вздернувшим младенческую губку? Михаил Врубель, как пишет его сестра, иногда грустно называл младенца «маленьким Эйольфом». Это из Ибсена. В драме «Маленький Эйольф» духовное перерождение эгоистичной супружеской пары загадочно переплетено с трагичным, словно жертвенным исчезновением их хромого мальчика, которого завлекла в море старуха-крысоловка. Нет, не пересказать сюжет. Надо прочесть пьесу и либо, вторя Толстому, возмутиться бредовой выдумкой, либо, проникнувшись мерцанием ибсеновской атмосферы, подобно Врубелю прийти в восторг от

норвежского драматурга, отказавшегося мерить тайны жизни шаблоном ходовых моральных истин.

Драматургию Ибсена Михаил Врубель для себя открыл на добрый десяток лет раньше эпохи, когда русские театры наперебой начали ставить «Нору», «Бранда», «Доктора Штокмана». Еще в конце 1880-х он, как свидетельствует Николай Прахов, пытался увлечь Ибсеном молодых мамонтовцев, но сочувствия не встретил: «Мы не разделяли его восторги, и по поводу скандинавских пьес у нас часто возникали бурные споры». Врубель с актерским темпераментом читал вслух страшно волновавшую его «Дикую утку», однако слушателям драма показалась столь же невнятной и претенциозной, как доставленный Константином Коровиным прямо из Парижа образчик новейшей поэзии. Рассказывает Николай Прахов:

«Коровин привез с собой сборник стихов и прозы символистов — „Rose et Croix“ („Роза и крест“). Как-то в дождливый осенний вечер он стал толковать нам о замечательной выразительности символических, декадентских стихотворений и в доказательство тут же сочинил:

Паутина. Пусти меня,
Я не могу быть с тобой!
Болото. Стены пустой улицы.
Дождь мне бьет в лицо,
Где моя шляпа?..
Могла лгать!..
У него пошлое лицо!

Михаил Александрович не вытерпел — предложил всем присутствующим написать

„декадентское“ стихотворение, и сам, глядя на заливаемые дождем стекла окон, написал»:

Бурые, красные, желтые, бурные
Листья кружатся во мгле...
Речи несутся задорные, шумные,
Лампа пылает на чайном столе...

Коровин остроумно поймал стиль символистов, Врубель же, как можно заметить, настроен был исключительно лирично. Молодежь хохотала, посвящала «Мише В.» стишки с намеком на хмельной исток его лиризма:

Лиловый декадент, разбитый и бессильный,
Лежал в тени мимоз, забывшись сладким сном...

Гораздо больше понимания врубелевское увлечение Ибсеном нашло у Кончаловских. С Еленой Михаил Врубель читал «Привидения» по рукописному переводу, притом «часто возвращался к этому произведению и приравнивал жизнь героя к своей собственной». А Максим Кончаловский вспоминает, что его отец собирался ставить «Дикую утку» на домашней сцене.

Надо сказать, «Дикая утка» и «Привидения» (и упоминавшийся «Маленький Эйольф») из числа тех поздних драм Ибсена, которые дольше всего не признавались в России. Ибо одно дело отвечавшие интеллигентскому морализму разоблачения обывательской фальши и подвиги отважного протеста, другое — какие-то смутные истории, полные зыбких теней, зловещих шорохов. Вместо нравственной чистоты, высоты переменчивое освещение конфликтов и характеров. Неприятные пьесы. Ну, в самом деле. Приезжает, например, в родной город молодой

художник Освальд, герой драмы «Привидения»; за границей он писал радостно солнечные пейзажи, однако после нервного припадка работать больше не может, психика его больна. Освальда терзает, что у его чудесных, идеальных родителей вырос такой урод, как он. Мать вынуждена открыть, что ее покойный муж, столп добродетели, был развратником и болезнь сына — наследство отцовской порочности. Но лишь найден виновный, выясняется драма отца, чью жизнерадостность сгубила трусливо сдававшаяся предрассудкам жена, а она, в свою очередь, ошиблась, поверив праведным внушениям пастора, а честный пастор... И всё смешается, и виноватых нет, и все безвыходно несчастны. И бедный зритель, искавший услышать честный смелый ответ, совсем сбит с толку.

Коллизии «Дикой утки» еще мучительнее для нравственного чувства. В семействе скромного фотографа всё лживо. Изобретение, над которым работает хозяин дома, — блеф, жена фотографа — хитро подсунутая простакую чужая любовница, дочь — неродная. На чердаке устроен «лес» из новогодних осыпавшихся елок, имитирующий природу. Домашний идол тут — давно ручная дикая утка с покалеченным крылом. Одно лишь в этом доме подлинно — все счастливы, включая утку, раздобревшую на щедром корме. Жена и дочь блаженно служат ленивому эгоисту, а он их любит, как умеет. Отец фотографа, бывший богач, азартно охотится на кроликов, разведенных под чердачными елками. Содержит семью ее разоритель, местный делец. И вот является идеалист, которому ложь нестерпима. Ему удастся рассеять мглу сплошных обманов. В финале горе, крики, речи над трупом девочки: ребенок застрелился, не зная, как еще вернуть утраченную отцовскую нежность. Так что хотел сказать автор, с его хваленой «скандинавской правдивостью»? Не нужно идеалов, не следует очищать жизнь от лжи?

Долгая неприязнь русской публики к позднему Ибсену сродни отношению русских религиозных философов к Иммануилу Канту. Даже Владимир Соловьев, для которого кантовский критицизм «главная поворотная точка в истории человеческой мысли», определил его «великим возбудителем, но никак не решителем важнейших вопросов». А Павел Флоренский, негодуя на скептический агностицизм Канта, назвал его систему «уклончиво скользкой», сотканной «из загадочных улыбок и двусмысленных пролезаний между да и нет», «гениальнейшей по части лукавства».

Но времена меняются. К началу XX века подросло поколение юных, чьи вкусы потянулись к объектам врубелевских предпочтений.

Во всех тех ибсеновских пьесах, что сильно волновали Врубеля, есть линия ребенка-жертвы и размышления о наследственности. Мотив, который всегда как-то интимно задевал Врубеля, с откровенным драматизмом звучит в его портрете сына. Темой наследственного дара и бремени на много лет проникся Александр Блок, не без воздействия врубелевского Демона пытаюсь понять, ощутить странную участь своего отца, «демона 1870-х», и взяв эпитафией поэмы реплику из поздней драмы Ибсена «юность — это возмездие».

А если бы Михаил Врубель имел возможность напрямую обратиться к юному поколению, что бы он захотел сказать? Собственно, у нас есть черновой набросок его обращения в таком роде. Исступленно трудясь над «Поверженным», на волне «как бы бешеного подъема сил» Врубель, боясь упустить лишний заработок, каким-то образом выкраивает время для массы других работ. Он делает театральные эскизы, создает несколько эскизных композиций и почти успевает исполнить на большом холсте предназначенное для гостиной Алексея Викуловича

Морозова панно «Тридцать три богатыря». Кроме того, Врубель берется вести курс «стилизации» в Строгановском училище, где готовят мастеров прикладного искусства. Сохранились его заметки к вступительной лекции. И о чем же наметил говорить Врубель? О пластике, о творчестве?

«Господа! Раньше, чем говорить о перспективах нашего служения искусству и его (служения) формах, я бы хотел остановить Ваше внимание на установлении конечной цели всякой деятельности. Всякое стремление предполагает конечную точку-цель; цель является венцом стремления...»

Как хорошо, как внятно — найти цель и решительно идти к ней. Но стоп, Врубель ведь не о том. Лектор предупреждает: здесь коварная ловушка. Так или эдак установленный «венец стремления» опасен, ибо «не допускает совместительства». Четкая конечная цель в логичном разуме рождает проект единственно верной дороги к совершенству: «...роковым образом требует единства плана, то есть каждое столкновение направлений из-за преимуществ должно оканчиваться победой непременно одного и не допускает аналогичных сосуществований».

Соответственно, битвы мистиков с агностиками, церковников с толстовцами, правых с левыми, реалистов с модернистами. Жестоко, бесплодно и до бесконечности. Используя лексику Ницше относительно «необходимостей» (то есть законов развития, векторов некоей мировой воли) и «возможностей» (разнообразных идеологических доктрин), Врубель в письме Кате Ге гневался на баранью тупость людей в пору, «когда гениальный немец показал бессилие и дрянность измышленных человеком „возможностей“ перед „необходимостью“». Ученикам он силился доступно, спокойно изложить суть проблемы отношения человека к мирозданию, субъекта к объекту:

— Необходимость предвечна и бесконечна. Это атрибут «объекта». «Субъект» — сознание плюхается в этом безбрежном океане и воображает, что оно может его проглотить. Каждый глоток — это «возможность». Считайте, сколько этих глотков...

Однако и в конспекте лекции не удержаться было от досады:

— И как глуп человек, когда думает, что одну из своих жалких «возможностей» венчает «необходимостью»: («любите ближнего как самого себя»). (Равноправность в союзах... Игрушки!) Необходимость наваливается всей тяжестью неопровержимого эгоизма [неразборчиво], и от игрушек остается один прах... Насколько усложнилось бы созерцание этой великой цели «необходимостей», которая есть мир, если бы не это единство плана, кото...

На этом черновая рукопись обрывается.

Ученики-строгановцы, рассказавшие про несколько занятий под руководством Врубеля, о его лекции не упоминают. Возможно, юные прикладники от страха ничего не поняли. Сидели не шелохнувшись (при малейшем шуме педагог нервно грозил покинуть класс) и только зачарованно глядели, как Врубель демонстрировал им «стилизацию»: кинув взгляд на горшок с цветком, тут же чертил на доске великолепный растительный узор. А может, и не состоялась вступительная лекция. Но нам-то надо уяснить важнейшую для Врубеля основу мышления и служения искусству. Одолеть соблазн конечного ответа? И тогда что? Тогда принять чеховский вздох «никто не знает настоящей правды», принять ироничное кантовское заверение «и не узнает никогда» и двигаться без путеводной карты?

«Нужно и дорого разрешение противоречия конечного с бесконечным и ответ на вопрос жизни такой, при котором возможна жизнь», — подытожил

Толстой горестные думы своей «Исповеди». Не мог, не желал его могучий ясный ум жить без ответа. Нашелся ответ. Искусством, правда, пришлось пожертвовать. Но если все-таки искусство, так смысл в восторженном стремлении невесть куда? «Если бы мне предложили в одной руке свободу, а в другой стремление к свободе, — я выбрал бы последнее», — говорил Ибсен.

Однажды, когда уже тяжело болевший Врубель в просвете недужных сумеречных лет имел случай сравнить свой портрет Саввы Мамонтова с портретами работы Цорна и Серова, то поначалу даже «поджал хвост», но счастливо убедился, что конкурентам не дан его творческий «натиск (Aufschwung) восторга». Выразительное «натиск восторга» понадобилось уточнить немецким «Aufschwung», дабы энергия штурма получила оттенок взмаха, взлета, порыва от земли к небу. Любопытное совпадение: мать Александра Блока как-то обмолвилась, что «Aufschwung» Шумана мог бы служить эмблемой ее первого мужа («те же взлеты, порывы, падения»), так что интуиция поэта, угадавшего во Врубеле отцовскую мятежную духовность, была права. Рискованный дар этот Aufschwung: порушил психику и Шуману, и варшавскому профессору Блоку, и Михаилу Врубелю. Зато в искусстве ничто не сравнится с его пламенем. Как сказал Лев Толстой, «многое нужно для искусства, но главное — огонь».

Флюидами культурного обновления или в силу естественного противоречия старикам молодежь была лучше подготовлена к восприятию врубелевского искусства. Дочь Дмитрия Ивановича Менделеева и его чуть не ставшей профессиональным живописцем супруги вспоминает эпизод своей ранней юности: «Я была — член моей культурной семьи со всеми его широкими интересами в науке и искусстве. Передвижные выставки, „Русская мысль“ и „Северный вестник“, очень много серьезной музыки дома, все

спектакли иностранных 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 Кнебеля. Врубелевские рисунки к Демону меня пронзили (откуда, откуда?), но они-то как раз и служили главным аттракционом, когда моя просвещенная мама показывала не менее культурным своим 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».

Образом нежной мировой души смотрела со стены над письменным столом поэта, осеняла союз молодых Александра Блока и Любы Менделеевой «Царевна-Лебедь», репродукция врубелевской картины.

«Не сама ли то Дева-Обида, что, по слову древней поэмы, „плещет лебедиными крылами на синем море“ перед днями великих бедствий?» — раздумывал перед этой картиной первый серьезный исследователь творческого пути Врубеля, тоже человек из близкого окружения Блока. Звали молодого человека Александр Павлович Иванов. В мемуарах Николая Прахова он почему-то (тут есть какая-то загадка, какой-то сознательный камуфляж) настойчиво упоминается как «киевский профессор». Нет, это был петербуржец, по образованию математик, по службе мелкий чиновник, по душе мечтатель. Как явствует из его опубликованной в 1904 году на страницах «Мира искусства» статьи об операх Вагнера, гениальность он видел «подвигом освобождения уникальной или заколдованной красоты». Сам Александр Иванов сочинял фантастические повести.

Напечатана была лишь одна, удостоенная похвал Брюсова и Волошина, — «Стереоскоп» (действие происходит в Эрмитаже, герой с помощью изобретенного прибора путешествует по Петербургу его давних детских лет). После революции Иванов работал в Русском музее, писал о выставках и живописцах, составил путеводитель по экспозиции Врубеля, преподавал. В 1931 году из музея он уволился, умер то ли в 1933-м, то ли в 1940-м.

Осталась его книга о Врубеле, жанр которой он из скромности обозначил как «опыт биографии», хотя это, конечно, полноценный (к сожалению, лишь дважды, в 1911 и 1916 годах издававшийся) биографический труд. «По-старинному благородно и просто, как писалось о старых великих мастерах», — отозвался Блок на эту книгу. С ее автором Блок познакомился через своего задушевного друга Евгения Иванова. До чудаковатости наивный, совестливый, погруженный в идеи мистического неохристианства, Женя Иванов непременно хотел свести Блока со своим старшим братом Сашей, который всё знает, читает на разных языках и приобщает домашних «к новым вкусам в музыке искусств». Впечатление Блока от Саши Иванова — «действительно, человек совершенно исключительный, как вся семья Ивановых. Оттого только, что живут на свете такие люди, жить легче; в них — опора». Позже в блоковских письмах, дневниках: «Очаровательный, застенчивый, добрый А. П. Иванов»... «Пришел А. П. Иванов. С ним легкое с полуслова понимание, перебрасывание „одними думами“». И в записях Евгения Иванова: «Александр Блок и брат мой Саша находили много общего для разговора, понимали друг друга с пол-слова и сходились во мнениях о многом».

Насколько они сходились во мнении о Врубеле?

Блок истолковывал Врубеля, как бы вселяясь в его творческую душу, в его родственного себе Демона. Иванов дорогу врубелевских поисков изучает взглядом посетителя музея на картину, размещенную выше уровня его глаз. Благодаря общему их приятелю, племяннику Надежды Забелы Николаю Ге, оба хорошо представляли житейскую канву искусства Врубеля. Однако Блок вообще отвергал «низкий строй» в разговорах о творчестве. Александр Иванов, прослеживая путь художника и по необходимости касаясь моментов частной жизни, делает это крайне деликатно. Кстати, Николай Ге-внук, будучи одним из авторов «врубелевского» номера «Мира искусства» (№ 10-11 за 1903 год), тоже не позволил себе блеснуть семейным знанием вкусных для публики подробностей, сосредоточился на перекличке врубелевских приемов со стилистикой английских прерафаэлитов.

Исследование Александра Иванова помимо всего драгоценно взглядом человека из первого поколения зрителей, по-настоящему увидевших, признавших Врубеля. А признать было непросто.

«Кто из нас, — пишет Иванов, — не помнит смутного, но глубокого впечатления, волновавшего при первых встречах с его искусством». Поначалу «лишь недоумение, почти испуг: слишком непохоже на все, виденное дотоле, слишком новым казался Врубель даже среди новых». Реакция Андрея Белого на первую широкую ретроспективу вещей Врубеля: «...впечатление от его картин — подавляющее; вначале он даже неприятен, потому что слишком крупен (и в буквальном, и в переносном смысле слова). Когда я вошел в зал, где помещались его картины, мне казалось — меня забросали обломками». Подавлявшая структурная сложность композиций, на взгляд Иванова, выглядела «скоплением бесчисленных причудливых форм», имевших «странное сходство то с кристаллами

разноцветных камней, то с многогранными зернами таинственно рдеющих гемм, то с причудливо круглящимися образованиями самородных металлов».

Компания петербургских и московских единомысленных друзей Блока смотрела глазами поэтов, литераторов. Группу повзрослевших киевских подмастерьев Врубеля с юности профессионально занимали секреты его оригинальной пластики.

«Врубель писал в конце 80-х годов по заказу иконостасного подрядчика М. две иконы — князя Владимира и Николая Чудотворца — и написал их чисто по-врубелевски — великолепно, но никак не мог установить фон, окружающий фигуры святых, и переписывал каждый день... Однажды разбил фон на квадраты и раскрасил каждый квадрат определенным цветом — желтым, красным, синим, зеленым, говоря: „Обыкновенно ясное небо считают синим или голубым, а я когда смотрю на него, оно мне кажется выложенным разноцветными квадратами“», — передает Яремич рассказ одного из художников, работавших тогда вместе с Врубелем. «У меня также сохранилось воспоминание, — продолжает Яремич, — об аналогичных опытах, относящихся приблизительно к 1888 году. Врубель имел возможность работать в крестильне Владимирского собора, которая заменяла ему в то время мастерскую. Однажды, войдя туда, я был поражен необычайного вида изображением богоматери. Вся фигура и лицо были расчерчены треугольниками и ромбовидной формы фигурами, и каждое пространство, замыкаемое линиями, было заполнено определенным цветом, а общее напоминало не то византийскую эмаль,

не то изображение, выложенное разноцветными стеклами».

Из молодых киевлян наибольшее влияние Врубеля испытал и тоньше всех постиг его приемы Виктор Замирайло. Акварели Врубеля он копировал столь искусно, что сам автор принимал их за свои и, например, с удовольствием удостоверял копию «Синего ангела» подписью «Врубель-Замирайло».

«Замирайло один из немногих и, пожалуй, первый по времени из числа лиц, признававших и, главное, понимавших творческий дар Врубеля, — отдает дань справедливости товарищу Степан Яремич. — Вне всякого сомнения, Замирайло в хронологическом смысле есть основная база для понимания Врубеля и в этом отношении Замирайло как истолкователь художественных приемов Врубеля и лично для меня сыграл большую роль, так как способствовал уяснению самой сущности волшебных приемов гениального художника...»

Преклонение перед Врубелем отразилось у Виктора Дмитриевича Замирайло не только манерой его талантливой графики. Как когда-то молодой Врубель в Киеве, Замирайло, переселившись в Москву, поближе к мэтру, а затем в Петербург, изумлял столичных прохожих экстравагантным одеянием: неизменным зимой и летом широким черным плащом до пят, наподобие того, в котором посещал грузинскую землю Демон врубелевских иллюстраций. Неудивительно взаимное притяжение сошедшихся под сенью «Мира искусства» адептов врубелевского и блоковского творчества. Не было уже на свете ни Врубеля, ни Блока,

когда в 1920-х годах книжечки детских рассказов Евгения Иванова выходили с рисунками Замирайло.

Вообще, Михаил Врубель в признании его искусства многим, надо сказать, обязан своим благодарным киевским помощникам. Настороженное отношение мирискусников к образно-пластическим фантазиям Врубеля переломил именно Степан Яремич.

Ездившему в Киев посмотреть новые соборные росписи Бенуа Врубель рекомендовал взять там гидом молодого Яремича, но встречи не получилось. Зато в один прекрасный день на петербургскую квартиру Бенуа пожаловал молодой долговязый незнакомец, очаровательно улыбнулся ямочками на смешных ярко-розовых щечках, представился: Яремич. Помните, Михаил Александрович говорил вам обо мне?

«Будь это другой человек, — рассказывает Бенуа, — я, вероятно, испугался бы такой стремительности... Однако один вид Степана Петровича и вся его манера сразу так меня расположила к нему, что я его принял с исключительным радушием, сразу почувствовав в нем единомышленника или „единодушника“... В редакции „Мира искусства“, куда я его ввел, как только увидал в нем ценного „союзника“, он очень скоро сделался своим человеком...» И что касается тех лет, когда Александр Бенуа был убежден в гениальности Врубеля: «Проверяя после стольких лет свои тогдашние убеждения, — пишет Бенуа, — мне кажется, что я не был свободен от посторонних влияний, и больше всего действовало то внушение, которому я подвергся со стороны моего друга Яремича. Вот кто был искренним и безусловным поклонником Врубеля, и это до такой степени, что он заражал своим увлечением и других... Я

через Яремича полюбил Врубеля и как человека, а это отозвалось на моемприятии его в душу как художника. Постепенно, однако, это наваждение стало затем (уже после безвременной кончины впавшего в безумие художника) рассеиваться...»

Чтобы не рассеивалось, много в свое время потрудился опять-таки Яремич. Замечательно написанная Ивановым история творчества Врубеля до переезда художника в Москву была первый и последний раз опубликована в 1910 году в нескольких номерах организованного Яремичем и выходившего под его редакцией солидного, крупноформатного киевского журнала «Искусство и печатное дело». Там же были полностью опубликованы воспоминания Екатерины Ге о Врубеле и другие интереснейшие материалы о нем. Год спустя одновременно появились посвященные Врубелю книга Иванова и великолепно изданная в серии Грабаря «Русские художники» монография Яремича.

Преданность молодых киевлян неизменно проявлялась при различных обстоятельствах врубелевской жизни.

В конце 1890-х — начале 1900-х Врубелю неоднократно, по дороге на хутор или в связи с гастролями Частной оперы, случалось посещать Киев. Об одном из таких визитов вспоминает знавший Врубеля, но не входивший в число его подмастерьев и мечтавший ближе с ним познакомиться Лев Ковальский. Случай представился, когда к нему обратилась Забела-Врубель, помнившая юного живописца Ковальского по встречам в доме тетушки и Николая Николаевича Ге: «Я получил письмо от Н. И. Врубель с просьбой подыскать комнату в семье, так как она приезжает с московской трупой Солодовниковского театра и будет в Киеве петъ в продолжение месяца. Один мой знакомый сказал, что есть подходящая комната у его знакомых. Мы пошли

посмотреть, нашли ее подходящей и взяли за 25 рублей в месяц».

С нанятым на Крещатике жильем вышло не очень складно. В зимних сумерках приехавшие Врубели и встретившие их на вокзале молодые люди добрались до квартиры. «Врубель был в пальто с каракулевым воротником и на голове такая же шапка. Надежда Ивановна — в большой шубе, вся закутанная, и много на руках колец — все красивые. Мы все вошли в не очень большую комнату... вслед за нами внесли несколько сундуков Надежды Ивановны, и стало невозможно тесно. Надежда Ивановна запротестовала, наотрез отказалась, нашла комнату маленькой, неудобной, хождение через длинный двор невозможным, и в унисон ей Михаил Александрович, который сначала находил комнату прекрасной, стал утверждать, что „здесь Наде оставаться нельзя“. Через полчаса вся компания в сопровождении сундуков была водворена в „Континентале“. Там я бывал частым гостем...

Врубель оказался очень предупредительным и милым собеседником... В один из теплых дней, какие бывают иногда в конце февраля, мы поехали с ним вдвоем смотреть его работы в „Кирилловском“: ему этого очень хотелось. Трамвая по Кирилловской улице еще не было, и мы, помню, по ужасной дороге тянулись на санях чуть не час, но когда взобрались на Кирилловскую горку, перед нами раскрылись дали, вспомнилось бывшее, и мы забыли невзгоды пути. Мы посмотрели церковь. Врубель молчаливо рассматривал свои работы. В церкви мы были недолго, там было душно от запаха ладана. Мы вышли на воздух. Выйдя, стояли долго, глядя на дали и на луга... Врубель сказал:

— Как хорош, однако же, Киев! Жаль, что я здесь не живу! Я люблю Киев!»

Потом Лев Ковальский с другом Виктором Замирайло регулярно бывал у Врубелей на хуторе, гордился, что

Михаил Александрович поручал ему закупать краски для летнего сезона. Замирайло, опытный фотограф, учил Врубеля обращаться с фотоаппаратом, снимал по указанию мэтра гигантскую хуторскую сирень. Потом до Киева донеслось известие, что Михаил Александрович тяжело и страшно заболел...

К началу 1903 года психическое возбуждение Врубеля улеглось, но его пробы заняться живописью не ладились, карандаш тоже валялся из рук. Кое-как Врубель начертил кокошник для Нади — Красы Ненаглядной в опере Римского-Корсакова «Кашей бессмертной». В феврале его, вялого и рассеянного, выписали из клиники. Врачи для восстановления тонуса советовали на весну отправить Врубеля в Крым, а летом — на деревенский воздух. Младший брат художника Володя (офицер, окончил кадетский корпус в Полтаве, затем Константиновское военное училище, теперь жил в Петербурге — сведения о нем крайне скудны) повез Михаила на крымский берег, к замужней сестре Варе. В Крыму было холодно и некрасиво. Писать с натуры не вышло. Апатия грозила перерасти в тяжелую депрессию. Через месяц Врубеля привезли обратно. «В апреле Михаил Александрович вернулся в Москву, — пишет свояченица, — он был очень расстроенный и грустный, часто плакал, тосковал и говорил, что никуда не годен... Работать он вовсе не мог, хотя ему предлагали разные заказы. Теперь он все говорил, что положение семьи безвыходно». Тем временем в Москве только и судачили о Врубеле, о его трагедии. Произведения его пошли нарасхват: Владимир Осипович Гиршман купил «Демона сидящего», Сергей Щербатов, не стоявший за ценой, из-под носа совета Третьяковской галереи увел изумительный акварельный эскиз-вариант «Демона поверженного».

Владимир фон Мекк предложил Михаилу Александровичу и Надежде Ивановне провести лето в

его имении Киевской губернии. Эта идея несколько взбодрила Врубеля и пришлась очень по душе его жене. Накануне отъезда прихворнул Саввочка, поездку на день отложили, затем втроем с сыном Врубели отправились лечиться покоем блаженных киевских краев. Ссылаясь на воспоминания Забелы, сестра художника пишет: «С радостным чувством въехали они в Киев, где оба делали свои первые шаги на поприще искусства и где были встречены старыми друзьями-художниками С. П. Яремичем, В. Д. Замирайло и Л. М. Ковальским. Но, к сожалению, радость эта была жестоко сменена глубоким горем».

Рассказывает Лев Ковальский:

«Я с приятелем музыкантом Яновским встретили Врубелей на вокзале. Они приехали с маленьким сыном Саввочкой, которого мы видели впервые. Мы сидели в зале II класса перед отъездом в гостиницу; так как Саввочка хотел пить, ему дали зельтерской воды, и Надежда Ивановна, смеясь, сказала, что Саввочка удивительный мальчик, так как он говорит слова редкие. Он не говорит „папа“ и „мама“, но зато слово „опять“ и еще какое-то. Врубель все время сидел очень грустный, и мы как будто не замечали этого, были опечалены и угнетены чувством страха за него. Увезли мы Врубелей в гостиницу. Никто не предчувствовал той драмы, которую рок готовил безжалостной рукой. В этот же вечер Саввочка заболел. Я нашел какого-то доктора, по совету моего знакомого, мы все бегали кто куда попало. Кто за стерилизованным молоком, кто за лекарством, но развязка была близка, и Саввочки к вечеру на другой день не стало. Врубель, до сих пор молчаливый и почти неподвижный, стал много

говорить, стал заниматься грустной обязанностью похорон, суесться».

Местом погребения было выбрано кладбище на киевской Байковой горе. Надежда Ивановна, потеряв сына, будто окаменела, не произносила ни слова.

О дальнейшем в мемуарах Екатерины Ге:

«Михаил Александрович удивительно мужественно вел себя при этом несчастье, он всем распоряжался, ездил хлопотать о том, чтобы похороны устроить поскорее. На вид он был бодр и старался поддержать жену, которая была в отчаянии. Похоронивши своего единственного ребенка, Врубели поехали все-таки в имение фон-Мекка. Там Михаил Александрович начал сильно нервничать, сам требовал, чтобы его скорее везли в лечебницу...» Анна Врубель пишет, что ее брат через неделю категорически заявил:

— Везите меня куда-нибудь, а то я вам наделаю хлопот.

Решили ехать в Ригу, где в городской лечебнице работал знакомый врач, но там доктор Тиллинг убедил сестру художника не волновать больного посещениями и перевезти его в тихое загородное частное заведение, что и было сделано. «Настроение брата продолжало быть глубоко подавленным...»

Михаил Врубель хотел покончить с собой.

С осени он вновь в московской университетской клинике. Форма безумия противоположна той, с которой он поступил сюда в прошлый раз. Вместо мании величия галлюцинаторный бред самоуничтожения. Пациент видит и чувствует, что его судят, казнят, пытаются. Он виноват

— он опозорил семью, близкие его умирают в нищете. Он недостоин еды, его следует убить, он полное ничтожество, у него нет ни рук, ни ног, все свои 47 лет он даже не существовал.

— А кто же, что же вы такое? — спрашивают его.

— Пустой мешок.

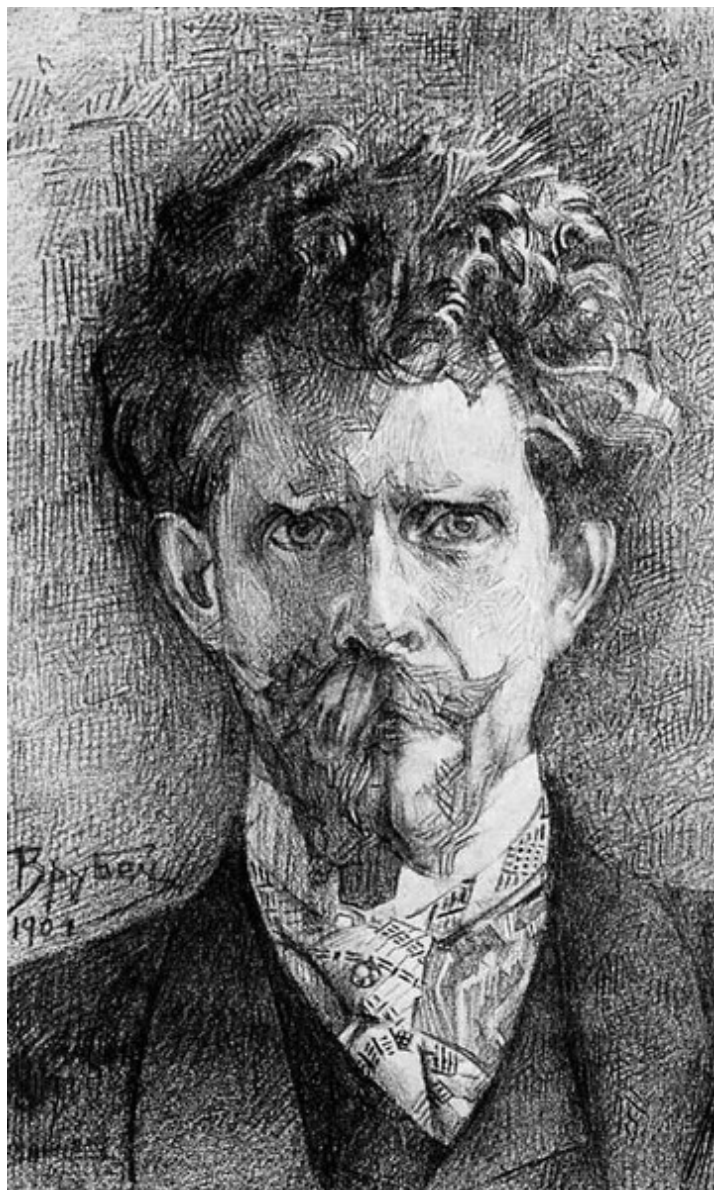
Сознание заволокло, но образная мысль не отказала.

Профессора и студенты-медики заботливо старались отвлечь больного художника от владевших им кошмаров. Лечащий врач, который, кстати сказать, сомневался относительно диагноза (Забела писала: «Сергей Иванович вообще, кажется, не согласен с Сербским в его взглядах на Мишину болезнь, он все настаивает, что это меланхолия»), не видел иной кроме творчества возможности наполнить «пустой мешок». И потихоньку Врубель начал работать, вошел во вкус. Он опять взялся за начатый перед самой болезнью «Пасхальный звон». Холст с весенней березовой рощей и ангелами, летящими будто эхо перезвона на дальней колокольне, отгонял шум назойливых обвинительных голосов, окрики палачей. Настроение светлело белизной тонких древесных стволов и легких ангельских крыльев. В какой-то момент всё стихло. Белизна взорвалась лилово-синим всполохом и золотыми искрами — перед Врубелем предстал ангел смерти Азраил.

Тем, кто знает этот врубелевский холст «Шестикрылый серафим (Азраил)» по качественным, вполне впечатляющим репродукциям, надо все же изыскать время и средства, чтобы приехать в Петербург, прийти в Русский музей. Мистическое переживание обеспечено. Все, что читается по воспроизведениям картины: ее экспрессия и утонченность, строй торжественной симметрии и ореолы жгучего цвета-света вокруг лика с бездонными глазами, — всё это покажется лишь текстом либретто, прочитанным перед оперным спектаклем. Перед оригиналом зритель

мурашками по коже ощутит, что Врубель видел его, своего Азраила.

Как человек философского склада, Михаил Врубель мыслей о смерти не боялся. Яремич в 1901 году услышал от него, стоящего перед своим киевским «Надгробным плачем»: «Вот к чему, в сущности, я должен бы вернуться». Яремичу также запомнилась его фраза о том, что смерть, которая уничтожает все противоречия, и есть, возможно, главный категорический императив. В торжественно поднятых руках застыли меч и горящий светильник, неподвижен властный и отрешенный взор. Не всякому явится такой вестник — неотвратимый, ослепительно прекрасный.



Портрет Федора Арсеньевича Усольцева. Бумага, карандаш. 1904 г.



Кровать. Из цикла «Бессонница». Бумага, карандаш. 1904 г.

«Миша плохо спит, а эту ночь совсем не спал... — жаловалась Надежда Забела сестре мужа. — Он теперь очень занят картиной, которую он пишет на том холсте, где был Пасхальный звон, теперь тут шестикрылый херувим, уже весь холст записан, но лицо херувима его не удовлетворяет и он собирается его переделывать... не спит и возбужден, хотя скорей бодро настроен».

«Азраил» удался. Врубель горел энтузиазмом, хотя физически он так ослаб, что его катали в кресле. К тому же простуда обернулась острейшим ревматизмом, суставы воспалились и ныли нестерпимо. Однако, невзирая на распухшие пальцы, художник, отказываясь есть и спать, хотел только творить. Изнуренный организм не выдерживал. «К весне 1904 года, — пишет

Екатерина Ге, — Врубелью было так ужасно плохо, что думали, что он не переживет этой весны. Хотели везти его за границу; но потом оставили всякие планы, думая, что еще немного, — и все кончено».

Случается прочесть, как фантаст Врубель в поисках исцеления приник к живительной натурной правде. Тезис эффектный, но не вполне правомерный. Таково было предписание медиков — работа лишь с натуры как средство удержать сознание от фантазий, возбуждающих и уносящих далеко от реальности, от жизни. Врубель послушался. С чем он сам и доктора не могли справиться, это его художественный темперамент. Михаил Врубель теперь рисовал только с натуры, но сутками напролет. Днем портреты врачей, санитаров, соседей по скорбному приюту, коридоры с пальмами на тумбочках, деревья за окном. А ночью, в одиночной палате лечебницы он рисовал свою кровать. Дыбом стоящая подушка, смятые простыни, откинутае одеяло — знаменитая карандашная серия «Бессонница», честный и душераздирающий дневник бессонных больничных ночей.

Психиатрическое наблюдение констатировало — ход болезни нетипичен.

На стадии, когда должно было сказаться притупление эмоций и снижение умственных способностей, интеллект пациента проявлялся сильно, эмоции выражались ярко.

Только вот что было делать с угрожающе истощенным телом? Клиника уже закрылась на лето, а Врубеля всё держали, подозревая, что перевозить его дальше морга не понадобится. Однако больной как-то держался, и Сербский рекомендовал определить его в недавно открывшуюся на окраине Москвы санаторного типа лечебницу доктора Усольцева.

Глава двадцать пятая

ПРОСВЕТ

«29 июня 1904. Дорогому и многоуважаемому Федору Арсеньевичу от воскресшего М. Врубеля», — твердой рукой выведено под рисунком, подаренным Усольцеву.

Лечебница Усольцева — Федор Арсеньевич предпочитал называть ее «санаторией» — открылась всего год назад. В дачных окрестностях, примыкающих к Петровскому парку, психиатр из Костромы приобрел два одноэтажных флигеля, перестроил их и обустроил сад, чтобы практиковать свою методику. Суть ее: поменьше напоминать больному о болезни, снять с подавленной, расстроенной психики гнет полутюремного режима. Пациенты содержались как бы в гостях у доктора. Конечно, имелся специальный персонал и соблюдались определенные ограничения, но все же не палаты клиники, а обычные комнаты, пусть без обоев; не больничное питание, а трапезы за семейным докторским столом; свободные прогулки, домашние концерты, иногда даже праздничные вечеринки. Как все это повлияло на Врубеля, ясно из его дарственной надписи врачу.

Диагноз Бехтерева и Сербского Федор Арсеньевич отверг — определил у больного спинную сухотку, то есть считал, что у Врубеля бледной спирохетой инфицирован не головной, а только спинной мозг. Что касается бреда, «голосов», галлюцинаций — маниакально-депрессивный психоз в тяжелой форме, характерной для артистических натур.

Чтобы не возвращаться к вопросу о диагнозе и не лезть в научные дебри (чем ближе к нашему времени, тем осторожнее медицинские заключения, тем

устойчивее замечания о нетипичном процессе), попробуем просто по-житейски взглянуть на то, что творилось с Врубелем. Какова пружина, раскрутившая впечатлительное сознание до настоящего безумия? Может, это самое странное в странном Врубеле, но, похоже, с ума его свела вроде бы не свойственная «флюгероватому» художнику ответственность. Невроз начался страхом, что он не сможет материально обеспечить жену и ребенка. Набрал немыслимый объем работ, перенапрягся, элементарно перетрутился. На краю его полного психического срыва мачеха утешала Мишу, зная главный пункт его тревог: «Как я рада, что все у тебя устроилось и что в мае ты будешь богат, т. е. будешь иметь некоторый запас денег... Надя тоже обеспечена на будущий сезон... Теперь надо серьезно думать о здоровье». Когда надежды на славу и богатство (гарантию благоденствия семьи) рухнули, рухнула и психика. А что мучает после месяцев бешеного буйства? Бессилие, невозможность работать, достойно содержать Надю и Саввочку. А казня себя за смерть сына, которого дурная наследственность наградила физическим изъяном, слабеньким организмом, что представлялось в диком бредовом кошмаре? У него мягкая постель, ему носят еду, а Надя, нищая, бездомная, гибнет от голода и холода. Между прочим, неординарную врубелевскую преданность жене специалисты тоже отнесли к признакам шизоидности. Что ж, люди знающие, им виднее. В обиходе это испокон веков считается свойством благородства, как минимум — коренной порядочности.

Основную роль в нежданном воскрешении умирающего сыграли два фактора: личность врача и близость любимой жены. Надежда Ивановна вместе с сестрой художника поселилась на даче по соседству. Навещая мужа в университетской клинике, Забела просила докторов «отпустить Мишу на несколько часов

домой, чтобы он убедился в том, что существует „Марсель“ (гостиница) и что мы там живем», но врачи опасались выпускать больного в периоды острых маниакальных приступов. Усольцев же визиты к близким позволял и приветствовал. Теперь Михаил Врубель ежедневно бывал на даче у Нади, мог убедиться, что ей и сестре вполне хватает еды, платья, необходимого комфорта.

На что, однако, рассчитывал Усольцев, имея дело как-никак с психически весьма нездоровыми людьми? На целительную силу радостей, без которых нормальный человек начнет болеть, а уж депрессивному ни за что не выйти из мрака. И разумеется, на силу своего авторитетного воздействия. Федор Арсеньевич в общении с людьми был чутким артистом, не случайно его лечебница быстро получила популярность в литературно-художественной среде, и обладал даром (владел техникой, если угодно) гипнотического внушения. На двух его сделанных Врубелем портретах личность, чьей воле все подвластно.

Лето под кровом Усольцева Михаил Врубель провел в блаженной эйфории.

С Павлом Ивановичем Карповым (врач, изучавший творчество душевнобольных, восхищенно относившийся к Врубелю) и верным адъютантом Замирайло он ездил по Москве, наведаясь на Гончарный завод, где мог «отдаться обозрению своих прежних вдохновений» и был «очень ободрен ими». Ежедневно он обедал «дома», на даче жены и сестры, часами гулял с Надей по аллеям Петровского парка. Врубель много и радостно работал: портретировал чудотворца Федора Арсеньевича, его милейших домочадцев, добрейшего доктора Карпова и жившего в доме Усольцевых молодого, нежного душой скульптора Петра Бромирского. Вдохновенно рисовал цветы, букеты. Начал «Портрет Н. И. Забелы на фоне березок» — вариацию исчезнувшего «Пасхального

звона», но без херувимов, с фигурой живого светлого ангела, его обожаемой Нади.

А Надя выглядела уже совсем не так, как в этой акварельно-пастельной сказке. И голос ее после смерти сына изменился. И у нее было много проблем в театре. Товарищество Частной оперы распалось, гастролировать у Забелы не было сил, проба на сцене Большого театра не удалась, петербургский императорский оперный театр тоже не жаждал включить ее в свою труппу. Лишь с помощью имевшей большие придворные связи Натальи Александровны Ирецкой, педагога Санкт-Петербургской консерватории, ее любимая ученица получила ангажемент в Мариинском театре. Врубель, конечно, уже не мыслил жизни вдали от жены. Федор Арсеньевич на продолжении лечения не настаивал. С конца августа началась жизнь супругов Врубелей в Петербурге.

Вполне ли выздоровел художник?

Знакомые петербуржцы внимательно присматривались к нему. Встретивший Врубеля в театре Римский-Корсаков нашел, что внешне он похудел, заметно постарел, но «говорил вполне нормально». Константин Сомов увидел Врубеля «совсем нормальным и здоровым». Подробнее изложил свои впечатления Александр Бенуа, несколько раз заходивший «в ту небольшую, скромно обставленную и несколько темноватую квартиру, которую Надежда Ивановна нанимала на Театральной площади позади Консерватории».

Часть гостиной этой квартиры изображена в автопортрете Врубеля, где за спиной стоящего художника красуется на шкафу фарфоровый лебедь, поднесенный Забеле после давнего бенефисного спектакля. Стандартный благопристойный интерьер, врубелевской изобретательности в нем не заметно. Не до того художнику, вернувшемуся из странствий по психиатрическим лечебницам. Не до оригинальных

интерьеров было Врубелю и тогда, когда он заканчивал «Поверженного», но как жаль, что зимой 1902/03 года он не принял участия в любопытном предприятии под названием «Современное искусство». Затеяли и финансировали эту выставку-магазин молодой князь Сергей Щербатов с другом Волей Мекком: сняли в Петербурге здание на Большой Морской и предоставили художникам-эстетам, не жалея средств, создать образчики стильных жилых помещений. Петербургские мирискусники посмеивались над комичной парой передовых московских меценатов (дородный барственный Щербатов и рядом щупленький миниатюрный фон Мекк), презрительно окрестили экспозицию «грабарьней» (заведовал выставкой Игорь Грабарь), но для салона поработали активно. Врубеля фон Мекк и Щербатов, разумеется, пригласили первым. Увы, Михаил Александрович был всецело поглощен «Демоном» и свою экспозиционную площадку передал Константину Коровину. Возразить организаторы не посмели, хотя поморщились: не для их дела размашистая кисть театрального живописца.

Как доходное предприятие, выставка с треском провалилась, заказов от публики не последовало, зато сколько изощренной выдумки явили «будуар Бакста», «столовая Бенуа», «терем Головина». А победила на смотре стильных обстановок дружно признанная самой элегантной «чайная комната Коровина». Лаконичная геометрия низких столиков, диванов с сизовато-зеленой велюровой обивкой и обшитых холстом того же изысканного тона стенных панелей — тонкий вкус Константина Коровина оценил идею Врубеля с простой кухонной мебелью, обтянутой блеклым бархатом. Сам Врубель, выступая на обсуждении проекта выставки за щербатовским столом, украшенным белыми цветами и легкими плетеными клетками с прыгающими в них снежно-белыми японскими птичками, лишь словесно

обрисовал новую свою интерьерную фантазию. По воспоминаниям Щербатова, он говорил: «Надоели все эти вялые, бесцветные обывательские комнаты... Моя комната вся была бы в красной глубокой гамме. Как чудесны красные лаки у китайцев, а у нас в Европе всё тоска: серо, вяло. Подумайте, красная, как рубин, посуда, и на ней красные фрукты. Как это было бы красиво — один аккорд! А стены, драпировки, как все можно скомпоновать в глубокой гамме!»

Осенью 1904-го настроению Михаила Врубеля, видимо, больше отвечали спокойные неяркие тона.

На взгляд Александра Бенуа выглядел Врубель неплохо: «Беседуя с ним, трудно было себе представить, что этот человек, такой рассудительный, уравновешенный, столь заинтересованный и искусством и жизнью, такой очаровательный собеседник, совсем недавно был в полном смысле слова безумцем, лишенным контроля над собой... Но и от прежнего Врубеля этот „выздоровевший“ Врубель тоже сильно отличался. Куда девалась его огненность, горячность, блеск его красноречия, его независимые „протестующие“ мысли? Теперь Врубель стал тихим и каким-то „покорным“, но вследствие того и несравненно более милым, уютным, нежели прежде». Новую для высокомерного Врубеля «простоту и сердечность» заметили и другие петербуржцы.

Пристальнее всех вглядывался в себя сам Врубель. Судя по нескольким автопортретам этого времени, его наблюдательная свояченица права: «он очень следил за собою, постоянно помня о своей болезни». Тщательная прическа, безупречный костюм, любезное спокойствие, сквозь которые, где больше, где меньше, грусть настороженного, неуверенного человека. Неудивительно, что Врубель не желал открыться таким перед публикой, и когда Дягилев слишком настойчиво хотел забрать для выставки один автопортрет

художника, Врубель, вспыхнув от гнева, кинулся стирать изображение.

«Врубель в выставочном отношении человек трудный», — вздохнул когда-то Сергей Дягилев, подразумевая вечные опоздания Врубеля к сроку экспозиции, так как вещь у него якобы не готова, а с другой стороны, его придирчивость в части отбора, развески произведений и т. п. Если же дело касалось сценических образов жены, Врубель требовал беспрекословного исполнения его замыслов.

Поскольку Забеле предстояло петь на Мариинской сцене царевну Волхову, в Петербурге муж артистки незамедлительно отправился к управлявшему раньше московской конторой, а ныне возглавлявшему столичную дирекцию Императорских театров Теляковскому. На этом хлопотном посту кавалергард, полковник Теляковский служил честно и аккуратно. События дня неукоснительно отмечались в дневнике. И вот что Владимир Аркадьевич записал 6 сентября 1904 года: «У меня сегодня был художник Врубель и принес рисунок костюма Г-жи Забеллы в роли Царевны в опере „Садко“. Врубель постарел и выглядит очень измученным... Между прочим Врубель принес костюм (рисунок) для Маргариты („Фауста“)... Костюм Маргариты красив, но слишком богат, что мне и пришлось ему заметить. Вообще надо быть очень осторожным с появлением на сцене костюмов по рисункам Врубеля. Люди, не расположенные ко всему новому, на почве Врубеля могут развести разные сплетни вроде того, что в театре работают не только декаденты, но даже декаденты, признанные ненормальными. Врубель хотя и человек громадного таланта, но у него есть болезненная нота в живописи, и надо осторожно принимать его рисунки... „Фауст“ идет в среду, остается лишь один день, и мы на этот раз можем сослаться на то, что нет времени приготовить новый костюм».

Но если бы театральные неприятности Забелы ограничивались костюмерной частью!

«Слушал Вашу протеже Забелу в „Садко“, — сообщил приятельнице меломан Константин Сомов. — Бедную на нашей огромной сцене едва слышно и едва видно. Она сделала ошибку, поступив в Мариинский театр... голос ее утомлен уже». Досадовал и композитор оперы: «Забела в „Садко“ хороша несомненно, но завела себе манеру петь на низких нотах открытым и форсированным звуком, что мне не нравится и что я ей высказал». Надежда Ивановна пыталась как-то обогатить, усилить звучание своего голоса, но даже такому страстному ее поклоннику, как Михаил Гнесин, в столичной постановке «Садко» она показалась тусклой акварелью в сравнении с прежней красочной картиной. Начальство Мариинского театра относилось к Забеле недружелюбно, партии ей давали небольшие, на сцену выпускали редко. «Я у них пришлась не ко двору, — горько признавала певица, — и сама как-то чересчур волнуюсь, когда приходится выступать, и благодаря этому теряю половину своих средств голосовых».

По счастью, Надежда Ивановна нашла себя в камерном пении. Пианист и дирижер Александр Ильич Зилоти пригласил ее участвовать в своих знаменитых концертах. Михаил Врубель, естественно, всюду сопровождал Надю.

«Знаешь, с кем мы несколько раз виделись? — писала жена Зилоти, дочь П. М. Третьякова Вера Павловна сестре Александре Павловне. — С Врубелем; он у нас обедал, с нами ужинал... Очень занятно бывает с ним говорить подчас о красках, тонах, линиях; он так фантазирует, что иногда боишься, что заврется; но пока он здоров; влюблен ужасно в свою Забелу; волновался, придирался к ней, но остался в восторге и благодарен, что дали ей удачно спеть».

Теперь композиции Врубеля связаны с камерным пением жены: Забела у рояля на репетиции с Зилоти, Забела перед выходом на концертную сцену, Забела, отдыхающая после выступления... На двухметровом холсте Врубель пишет картину «После концерта»: Надя на кушетке возле горящего камина, у ног ее корзина цветов, артистка в платье, которое для нее несколько лет назад придумал муж. Оно было на ней в декабре 1900-го, когда Врубели в своей московской квартире принимали чету Римских-Корсаковых, Лядова и других петербургских гостей. Наряд тогда поразил Надину сестру: «Концертное платье, сочиненное Врубелем из трех или четырех прозрачных чехлов, внизу великолепная шелковая материя, розово-красная светлая, потом черный тюлевый чехол, потом пунцовый. Лиф весь из буф, точно гигантские розы, плечи совсем открыты, так как рукавов нет, так что видна вся рука с плечом, на шее же колеретка и перекладины. Но платье более изящно, чем эффектно, и так как оно без рукавов, то оно стесняет. Надя боится пошевелинуться и за ужином сидела все время в меховой пелеринке». Дневник свояченицы художника сохранил подробности того, как Врубель тем вечером шутил, изощрялся в забавных речах и тостах... «Было весело».

Какие еще мотивы вдохновляли выздоровевшего Врубеля?

Известна ироничная реплика Чехова насчет своей способности написать рассказ о чем угодно, хоть вот о пепельнице. Именно этот предмет стал моделью произведения, нагляднее всего, быть может, проявившего неподражаемый врубелевский талант. Пепельницей в петербургском жилище Врубелей служила, как часто было принято, морская раковина. Думаете, художника пленили прихотливые внешние очертания ракушечного завитка? Да нет, карандашом, углем, пастелью он рисовал, казалось бы, неуловимые

для грифеля недра этого фантастичного творения природы. Крупно, в лист, пол-листа ватмана воспроизводил нюансы волн слоистого перламутра. Бенуа писал в Париж Яремичу, что Врубель всё «рассказывает о дивной раковине, которую он хочет срисовать (черным и белым) в большую величину. Ему хочется передать не свет и цвет предметов, а их сияние. Удивительно ясно и убедительно это излагает». Друзей Врубель уверял, что краски вовсе не нужны для передачи цвета предмета — всё дело в точности передачи рисунка тех мельчайших планов, из которых создается в нашем воображении форма, объем предмета и цвет:

— Я уверен, что будущие художники совсем забросят краски, будут только рисовать итальянским карандашом и углем, и публика научится в конце концов видеть в этих рисунках краски, как я теперь их вижу.

«Видимый мир открывается Врубелю в некоем особом аспекте... Он учит нас новому воззрению на природу», — подытожил в своей книге Александр Павлович Иванов.

В графических чудесах «Жемчужины» (бытующее общее название всей серии) налицо та феноменальная зрительная способность Врубеля, которой не грех бы заинтересоваться биологам. Они ведь нынче, рассматривая эволюцию как увеличение чувствительности, весь путь от безглазой медузы до разумно и творчески глазастого человека полагают «битвой за зрение».

— Вот, смотрите, Василий Дмитриевич, всё здесь, человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите всё оттуда, — говорил Врубель молодому живописцу-символисту Василию Милиоти, когда они однажды шли через зимнюю Неву и глыбы рубленого льда волшебным сверкали на солнце.

«Берите всё оттуда!» А эти изящные русалки, морские девы в «Жемчужине» откуда взялись? Автор сам не мог объяснить.

— Ведь я совсем не собирался писать «морских царевен» в своей «Жемчужине». Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен... — услышал от Михаила Александровича приехавший в Петербург участник выставки Нового общества художников Николай Прахов.



Портрет Н. И. Забелы-Врубель («без прикрас»).
Бумага, графитный карандаш. 1905 г.



Автопортрет («с усталым лицом»). Бумага, графитный карандаш. 1905 г.

Они давно не виделись, «и полился, как водится, поток воспоминаний о Киеве, Москве и Абрамцеве, о нашей семье и семье Мамонтовых». Говорили о творчестве, о переменах в художественной жизни. Прежнего содружества «Мир искусства» уже не было: москвичи взяли верх, и мирискусники слились с ними в Союзе русских художников. Заново формировал петербургское объединение мирискусников Николай Рерих. И журнал «Мир искусства» с прошлого года перестал выходить: как-то исчерпались темы, заскучали инициаторы. Бенуа устранился. Философов теперь

редактировал религиозно-философский «Новый путь». Дягилев готовил новые масштабные проекты. Большой интерес у Врубеля вызвало Новое общество художников, составленное из выпускников и учащихся академии. Новаторские поиски на базе строгой старой школы — линия, ему лично наиболее близкая.

Однако под конец визита Николай Прахов приуныл от чрезмерной экспансивности старшего друга. «Порывистые, резкие, выразительные жесты, необычная для Врубеля многоречивость и встревоженный взгляд его жены, не вмешивавшейся в нашу беседу» вселяли недобрые предчувствия. Небывалая восторженность зятя, который теперь всё хвалил даже на выставке передвижников, показалась подозрительной и Кате Ге. Не хотелось видеть тут болезненный симптом, но возбуждение Врубеля росло — «и скоро Михаил Александрович стал снова несговорчивым, раздражительным, снова стал непомерно тратить деньги, купил жене кружевное платье в 500 рублей, шляпу в 60 рублей и, кроме того, много очень красивых, но совершенно ненужных вещей: так, он купил великолепный китайский ящик для чая, громадный, вышитый шелками, и говорил, что он счастлив, приобретя это».

В мемуарном рассказе Николая Прахова сквозит намек на опасное для психики Врубеля графическое фантазерство. Некоторые больничные рисунки, где из складок мебельного чехла возникает странный женский облик, тень на стене обретает вид зловещего существа и т. п., дают почву подобным предположениям. Но все-таки не избыток фантазии сгустился новым наплывом безумия. Реальность трудно было пережить.

От двух сделанных в начале 1905-го карандашных портретов тяжело на сердце: никогда еще Врубель не изображал свою Надю с такой нелестной для ее внешности объективностью, никогда еще он не смотрел

с автопортрета таким задумчивым, бесконечно усталым взглядом. Двое немолодых, измученных жизнью супругов. Их теснили, и они были беспомощны. Теляковский под разными предлогами игнорировал врубелевские театральные эскизы. Дягилев бесцеремонно рвал из рук художника нужный ему, Сергею Павловичу, рисунок и, не слушая Врубеля, решал, что из его картин годится для грандиозной Исторической выставки портретов в Таврическом дворце. «Девочку на фоне персидского ковра» (портрет Мани Дахнович) отклонил как вещь «не портретную», зато наметил экспонировать, видимо «портретного», на его взгляд, «Пана». Но главное горе — Императорская опера. Надежду Забелу там откровенно третировали, а муж не мог ее защитить.

И снова алкогольный гнев, припадки ярости, кошмарный бред.

Надежда Ивановна вызвала из Москвы доктора Усольцева. Федор Арсеньевич приехал за пациентом. Врубель всё понимал, не противился. Накануне отъезда он позвал попрощаться друга веселой юности «Жоржу» Весселя, пригласил дорогого своего учителя Павла Петровича Чистякова. Жену он попросил надеть сочиненный им многослойный, как розовые лепестки, пунцово-дымчатый наряд («роза моя Ширазская»). Утром 6 марта Врубель в сопровождении Усольцева побывал в Академии художеств на выставке ее питомцев. Вечером перед поездом Федор Арсеньевич отвез его в Панаевский театр, где Врубель впервые услышал единственную из певиц, умеющую «петь как человек». Надежда Ивановна, с тревогой узнав, что муж в театре, примчалась туда. И это была их последняя встреча в обычном человеческом существовании.

Впереди Врубеля ожидало лишь больничное бытие.

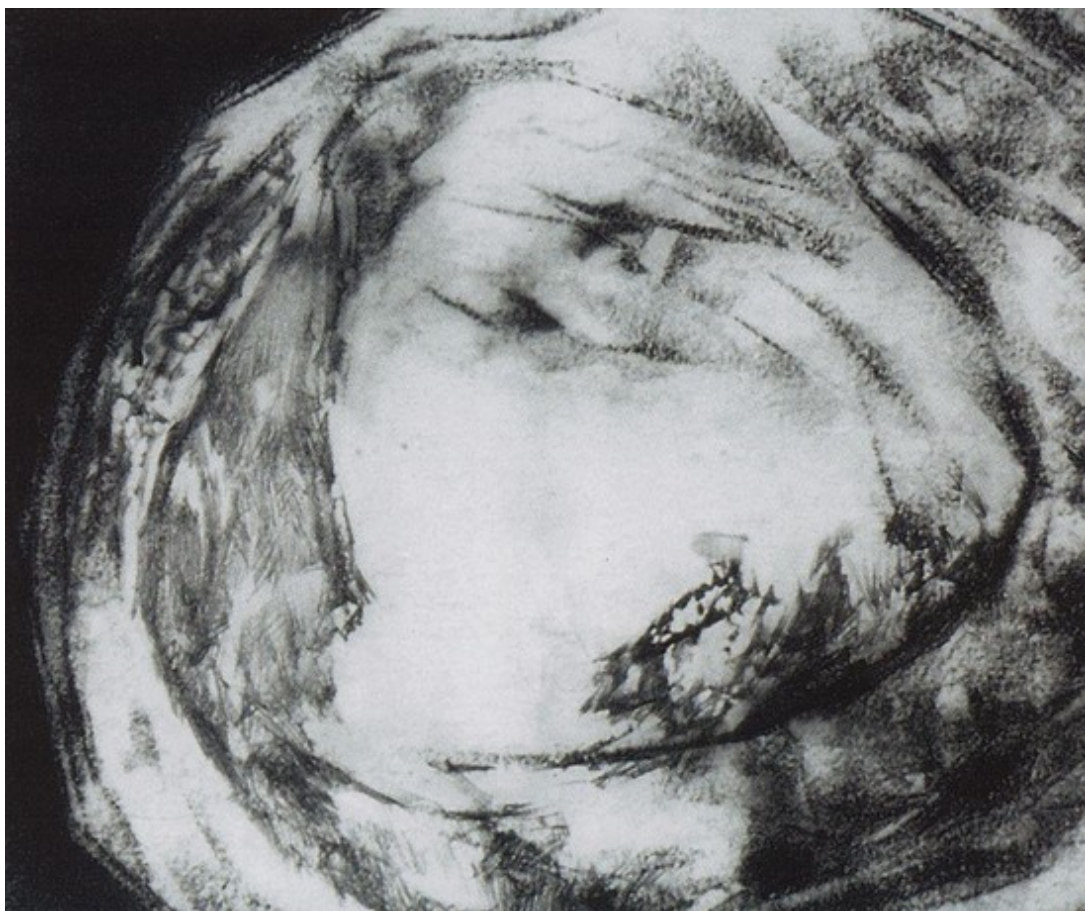
Глава двадцать шестая

СНЫ

«В состоянии Михаила Александровича перемен нет, — извещала жену художника Вера Александровна Усольцева. — Сон как будто бы стал продолжительнее. Он спит через ночь по пять часов и редкий день чтоб не поспал хотя бы три часа. Кушает хорошо — и в свое время. Но, к сожалению, изорвал в клочки летнее новое пальто и брюки. Он притворился спокойным, лег в кровать, закрылся одеялом и под ним начал теревить его и изорвал на полосы, прежде чем прислуга заметила... Сила физическая в нем очень большая — редкая для интеллигентного человека... Вы спрашиваете, нужно ли ему писать. Нет, не стоит писать. Он относится без внимания к письмам — и сам не пишет. Бред слишком владеет им... любовь к вам — проходит красной нитью через все его разговоры... Так он объяснил мне, что пальто и брюки пригодятся Вам, если вставить в прорехи разноцветные куски материи...»



Голова пророка (автопортретная). Бумага на картоне, уголь, графитный карандаш, акварель. 1904-1905 гг.



Раковина. Бумага, уголь, черная пастель. Конец 1904-го — начало 1905 г.

Полгода спустя у Врубеля наконец просветление, если можно так назвать сумрак, в котором составлена записка: «Позвольте, уважаемая Надежда Ивановна, перед предстоящей нам разлукой от всего сердца благодарить за ту ласку, которую я видел от Вас. Вы знаете, какой приговор должен состояться надо мной, с содроганием смотрю в свое будущее...»

«Милый Миша! Твое письмо я получила, но не совсем поняла, почему ты стал называть меня на Вы и Надеждой Ивановной. У нас тут сезон начался... репетиции „Снегурочки“, и меня

позвали, хотя бог знает, дадут ли спеть, тем не менее я сшила себе костюм по твоему рисунку, вышло красиво: на серебряном флере вышито белым стеклярусом и горностаем опушен, головного убора еще не заказала, не представляю, как его сделать и кому заказать...»

Вместо ответа покаянный бред:

«Я единственный человечешко в мире, который проявил столько злых и нечестных мечтаний, и об этом мне твердили голоса и внутреннее чувство, с тех пор, как тянется моя болезнь... остаток жизни я должен обречь на разные со всех сторон искупительные упражнения и телесные страдания... Я ошибался глубоко и намеренно в своем призвании, и мои работы далеко не стоили тех денег, которые мне будто бы платили: говорят, что эти деньги были фальшивые...»

Нельзя сказать, что рассудок Врубеля не действует. Врубель читает (сестра в письме спрашивает его, нашелся ли потерянный им том Бодлера). Он рисует, хотя «голоса» требуют отринуть дьявольский творческий соблазн. Все-таки он рисует. Основные сюжетные мотивы вокруг образа Пророка и явившегося ему Шестикрылого серафима. Длещуюся десятилетиями дискуссию о том, что означали для художника версии крылатого персонажа — поднявшегося, вновь воспарившего Демона или, напротив, его антагониста, «антитезу Демону», — оставим знатокам небесных междоусобиц. Что касается прямых вариаций новозаветных лиц и сцен, то часть их выглядит изобразительным гротеском, но невозможно понять,

отражает это намеренную сардоническую интонацию либо болезненный уклон самого искреннего пафоса.

Интереснее всего вопрос в связи с Пророком. В серии этих образов, заряженных ощущением собственной судьбы, безусловная художественная вершина — сделанный незадолго до возвращения к Усольцеву рисунок «Голова пророка». Фактически это автопортрет. Так вот вопрос: имел ли Врубель представление о том, что именно возвестит людям его страстно вскинувший изможденное лицо, удостоенный откровения Пророк? Среди библейских провозвестников своим героем Михаил Врубель выбрал Иезекииля и горячился, изумляясь, как неверно понимают его столь ясно описанное в Библии видение. Все причастные к христианской культуре помнят, разумеется, видение Божие, которое сквозь разверстые небеса явилось священнику в земле Халдейской при реке Ховаре.

«И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных, — и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их — ноги прямые, и ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь. И руки человеческие были под крыльями их, на четырёх сторонах их; и лица у них и крылья у них — у всех четырёх; крылья их соприкасались одно к другому; во время шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего. Подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лице тельца у всех четырех и

лице орла у всех четырех. И лица их и крылья их сверху были разделены, но у каждого два крыла соприкасались одно к другому, а два покрывали тела их. И шли они, каждое в ту сторону, которая пред лицом его; куда дух хотел идти, туда и шли; во время шествия своего не оборачивались. И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; [огонь] ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня».

Как прочел это видение Михаил Врубель?

Не подтвердило ли оно ему глубочайшее недоверие к призывам целеустремленно шагать единственно верным путем? Не вдохновило ли оно его горящим в небесах предначертанием идти (предварительно, конечно, обзаведясь крыльями), продвигаясь сразу во все четыре стороны? Соединением ликов человека, льва, тельца и орла, не оборачиваясь, шествовать по направлению лиц своих — «куда дух хотел идти, туда и шли». Да, еще виделись Иезекиилю на земле подле четырех небесных четырехликих существ какие-то огромные, необычайного устройства, сверкающие, как топаз, колеса, высокие ободья которых «полны были глаз». А этот замысловатый элемент как понял ясновидящий художник? Может быть, в русле чистяковского завета «расширять и физический и эстетический глаз»?

Домыслы тщетные, зато возможность подольше побыть рядом с миром Врубеля.

«Видение пророка Иезекииля» Врубель принялся писать, не написал. Даже не дал намека на собственную расшифровку библейского видения. Он ослеп.

Перед новым, 1906 годом художник начал стремительно терять зрение, его возили по знаменитым окулистам, меняли линзы в очках, но к концу февраля

Врубель утратил зрячесть полностью и навсегда. В частности, это подтвердило мнение насчет прогрессивного паралича: при той его форме, которую находили у Врубеля, раньше всего проявляется атрофия зрительного нерва.

Стало быть, кончено? Творчество гения в финале растворилось порывом к невысказанному пророчеству. Однако Врубель-то ведь — странный, у него даже ход болезни — нетипичный. А о судьбе что говорить.

В декабре врубелевские глаза стали сдавать, видеть им оставалось до февраля, а в январе художнику на адрес лечебницы поступил заказ:

«Многоуважаемый Михаил Александрович,
Не будучи с Вами лично знаком, однако прошу Вас, будьте добры и согласитесь нарисовать мне для моего журнала „Золотое Руно“ портрет карандашом (немного краски) Валерия Яковлевича Брюсова, чем буду Вам крайне обязан. Цена 200 рублей. С почтением, редактор-издатель».

Кто мог додуматься сделать заказ полуслепому умалишенному художнику? Вестник блага отнюдь не походил на серафимов. Классический замоскворецкий купчик: толстый, краснощекий, плутоватые глазки, круглая бородка и кудри на прямой пробор. Он в самом деле был купеческого рода, один из восьми братьев Рябушинских, но в отличие от них, банкиров и промышленников, политиков и ученых, ничем дельным заняться не хотел, звался в семье «беспутным Николашей». Кутежи Николаша закатывал с таким размахом, что братья официально взяли его финансы под опеку. И как только опека была снята, Николай Павлович — этот мот и кутила еще являлся сочинителем и живописцем крайне декадентского толка — учредил

литературно-художественный журнал. Название «Золотое руно» от рассказа Андрея Белого «Аргонавты», от поэтической жажды покинуть темную, душную для свободного человека землю и улететь к солнцу, за солнечным золотым руном. Издание невиданной роскоши: фолиант, завязанный золотым шнурком, текст, набранный золотым шрифтом, иллюстрации дивного качества. Идейным вождем «Золотого руна» был признан мэтр символизма Валерий Брюсов, духовным знаменем — Михаил Врубель. Планы редакции включали также портретную галерею выдающихся современных мастеров, с тем чтобы Бальмонта, например, рисовал Валентин Серов, Блока — Сомов, Андрея Белого — Бакст, Сологуба — Кустодиев, а уж Брюсова — сам Врубель.

Во исполнение этого плана Николай Рябушинский приехал в лечебницу лично познакомиться с великим художником (который, надо сказать, был приятно удивлен заказом) и представить мастеру его модель. Вспоминает Брюсов:

«Вот отворилась дверь, и вошел Врубель. Вошел неверной, тяжелой походкой, как бы волоча ноги. Правду сказать, я ужаснулся, увидя Врубеля. Это был хилый, больной человек, в грязной измятой рубашке. У него было красноватое лицо; глаза — как у хищной птицы (в дневнике Брюсова — „как у хищной рыбы“. — *В. Д.*); торчащие волосы вместо бороды. Первое впечатление: сумасшедший!

После обычных приветствий он спросил меня: — Это вас я должен писать?

И стал рассматривать меня по-особенному, по-художнически, пристально, почти проникновенно. Сразу выражение его лица изменилось. Сквозь безумие проглянул гений».

К середине января у Врубеля для жены много хороших новостей. Незнакомый дотоле Валерий Яковлевич Брюсов ему понравился как наружностью («очень интересное и симпатичное лицо: брюнет с темно-кариими глазами, с бородкой и с матовым бледным лицом: он мне напоминает южного славянина...»), так и стихами («в его поэзии масса мыслей и картин»). Портрет идет прекрасно: «Я работал три сеанса: портрет коленный, стоя со скрещенными руками и блестящими глазами, устремленными вверх к яркому свету». Еще, поскольку на первом сеансе выяснилось, что полотно укрепить негде: подрамник просто привязали к спинке кресла, Рябушинский подарил художнику превосходный легкий мольберт и набор замечательных цветных карандашей. А еще Николай Павлович заплатил за портрет вперед, и не 200 рублей, как обещал, а 300, да в придачу купил за 100 рублей рисунок «Голова пророка». Всё было бы благополучно, только очки опять неудачные и замучили голоса. Голоса приказывали, обвиняли, упрекали, хотя иногда слышались чудесное пение Демона, нежная речь жены.

«Вчера ты много говорила со мною, — пишет Врубель, которому голос Нади поведал о предстоящих ей берлинских гастролях, — мне так захотелось приехать в Петербург... Что-то ты купишь в Берлине. Хватит ли у тебя денег: у меня сейчас 400 рублей лежат у Федора Арсеньевича».

Почти любой теме сопутствует осторожно, как бы невзначай высказанное желание снова быть рядом с Надей. Почему Надежда Ивановна не бросила всё и не приехала к больному мужу? Она думала о возвращении в Москву, возлагая тут определенные надежды на Рахманинова. В последний период Частной оперы Сергей Васильевич там дирижировал оркестром и, кажется, благоволил к Забеле, которой он посвятил романс «Сумерки». Анна Александровна Врубель зондировала

почву, советуясь с Рахманиновым, ныне дирижером Большого театра, относительно московских перспектив ее невестки, однако Сергей Васильевич полагал, что Забеле лучше остаться в Петербурге, под крылом такого ценителя Врубеля, как Теляковский. Запись от 15 марта 1906 года в дневнике Теляковского: «Был у меня Глазунов хлопотать о концерте Забелы. Мы из милости ее держим благодаря особому положению затруднительному Врубеля. Получает она 3600 р., но положение свое мало понимает».

«Милая Надя, — волнуется Врубель, — отчего я в перечислении участвующих в „Золоте Рейна“ не прочел твоей фамилии, а Пасхаловой? Мне читали газету, может и пропустили твою фамилию, а сегодня я не мог найти этой газеты».

Алевтина Михайловна Пасхалова, та выбранная Мамонтовым для партии Снегурочки юная дебютантка, из-за которой Надежда Ивановна пролила столько слез, теперь тоже пела в Мариинском театре. Только Пасхалова блистала солисткой, а Забелу изредка выпускали ее дублершей. Надежда Ивановна терпела. Потеряв сына, практически потеряв безнадежно помешавшегося мужа, потерять и оперную сцену — с чем остаться? Кроме того, жестокая прагматика. Без солидного ангажемента Забелы не на что было бы содержать ее мужа в частном психиатрическом заведении. Это университетская клиника стоила всего девять рублей в месяц, а пребывание в санаторной лечебнице Усольцева обходилось недешево: сто-полтора рубля ежемесячно.

Перечень хороших январских новостей из больничной жизни Врубеля оказался неожиданно длинным.

На Рождество было несколько интересных домашних концертов, «был чай и ужин с вином... Потом была елка и тоже ужин довольно обильный и с вином. Вчера был

роскошный чай...». Поэт Брюсов подарил свой сборник с надписью «Михаилу Александровичу Врубелю в знак восторженного преклонения перед его гением» и принес новое, посвященное художнику, «очень лестное» стихотворение. А еще Врубелю скоро пришлют из Академии художеств диплом академика живописи (это не бред: 28 ноября 1905 года Врубеля избрали академиком «за известность на художественном поприще»). А еще Рябушинский «желает мой портрет заказать Серову».

Организовали так, что утром Врубель рисовал Брюсова, а после обеда приезжавший в лечебницу академик Серов рисовал академика Врубеля.

Надежда Ивановна забеспокоилась, по силам ли ее мужу несколько часов работать у мольберта и затем еще позировать, что тоже нелегко. Вера Александровна Усольцева успокаивала: «Он очень был доволен, когда у него просили согласия на приезд Серова», «сеансы Серова, по окончании Брюсовского портрета, я думаю, не томят Михаила Александровича, и, наоборот, дух его поднялся от этих заказов и галлюцинации изменились в окраске».

Врубелю польстило, что исполнить его портрет пригласили Серова. Только его он признавал не равным себе, разумеется, но достойным быть рядом — «он берет верный тон, верный рисунок», разве что «натиск восторга» ему неведом. Параллельная работа с аналогичной задачей стимулировала честолюбие. Напрашивается сравнение творческих результатов. Нельзя сравнивать.

Серов долго бился над портретом Врубеля, работу сдал заказчику лишь через год. Поступаться натурной правдой Серов не умел. «У меня проклятое зрение, я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле. Это гадость, — жаловался он ученику Николаю Ульянову. — У меня аппарат фо-то-гра-фический... Глаз дрянной! Да-с!»

Но и показать Врубеля таким, каким он предстал глазам Серова в стенах усольцевской лечебницы, было невозможно. Двадцать шестой год они были знакомы. Много значил Михаил Врубель в жизни, в искусстве Валентина Серова, и ничего, ничего не осталось от белокурого элегантного красавца, остроумного философа, надменного виртуоза, знающего уровень своего ремесла. Серов сделал всё возможное, чтобы увести в сторону рассеянный взгляд безумца, скрыть клочками усов беззубый провалившийся рот, поймать мелькавший призрак горделивой осанки, сохранить контур всё еще пышных, хотя и превративших кудри в ком седой пакли волос. Все равно в итоге на портрете немощный растерянный старик со следами чего-то былого.

А портрет, сделанный Врубелем...

Врубелю посчастливилось, ему досталось рисовать эффектного внешне крупного поэта в расцвете творческих и физических сил. Работал он энергично, с подъемом. Рассказывает Брюсов:

«Врубель сразу начал набрасывать углем портрет, безо всяких подготовительных этюдов. В жизни во всех движениях Врубеля было заметно явное расстройство. Но едва рука Врубеля брала уголь или карандаш, она приобретала необыкновенную уверенность и твердость. Линии, проводимые им, были безошибочны... Позировал я стоя в довольно неудобной позе, со скрещенными руками, и крайне утомлялся. Врубель же словно не чувствовал никакой усталости: он способен был работать несколько часов подряд, и только по моей усердной просьбе соглашался сделать перерыв и выкурить папиросу. Во время сеанса Врубель говорил мало; во время отдыха,

напротив, разговаривал очень охотно. В речи он по-прежнему часто путался, переходил от одного предмета к другому по чисто случайным, словесным ассоциациям; но когда разговор касался вопросов искусства, как бы преображался... изумлял необыкновенной ясностью памяти...»

Нет, все-таки фантастична судьба Врубеля. Надо же было столь вовремя появиться «беспутному Николаше» Рябушинскому с его журналом, чтобы последней завершенной врубелевской работой стал образ Поэта. И такой образ, созданный так строго, так ясно, так величаво! Не поверить, что это рисовал художник с больным разумом. А его разум, пока Врубель рисовал, и не был болен.

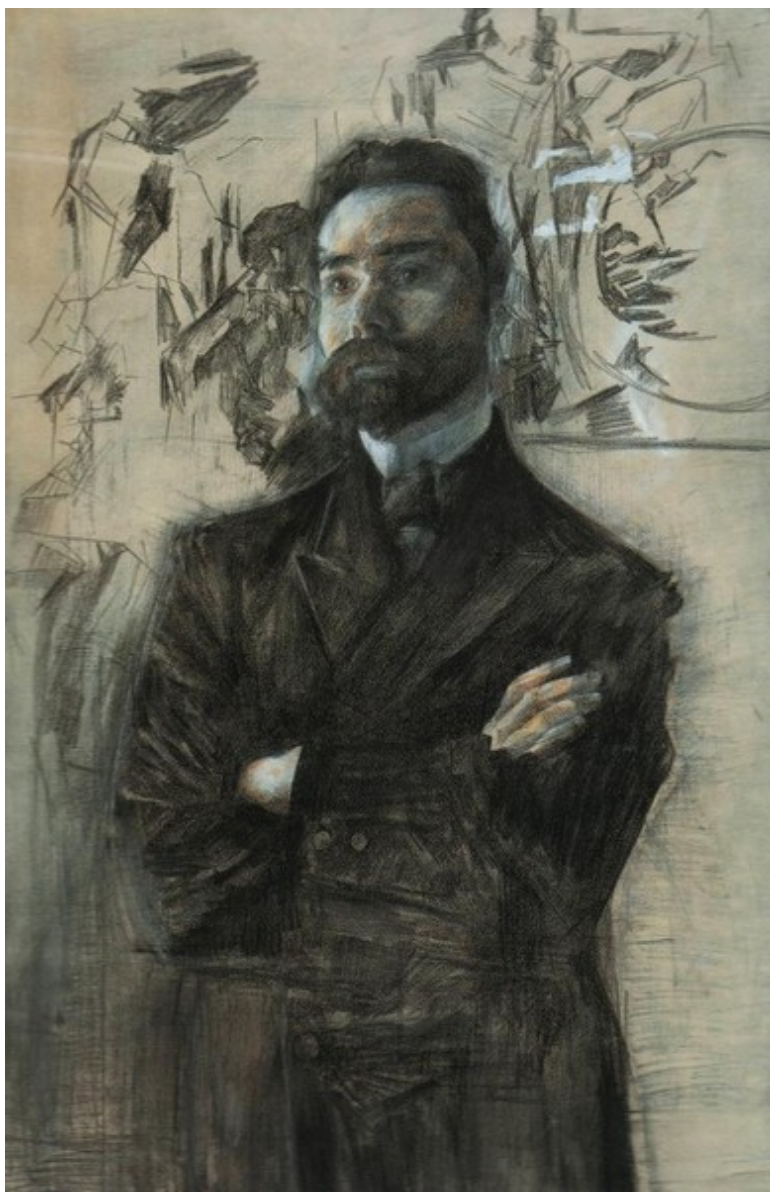
«Я долго и внимательно изучал Врубеля, — пишет о пациенте (творце „всем своим существом, до самых глубоких тайников психической личности“) Федор Арсеньевич Усольцев, — и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить... как художник, он был здоров и глубоко здоров».

Похож Валерий Брюсов на своем врубелевском портрете? Несомненно похож: это его характерная, памятная современникам «замкнутая» поза со скрещенными руками, его «густые прямые брови и азиатские скулы», его облик умного эрудита и рокового покорителя сердец. Даже фон (на котором, кстати, никогда не было якобы стертой, по рассказу Брюсова, сирени) в тонкой перекличке со стилистикой двух подаренных художнику поэтических сборников. «Стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем», — любил потом повторять Брюсов. Желание неисполнимое. Ведь всё художник взял с натуры, отобрал из самых ярких живых черт

модели только глаза, пронзительность брюсовских «очень острых, каких-то колючих глаз» одухотворил взглядом глаз неповторимо «врубелевских»: смотрящих, видящих, как мы, все остальные смотреть и видеть не способны.



Портрет Михаила Врубеля. В. Серов. Бумага, уголь, мел, сангина. 1906-1907 гг.



***Портрет поэта Валерия Брюсова. М. Врубель.
Бумага, прессованный уголь, мел, сангина. 1906 г.***

В конце января «Портрет поэта В. Я. Брюсова» увезли фотографировать для журнала. 1 февраля в лечебницу доставили телеграмму: редакция поздравляла Врубеля с выходом первого номера «Золотого руна». Номер открывался стихотворением Брюсова «М. А. Врубелю». Журнал дал целую коллекцию

крупно, на отдельных полосах воспроизведенных врубелевских работ. На разворотах лики врубелевских пророков и вестников разместили рядом с автопортретами художника. Вождь «аргонавтов» славил гения:

От жизни лживой и известной
Твоя мечта тебя влечет
В простор лазурности небесной
Иль в глубину сапфирных вод.

Нам недоступны, нам незримы,
Меж сонмов вопиющих сил,
К тебе нисходят серафимы
В сияньи многоцветных крыл...

6 февраля Врубель сетует: «Мне скучно безделие, а сам я не могу ни читать, ни рисовать», с нетерпением ждет приезда сестры из Петербурга. 12 февраля датировано собственноручное письмо жене: «Милая Надя, Анюта третий день со мной; мы с ней ездили в Москву и купили у Мюра новые щиблеты и помочи и несколько красок, чтобы окончить видение пророка Иезекииля...» Несколько дней спустя зрачки Врубеля уже почти не реагировали на свет. Его читающими глазами, поводом, верной и терпеливой сиделкой стала сестра Нюта.

Ну вот, обо всех что-то сказано, только о ней, Анне Александровне Врубель, которая теперь постоянно будет возле брата, почти ничего. Трудно восстановить ее образ. Какой она была? Неприметной, невеселой, волевой, на редкость образованной, чрезвычайно начитанной. Открыла, например, поэту Владимиру Пясту, а через него — Александру Блоку ошеломившую их книгу Августа Стриндберга «Одинокий». Михаил

Врубель иногда досадовал на возню Нюты со всякими «нищими», на эту филантропию в духе близких ей и чуждых ему идей нравственного подвижничества, но глубоко уважал и просто с детства любил свою «мамашечку». Она же едва ли не осью жизни сделала преданность «Мишуреньке». Посвященная брату монография Яремича лежала на комоде в ее комнате в Доме искусств, как Библия на алтаре. Навещавший Анну Александровну в 1920-е годы Александр Иванов пишет: «Кто шел к ней сперва лишь для того, чтобы познакомиться с сестрой знаменитого Врубеля, скоро находил в ней высокую человеческую личность, драгоценную саму по себе, не нуждающуюся ни в каком заимствованном свете. Скромная той скромностью, что коренится во внутреннем достоинстве и подлинной гордости, обладавшая редким искусством, воздавая должное другим, промолчать о самой себе, она поистине принадлежала к той категории людей „долга, чести и труда“, о которой с таким преклонением высказался однажды ее брат». Ученице, которой Анна Александровна давала уроки немецкого языка, она запомнилась строгой и суховатой «фрау». В памяти Ольги Форш-Срезневской она осталась «прелестной старинной женщиной».

После совещания Анны Александровны с Усольцевым и другими специалистами решено было перевезти Врубеля в Петербург. Лечения как такового больше не требовалось, нужны были лишь постоянный медицинский уход и попечение близких. В Петербурге жена и сестра художника квартировали теперь вместе. Врубеля поместили сначала в роскошной клинике А. Г. Конасевича на Песочной улице, где по прибытии душевнобольной встретил свое пятидесятилетие. Но добираться туда от Театральной площади было долго, неудобно и режим содержания там был строгий, поэтому окончательным пристанищем Михаилу Врубелю стала

имевшая более свободный распорядок клиника Адольфа Эдмонтовича Бари на 5-й линии Васильевского острова, недалеко от Академии художеств. Родные надеялись, что это будет способствовать общению Врубеля с коллегами, однако посещения художников ослепший Врубель не любил и отклонял. Хотя вообще настроен был миролюбиво, эксцессы поведения проявлялись гораздо реже, чем прежде. Анна Александровна отметила, что «с потерей зрения, как это ни кажется невероятным, психика брата стала успокаиваться».

Больше всего, конечно, радовало Врубеля появление жены, которая пела ему, иной раз даже привозила аккомпаниатора, чтобы муж наслаждался небольшим концертом. Сестра приходила ежедневно, гуляла с больным, читала ему вслух. Было что выбрать заядлым книжникам, много было любимых островов в море литературы. Особенно же часто, по словам Анны Александровны, перечитывались тургеневские «Стихотворения в прозе» и чеховская «Степь».

К теме главных удовольствий слепого Врубеля выразительное дополнение в мемуарах Екатерины Ге: «...чтением Михаил Александрович очень интересовался и не переносил только грустного конца и всегда на место такого сочинял другой, более счастливый... иногда же он так был занят своим, что не мог слушать ни чтения, ни пения и рассказывал что-то вроде сказок, что у него будут глаза из изумруда, что он в древнем мире и во времена Возрождения и сделал все знаменитые произведения».

Сны наяву — последний творческий жанр Михаила Врубеля.

Однажды еще в лечебнице Усольцева пришедший вечером к еще зрячему художнику Сергей Мамонтов услышал из темной комнаты обращенную к кому-то горячую речь Врубеля о свободе творчества и, войдя,

поздоровавшись, спросил приятеля, с кем это он беседовал.

«Врубель посмотрел на меня долгим и сознательным взглядом и со слабой улыбкой ответил:

— Видишь ли, у меня теперь часто бывают галлюцинации и доставляют мне большое развлечение. Вот и сейчас мне чудилось, что у меня сидит ученик художественной школы, которому бездарные наставники стараются внушить свои рутинерские правила, ведущие будто бы к истинному искусству. Я и старался убедить юношу в противном...

Я удивился, что галлюцинации могут быть приятны, но Врубель с жаром возразил.

— Как-то ночью, — сказал он, — я проснулся в этой самой маленькой комнате и ясно, здраво помнил, что нахожусь здесь, в лечебнице. Но вместо комнаты лежал я на беломраморной террасе. Черные кипарисы склонялись ко мне своей бархатистой хвоей, вдали синело море, а у подножия террасы гудела толпа, одетая в белые классические тоги, и посылала мне горячие приветствия. Это была галлюцинация, но такая красивая, что прогонять ее и возвращаться к печальной действительности у меня не было ни малейшего желания...»

В печальной действительности Валентин Серов ввиду «материальной необеспеченности больного художника М. А. Врубеля» хлопотал перед академическим советом о том, чтобы в Академии художеств изыскали возможность выдавать слепому Врубелю «пособие, которое, будучи приложено к 49 руб., ежемесячно им получаемым из императорского

Общества поощрения художников, составило бы необходимую сумму, вносимую за него в лечебницу, а именно 75 руб. теперь и 100 руб. летом». Прошение Серова было уважено.

От реальности ослепший Врубель все больше отключался. Сестра его потом ругала себя, что не записывала бесед с братом, его удивительных историй. Кое-что из грезившихся Врубелю картин записал со слов его близких Александр Павлович Иванов.

«Ему привиделось однажды, что он глядит в окно на улицу большого города, мрачную и унылую под серым дождливым небом; средневековые монахи в глухих остроконечных капюшонах, закрывающих лицо, лишь с узкими прорезами для глаз несут гроб; улица полна людей,двигающихся в полном безмолвии.

Другой раз он видел, будто стоит на морском берегу, вокруг темная ночь, тускло белеется колоннада какого-то храма, а у ног его черные воды слабо колышут отражения звезд...

Порой же речи его были похожи на странные сказки о самом себе, полные какой-то вещей и потаенной значительности: он утверждал, что жил во все века, видел, как закладывали в древнем Киеве Десятинную церковь, что помнит, как он строил готический храм и вместе с Рафаэлем и Микеланджело расписывал стены Ватикана».

Время от времени, рассказывает Иванов, видения совершенно рассеивались, и тогда Михаил Врубель ощущал всю глубину постигшего его несчастья. Тогда он «жестоко страдал, горько жаловался жене и сестре на судьбу и плакал, что не может их видеть». В мучительном желании вернуть зрение он «придумывал

разные аскетические искусства, отказывался от пищи, по ночам целые часы простаивал перед кроватью... говорил, что в награду прозреет и глаза его будут из изумрудов». А потом «снова забывал о слепоте, бредил о великих замыслах и уверял, что перед новыми картинами все созданное им раньше покажется ничтожным».

Иногда, когда Врубеля навещали старые друзья, он приходил из своих снов, иногда же предпочитал остаться где-то там, со строителями древних храмов, с Рафаэлем и Микеланджело.

Поленова Врубель, уже три года как ослепший, по голосу сначала не опознал. «Но по мере моего рассказа стал припоминать, — пишет жене Василий Дмитриевич, — и вспомнил, что я живу в каком-то имении, где есть мраморы. Я спросил, помнит ли Серова и Коровина, он сказал: „Я и брата его помню“...»

Всеволод Мамонтов рассказывает о визите своего отца в петербургскую клинику: «Врубель оказался на прогулке, и отец пошел к нему в парк, где он гулял... Бедняга Михаил Александрович никак не мог узнать посетителя. Тогда отец запел арию тореадора из „Кармен“. Врубель моментально оживился, признал отца, но беседы никакой не последовало — настолько был поврежден рассудок...»

Савва Иванович пишет о более удачной встрече в лечебнице доктора Бари: «Вчера я видел Врубеля... На мое счастье, у него было просветление, и все время сквозь безумный бред прорывался большой человек... Мы побеседовали часа три. Я вернулся домой освеженный... Прочь все мелочи. Вперед!»

Вперед!

Относительно личной смелости и вдохновения это понятно. Касательно искусства — с этим сложнее.

В преддверии своего оперно-балетного похода на Европу Сергей Павлович Дягилев развернул большой

исторический показ русской живописи при парижском Осеннем салоне 1906 года. «Захотелось получить род аттестаций от Парижа, явилась потребность как-то экспортировать то, чем была духовно богата Россия», — пояснял идею выставки принимавший участие в ее формировании Александр Бенуа. Занявшая 12 залов русская экспозиция включала более семисот вещей, от икон до холстов авангардной молодежи. Молодые Судейкин и Ларионов предварительно подновили врубелевского «Микулу Селяниновича» — это исполинское панно открывало показ. Врубелю был отведен отдельный огромный зал, где разместились несколько десятков его произведений. На живопись Врубеля Дягилев, как говорится, делал ставку. И, что не часто с ним случалось, прогадал. Как свидетельствуют соотечественники, французы Врубеля не оценили, восприняли в лучшем случае младшим собратом их Гюстава Моро, мастера фантастически пышных аллегорий на темы мифологии. Зато! Здесь при чтении мемуаров Судейкина патриотичные сердца должны затрепетать. «В зале Врубеля, где никого не было, — пишет Сергей Судейкин, — я и Ларионов неизменно встречали коренастого человека, похожего на молодого Серова, который часами простаивал перед вещами Врубеля. Это был Пикассо».

Ух ты! Не задохнуться бы от умиления.

Грустно и неловко за эту триумфаторскую легенду и ее восторженные тиражи. Да не потряс, конечно, Врубель ни Пикассо, ни других парижских новаторов. Для них и Гоген, чья ретроспектива демонстрировалась на том же салоне, был позавчерашним днем, не то что безнадежно устаревший русский живописец, с его наивной романтикой и фанатичным обожанием природных форм. Авангард неистово рвался вперед, а Врубель тормозил, дорожа строгой дисциплиной пластики. Врубель хотел созерцанием красоты и тайны

«будить душу», а лидеры авангарда усомнились в ее наличии у толстокожих зрителей и действовали сильными средствами в обстановке, когда, как писал Дали, «всё, что тише взрыва, не доходит до слуха». И уж конечно не явился Врубель зачинателем «всех основ кубизма, конструктивизма и сюрреализма». Без него справились. Можно, разумеется, отыскать среди множества его оригинальных рабочих приемов и кубизм, и лучизм, и что угодно, но Врубелю в голову бы не пришло, что тут истоки целых творческих направлений. Привели они, между прочим, к ситуации, которую не кто-нибудь, а сам Пабло Пикассо определил так: «Живопись кончилась, а художники остались».

Порой, страдая за непонятого европейцами Врубеля, оптимисты заверяют, что Западу еще предстоит открыть для себя его искусство. Это вряд ли. Что-то очень русское, ненужное, не читаемое на Западе, выразил Михаил Врубель, какое-то специфически русское «томление духа». С чем с чем, а с Врубелем россиянам точно повезло.

Угасал Врубель медленно, долго, четыре года.

О финале его сестра пишет:

«Иногда он говорил, что „устал жить“. Сидя в саду в последнее лето своей жизни, он как-то сказал: „Воробьи чирикают мне — чуть жив, чуть жив!“ Общий облик больного становился как бы все утонченнее, одухотвореннее. За несколько дней до его последнего уже смертельного физического заболевания пришлось мне невольно любоваться его тонким, глубоко сосредоточенным обликом, в придуманном им самим для себя костюме (черная камлотовая блуза с белым воротничком и такими же обшлагами) и пледе».

Анна Александровна не захотела говорить о менее красивых деталях немощи, заставлявшей ее брата мучиться и ворчать «хоть бы яду дали!». Сестра знала: Врубелю это было бы большее всего. Унизительной фазы превращения в бессмысленное подобие человека он не допустил, февральской ночью простудил себя, как пишет его сестра, «умышленным стоянием под форточкой» и получил воспаление легких, которое перешло в скоротечную чахотку. Даже лекарства полумертвый Врубель ощущал эстетически. Екатерина Ге вспоминает, что «хину он принимал почти с удовольствием, а когда ему дали салициловый натр, он сказал: „Это так некрасиво“. Он лежал совсем низко и говорил вполголоса: „нужно изящно страдать“». У психиатра Усольцева относительно Врубеля вывод: «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».

«В последний сознательный день, перед агонией, — пишет Анна Александровна, — он особенно тщательно привел себя в порядок (сам причесался, вымылся с одеколоном), горячо поцеловал с благодарностью руки жены и сестры, и больше уже мы с ним не беседовали: он мог только коротко отвечать на вопросы, и раз только ночью, придя в себя, сказал, обращаясь к человеку, который ухаживал за ним: „Николай, довольно уже мне лежать здесь — поедem в Академию“». Перед рассветом на вопрос, что у него болит, Врубель ответил: «Ничего»... Умер он тихо. На следующий день гроб с телом Врубеля был установлен в церкви Академии художеств.

Заботы о похоронах взяла на себя свояченица Михаила Врубеля. Катя догадалась похлопотать, чтобы с покойного художника сняли маску (это сделал Петр Бромирский), ездила в траурный магазин, заказывала

место на кладбище, оттуда поспешила на панихиду в академической церкви. «По дороге, — пишет она, — я купила синих цветов с длинным стеблем, мне хотелось, чтобы были цветы, как на врубелевской картине...» У гроба было столько букетов: розы, лилии, охапки сирени и такая масса венков, что «гробовщик стал уже беспокоиться, как их повезут; ими была занята вся погребальная колесница». Яркое апрельское солнце сквозь церковные окна, толпа коллег, лица юных академистов, дамы в черном, горы цветов — Кате показалось, «что эта картина понравилась бы покойному. Были слезы, конечно. Надя зарыдала, прощаясь с ним, но Анна Александровна сказала: „Брат не любил резких проявлений горя“. Когда закрывали гроб, Анна Александровна стала на колени, как всегда покорная».

Всю длинную дорогу от Васильевского острова до кладбища у Московской заставы гроб на руках несли ученики академии и других художественных школ. «Похороны были хорошие, не пышные, но с хорошим теплым чувством. Народу было довольно много, и кто был — был искренне», — написал жене Серов.

На кладбище священник Новодевичьего монастыря коротко сказал:

— Художник Михаил Александрович Врубель, я верю, что Бог простит тебе все грехи, так как ты был работником.

Единственную речь у открытой могилы произнес Александр Блок.

Поэт говорил о том, что «в художнике открывается сердце пророка», что гением Врубеля «для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности», что «тех миров, которые видел он, мы еще не видели», что «в мастерской великого художника раздаются слова: *Ищи Обетованную землю*»

и что «иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем»...

«Вообще похороны были очень симпатичны... — рассказывала в письме Остроухову Александра Павловна Боткина. — А на кладбище, на краю, среди поля гора венков. Блок говорил, а над головами жаворонки заливаются».

Глава двадцать седьмая

НЕБО НАД ХАРЧЕВНЕЙ

Автор памятника на могиле Врубеля неизвестен; ни документов, ни упоминаний не найти. Специалисты тоже не решаются по стилю сооружения определить, кто же это с безупречным вкусом, строго и монументально спроектировал «вечную память» о Врубеле композицией из массивных прямоугольных блоков черного мрамора. Говорят, раньше наверху стоял то ли крест, то ли ангел. Но, может, и хорошо, что нет венчающей эмблемы. Символ Врубеля неизъясним.

Мемориал этот на петербургском Новодевичьем кладбище двойной: с одной стороны ступени к могильной плите с именем Михаила Врубеля, с другой — к плите с именем Надежды Забелы-Врубель.

Надежда Ивановна ненадолго пережила мужа. Она могла, как говорится, «устроить» свою жизнь. Подле нее был верный рыцарь, Иван Иванович Лапшин, человек весьма недюжинный. Университетский профессор философии, мыслитель сильный и оригинальный, Лапшин не значится в первом ряду современных ему коллег главным образом потому, что его, кантианца и агностика, не причислить к фаланге наших знаменитых религиозных философов. Примечательно, что контуры эстетических воззрений Лапшина на удивление совпадают с пристрастиями Врубеля. Очарованность Забелой, ее голосом и вокальным исполнением, ее обликом — лишнее тому подтверждение. Помимо общих интеллектуально-художественных вкусов у Врубеля и Лапшина имелось сходство в деликатности, тактичности и выделявшем их обоих джентльменстве, в чудаковатом изъятии влюбленных чувств к певице, покорившей «нездешним строем души». Надежда Ивановна

предположить не могла, что приходившие ей после оперных спектаклей возвышенно восторженные письма от анонима («скромного человечка») писал не раз встречавшийся на «средах» Римского-Корсакова крупный ученый, знаток музыки, близкий друг и советчик композитора.

Петербургские концерты «в память двух незабвенных художников — Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Врубеля», на которых после лекции об оперной и живописной фантазии пела Забела-Врубель, организовывал и вел Иван Лапшин.

С посмертной выставкой произведений Врубеля не заладилось.

В первые же дни после врубелевской кончины Валентин Серов с его другом, профессором, мастером офорта, великодушным добряком Василием Васильевичем Матэ «как будущие устроители этой выставки» обратились в академический совет с ходатайством о проведении таковой «в стенах Академии художеств, ибо М. А. Врубель был ее питомцем». Цель: «возможно полнее представить все им сделанное и этим путем собрать деньги для могилы и надгробного ему памятника». Академия ответила положительно; согласовывались сроки, назначались залы, время шло, а через год после смерти Врубеля неожиданно умер Серов. Скончавшемуся Врубелю было 54 года, Серову — 46. Посмертный ретроспективный показ творений Михаила Врубеля так и не состоялся.

Поздние работы Врубеля со всей доступной широтой демонстрировали на своих выставках молодые академисты Нового общества художников во главе с Дмитрием Кардовским.

Появилось музыкальное воплощение пиетета к великому художнику.

Симфоническим дифирамбом для голоса с оркестром восславил гений Врубеля ученик Римского-Корсакова

молодой композитор Михаил Фабианович Гнесин. Преклонявшийся перед Врубелем Гнесин, «утонченно культурный музыкант», как сказал о нем Борис Асафьев, увлекался поэзией символистов и был автором вокальных циклов на стихи Блока, Бальмонта, Сологуба. Для сольной голосовой партии своего дифирамба «Врубель» он взял стихотворение Валерия Брюсова. Зимой 1911 года сочинение было исполнено на петербургской сцене в ряду концертов под управлением Зилоти. Солировала, естественно, Надежда Ивановна Забела. Она появилась в «лебедином», «каком-то крылатом» платье, в руках — свиток с текстом стихов. Не все сочли уместной подобную декоративность, не все восприняли музыку дифирамба (удостоенную вскоре премии им. М. И. Глинки) созвучной искусству Врубеля, но для близких художника это, конечно, был огромный праздник.

Уехавший преподавать в Екатеринодарском музыкальном училище, Гнесин в 1913 году решил силами воспитанников и педагогов устроить концертное чествование Врубеля и Римского-Корсакова. Однако вот проблема: на Кубани Врубеля не знали. Приглашенная петь дифирамб с училищным оркестром Надежда Ивановна нашла выход, заказав почти сотню цветных диапозитивов с врубелевских работ. Энтузиазм, с которым она отнеслась к скромному провинциальному концерту, даже несколько смутил организатора: «В торжественности ее настроения чувствовался душевный надлом, надрыв». Специально сшитое чуть не в Париже платье для выступления привело в замешательство: «Я привык видеть Забелу одетой в светло-сиреневые складки одежды, иногда белые или иные, но всегда с тонкими оттенками цвета, какой ее видел и писал Врубель; этот же наряд был ярко-шафрановый, вызывающий...

— Вам не нравится? Ну, конечно, я так и знала — вы жалеете, что я не в обычных своих тонах! То же сказал бы и Корсаков, а Врубель бы оценил. Он говорил не раз, что у древних греков шафрановый цвет был цветом траура и что это ему очень нравится. Он оценил бы торжественность этого костюма, он ни с чем бы не стал считаться. А вот вы не тот, не такой...»

Публика, состоявшая в основном из учащейся молодежи города, хотя тоже была не в курсе насчет траура древних греков, от платья, от пения Забелы, от музыки и диапозитивов с картинами Врубеля пришла в восторг.

Успех в Екатеринодаре стал кульминацией последнего концертного сезона Забелы. Вернувшись в марте с юга в Петербург, она приболела, но в годовщину смерти мужа поехала к его могиле. На кладбище апрельский ветерок вдруг сменился холодным ливнем, потом посыпал снег. Дома озноб перешел в лихорадку, два месяца спустя Надежда Ивановна Забела-Врубель скончалась от скоротечной чахотки.

Двойное надгробие на краю Новодевичьего кладбища не забыто. Недавно его отреставрировали. Сюда приходят, на ступенях памятника почти всегда лежит какой-нибудь свежий букетик. Место, правда, не очень популярное; многие вообще не знают, что тут могила Врубеля, путают этот некрополь с Новодевичьим кладбищем в Москве. Стихи здесь не принято читать. А жаль. Врубель любил поэзию. Всегда обидно, что из мастеров Серебряного века он успел познакомиться лишь со стихами Брюсова и не прочел ни строчки Блока. Не услышал голос юного Александра Блока:

Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений,

Голосов миров иных.

*А. А. Блок «Внемля зову жизни
смутной...» (1901).*

Или голос Блока повзрослевшего, говорящего с Врубелем, ему, о нем:

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![\[6\]](#)

*А. А. Блок «Дали слепы, дни
безгневны...» (1904).*

Врубелю, а также его Лебеди, Пану, Сирени, Демону посвящено немало стихов. Активнее всего здесь были символисты, но акмеисты выступили не слабее. Вспомнить хотя бы Мандельштама: «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени...» Мы бы вот выбрали прочесть возле надгробия Врубеля не ему персонально посвященное произведение, написанное как раз акмеистом. Смешно вообще-то классифицировать поэтов по партийному признаку; сколько хочешь акмеизма у Брюсова или символизма у Гумилёва. Но, между прочим, Врубель, которого символисты признали своим родоначальником, ближе все-таки акмеизму с его призывом отринуть зыбкие туманы и зорким, ясным взором заново оглядеть стихию

«естества». По-новому, остро, конкретно задать извечные вопросы, один из которых и ставит Николай Степанович Гумилёв:

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.
Но что нам делать с розовой зарёй
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...

Н. С. Гумилёв «Шестое чувство» (1920).

Вопрос, глядящий с каждого холста, с каждой альбомной почеркушки Врубеля. Именно этим вопросом полна в пространствах его пластики гипнотическая тишина, молчание мерцающих кристаллов живого вселенского вещества. Так «что нам делать с розовой зарей»? Николай Гумилёв культивировал мужественность: спрашиваешь — отвечай. И он отвечает. В загадочном нашем томлении из-за таких никчемных вещей, как зори или стихи, переживается процесс сродни тому, когда ящер, достигнув разновидности птеродактиля, превращался в птицу:

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуяв на плечах
Еще не появившиеся крылья...

Наши организмы, измученные комплексами сексуальных и политических проблем, согласно

интуиции Гумилёва, медленно, мучительно проходят свою стадию восходящего перерождения:

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Ах, как понравилась бы мысль поэта о свершающейся телесной метаморфозе Михаилу Врубелю, который «непомерно» увеличивал глаза на лицах и пририсовывал запястью дополнительный сустав.

Очень, кстати, современная идея, питающая модного писателя надеждой на «метафизическую мутацию» довольно гадких нынешних людей и вдохновляющая смелых ученых на рассуждения относительно «физических аспектов метафизической трансформации».

Знамениты художественные проекты ускорения чаемой трансформации. По громогласному плану Малевича искусство, которое «вырабатывает тончайшие шелковины нервных волокон», должно презреть мещанскую привязанность к натуре и выйти на простор благородного перевоплощения всех форм в строй чистой беспредметной гармонии. Геометрия явно чище физики, только и Казимир Малевич затосковал в стерильном однообразии квадратов и плоскостей, вернулся в нечистый предметный творческий мир. Живописец это был сектантский, скучноватый, но художник очень талантливый: какое словцо изобрел обозначением всего в нашей жизни, что не есть творчество, — «харч». Да, «харчевня», как ни прискорбно, процветает. Однако и не такое видел святой Сатир. Придут другие боги. И люди народятся с тем самым шестым чувством, которое пока только у гениев.

Сестра Врубеля рассказала Александру Иванову, что за день до смерти Михаил Врубель, прервав свой полутемный сон, попросил прочесть ему стихотворение парнасца Аполлона Майкова «Пан». Выслушал молча, потом лежал, такой же тихий, неподвижный.

Давайте послушаем, что за стихи Врубель хотел услышать и услышал перед самым уходом.

Он спит, он спит,
Великий Пан!
Иди тихонько,
Не то разбудишь!
Полдневный жар
И сладкий дух
Поспелых трав
Умаял бога —
Он спит и грезит,
И видит сны...

По темным норам
Ушло зверье;
В траве недвижно
Лежит змея;
Молчат стада,
И даже лес,
Певучий лес,
Утих, умолк...
Он спит, он спит,
Великий Пан!..
Над ним кружит.
Жужжит, звенит,
Блестит, сверкает
И вверх и вниз
Блестящий рой
Жуков и пчел;
Сереброкрылых

Голубок стая
Кругами реет
Над спящим богом;
А выше — строим
Иль острым клином,
Подобно войску,
Через все небо
Перелетает
Полк журавлей;
Еще же выше,
На горнем небе,
В густой лазури,
Незримой стражи
Чуть слышен голос...
Все словно бога
Оберегают
Глубокий сон,
Чудесный сон, —
Когда перед ним
Разверзлось небо,
Он зрит богов,
Своих собратий,
И, как цветы,
Рои видений
С улыбкой сыплют
К нему с Олимпа
Богини-сестры...

Он спит, он спит,
Великий Пан!
Иди тихонько,
Мое дитя,
Не то проснется...
Иль лучше сядем в траве густой
И будем слушать —
Как спит он, слушать,

Как дышит, слушать;
К нам тоже тихо
Начнут слетать
Из самой выси
Святых небес
Такие ж сны,
Какими грезит
Великий Пан,
Великий Пан...

Пан, как известно, олицетворение природы. Меньше помнится, что греческое «пан» означает «всё». Вот и у Врубеля всё — всё, что важно.

Он не был праведником, воином, подвижником. Чудаковатый эгоист, которому бы только парить свободно в верхних слоях атмосферы. Ну, и оплачивать умел свои императивы, не торгуясь. Ужасно любим мы его. Красивый он. С Врубелем («чувствую прямо как Врубель») мы сами-то перед собой приятнее выглядим.

Любовь к Врубелю за его уверенность в небесах над харчевней, за доказательную мощь. Ведь это был силач. Дорога, смысл, полет, даже цветок — у Михаила Врубеля всё получилось.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



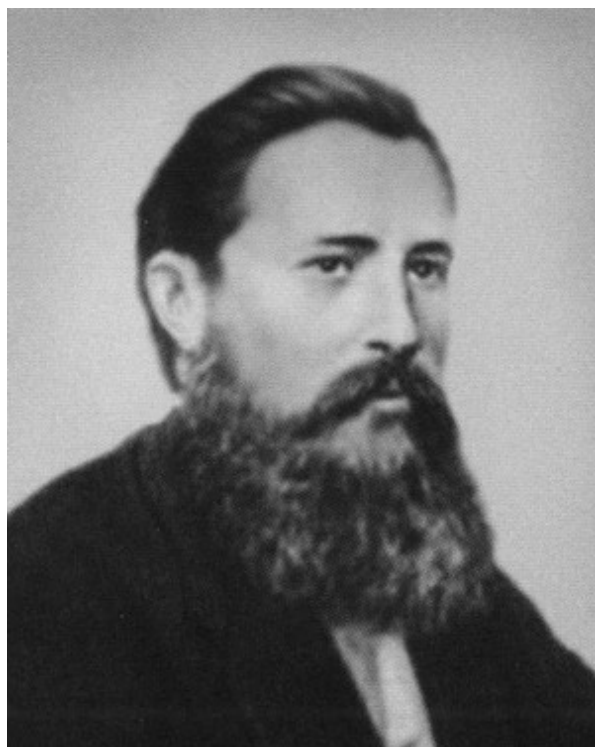
Анна Григорьевна Врубель (Басаргина) — мать художника. Начало 1850-х гг.



***Александр Михайлович Врубель — отец художника.
Середина 1880-х гг.***



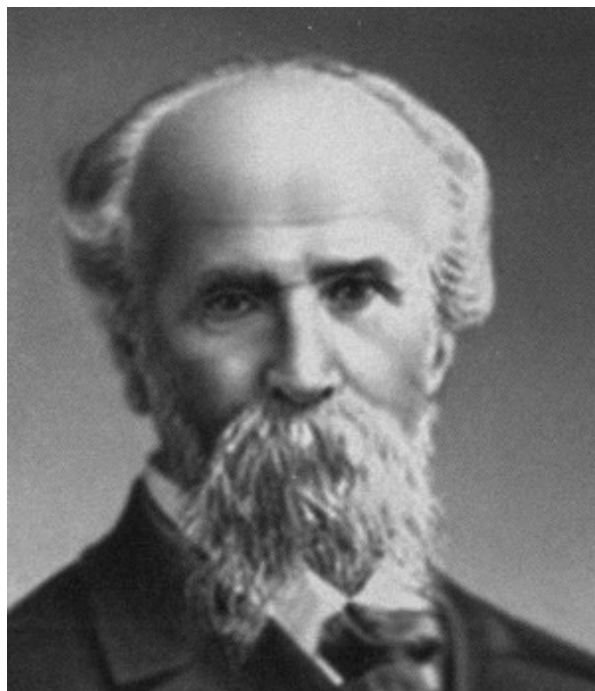
***Александр Михайлович со второй женой
Елизаветой Христиановной и детьми от первого
брака. 1863 г.***



***Николай Христианович Вессель — петербургский
«дядя Коля» Михаила Врубеля. 1870-е (?) гг.***



Михаил Врубель со старшей сестрой Анной. 1870-е гг.



Павел Петрович Чистяков. 1890-е (?) гг.



Михаил Врубель, Владимир Дервиз и Валентин Серов. 1883 г.



Маша Симонович, «Девушка, освещенная солнцем», на холсте В. А. Серова. 1880-е гг.



***Валентин Серов. М. Врубель. Бумага, карандаш.
1885 г.***



***Валентина Семеновна Серова. М. Врубель. Бумага,
карандаш. 1885 г.***



***Эмилия Львовна Прахова и фрагмент образа
Богоматери в иконостасе Кирилловской церкви.
1884-1885 гг.***



***Иконостас храма святителей Кирилла и Афанасия
Александрийских (Кирилловская церковь) в Киеве.
Современное фото***



Николай Иванович Мурашко. 1880-е гг.



Адриан Викторович Прахов. 1880-е гг.



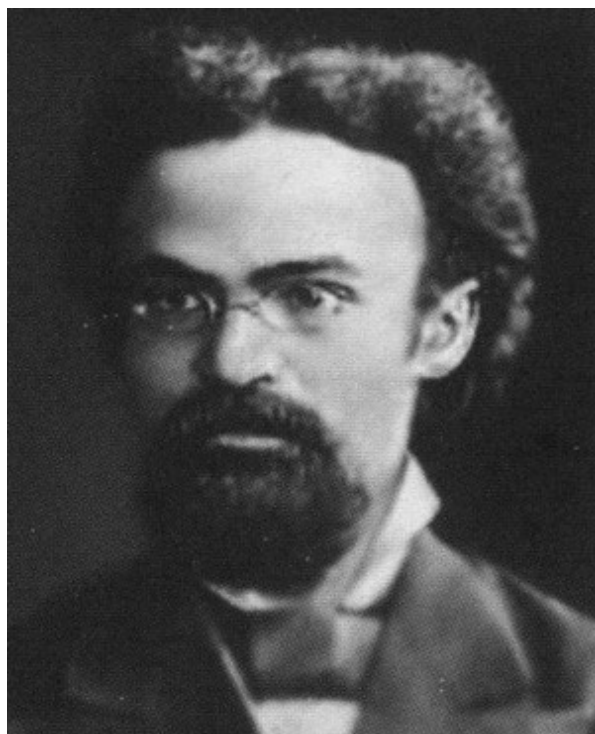
Скульптор Борис Васильевич Эдуардс. 1880-е (?) гг.



***Дом в Одессе, принадлежавший Б. В. Эдуардсу.
Здесь был начат холст с первым врубелевским
«Демоном». Современное фото***



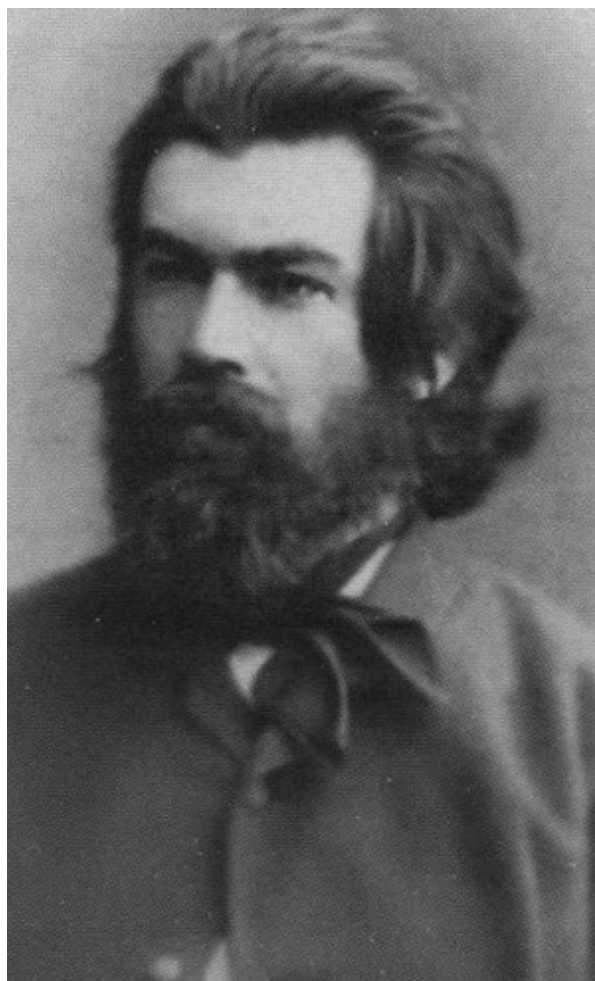
***Михаил Врубель. Автопортрет. Бумага, акварель.
1880-е гг.***



Поэт Николай Минский (Виленкин). 1880-е гг.



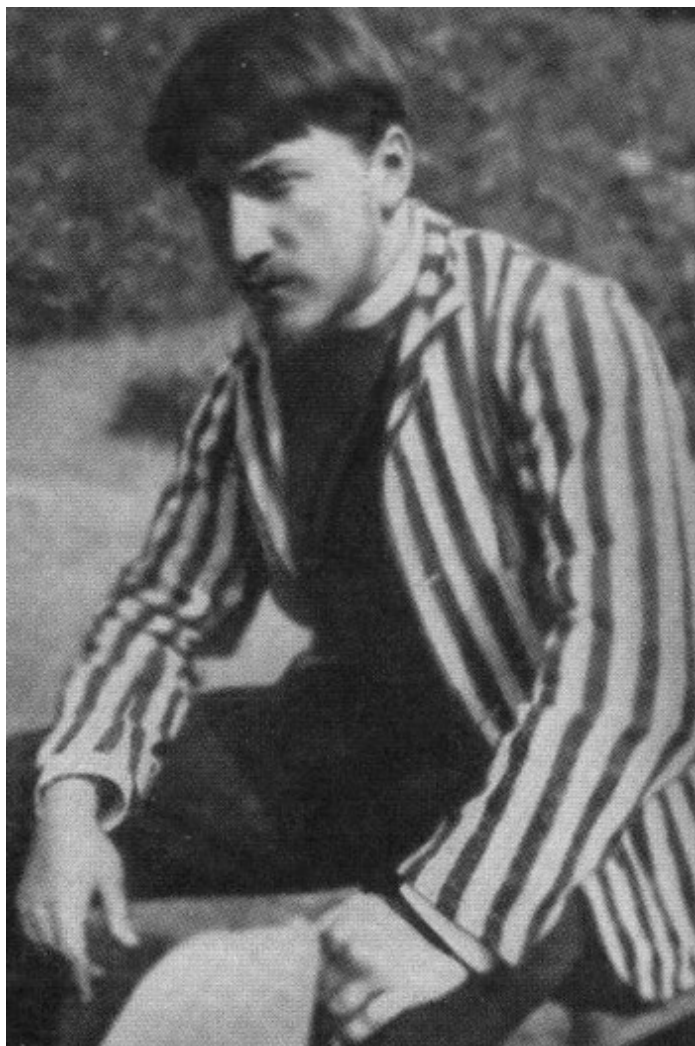
***Писатель Владимир Кигн (Дедлов). М. А. Врубель.
Бумага, акварель. 1885 г.***



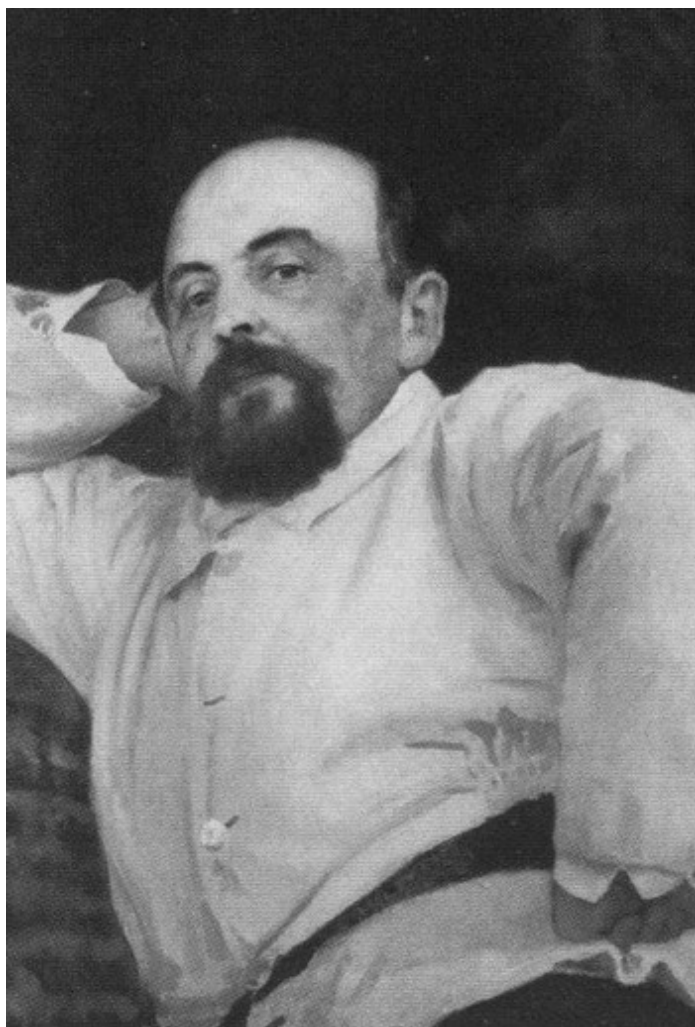
Писатель Иероним Ясинский. 1880-е гг.



Константин Коровин. В. Серов. Холст, масло. 1891 г.



Валентин Серов в Абрамцеве. 1880-е гг.



***Савва Иванович Мамонтов. И. Репин. Холст, масло.
1880 г.***



***Елизавета Григорьевна Мамонтова. И. Репин.
Бумага, карандаш. 1879 г.***



Верочка Мамонтова, «Девочка с персиками», на холсте В. А. Серова. Начало 1890-х гг.



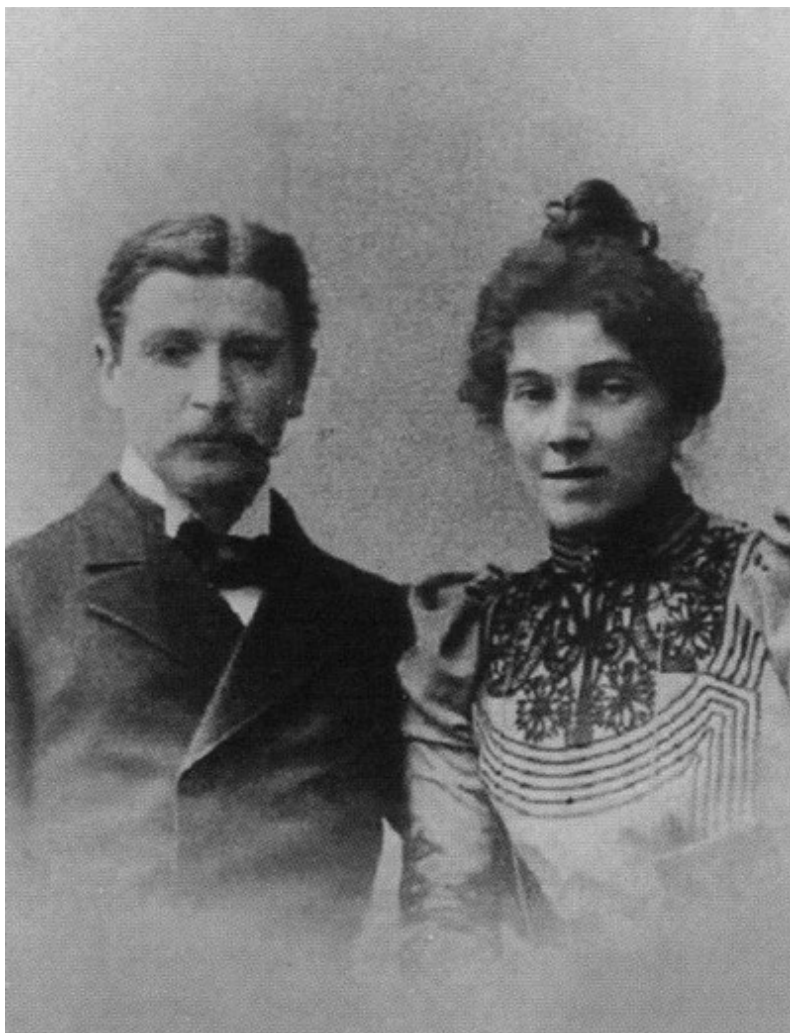
Тамара в гробу. М. Врубель. 1890-1891 гг. (Героиня с чертами лица Веры Мамонтовой)



***Татьяна Спиридоновна Любатович в роли Кармен.
1880-е гг.***



***Портрет Т. С. Любатович в роли Кармен.
М. Врубель. 1895 г.***



***Михаил Александрович Врубель и Надежда
Ивановна Забела-Врубель. 1890-е гг.***



Н. И. Забела и Т. С. Любатович — исполнительницы главных ролей в опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». 1896 г.





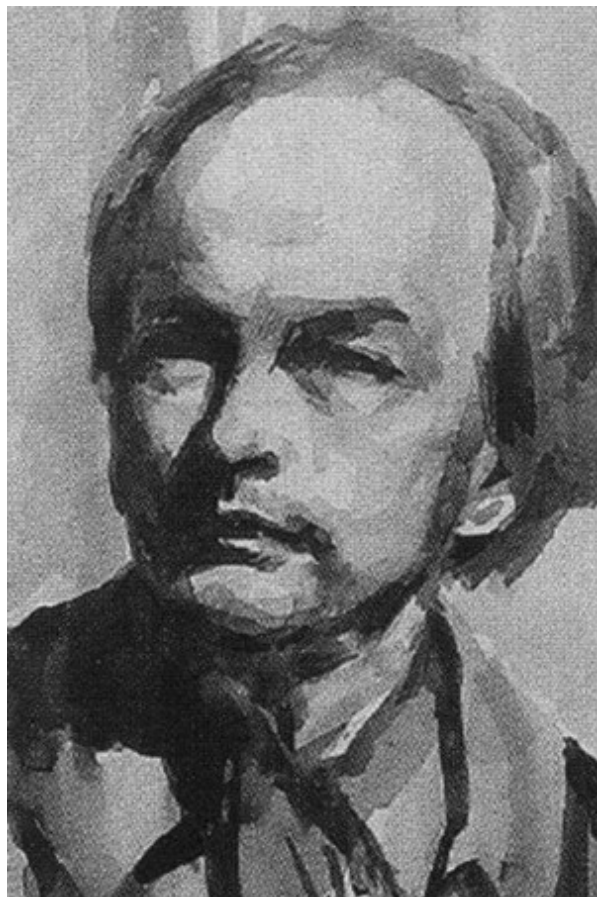
Н. И. Забела-Врубель в операх Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка». 1890-е гг.



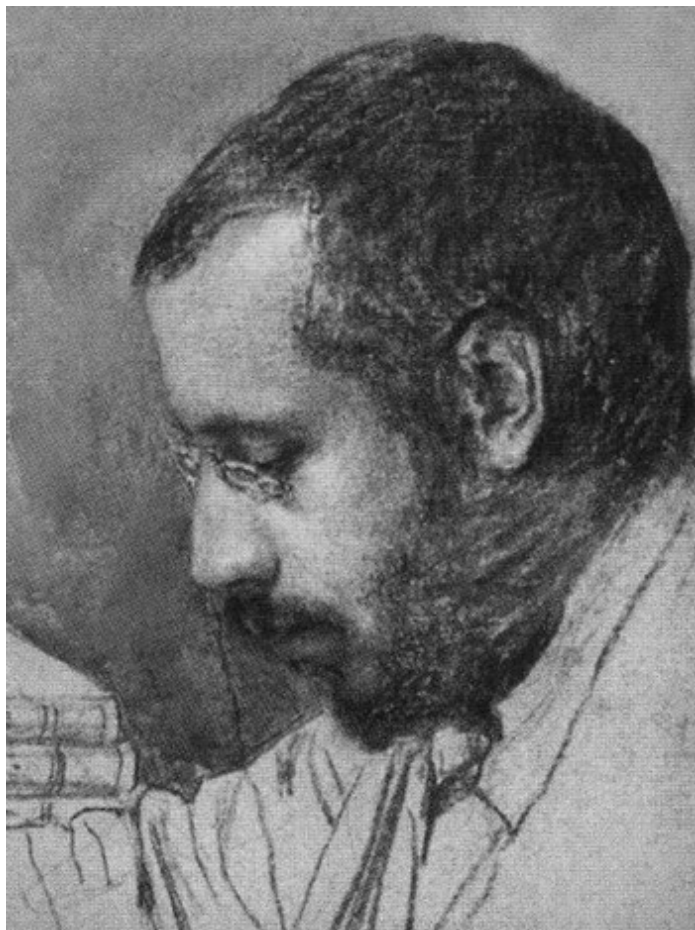
***Царевна Волхова. М. Врубель. Бумага, акварель.
1898 г. Фрагмент***



***Снегурочка. М. Врубель. Бумага, акварель, гуашь.
Конец 1890-х гг.***



***Виктор Дмитриевич Замирайло. Г. Верейский.
Рисунок. 1900-е гг.***



***Александр Николаевич Бенуа. К. Сомов. Рисунок.
1895 г.***



***М. А. Врубель в кабинете коллекционера
Я. Е. Жуковского. Начало 1900-х гг.***



***Примавера. М. Врубель. Бумага, акварель. 1897 г.
Фрагмент. (Героиня с чертами лица свояченицы
Кати Ге)***



***Портрет Екатерины Ивановны Ге (Забелы). Н. Ге.
Холст, масло. Около 1880 г.***



Мария Клавдиевна Тенишева. 1890-е гг.



***Валькирия. Княгиня М. К. Тенишева. М. Врубель.
Холст, масло. 1899 г.***



Михаил Александрович Врубель в 1898 году



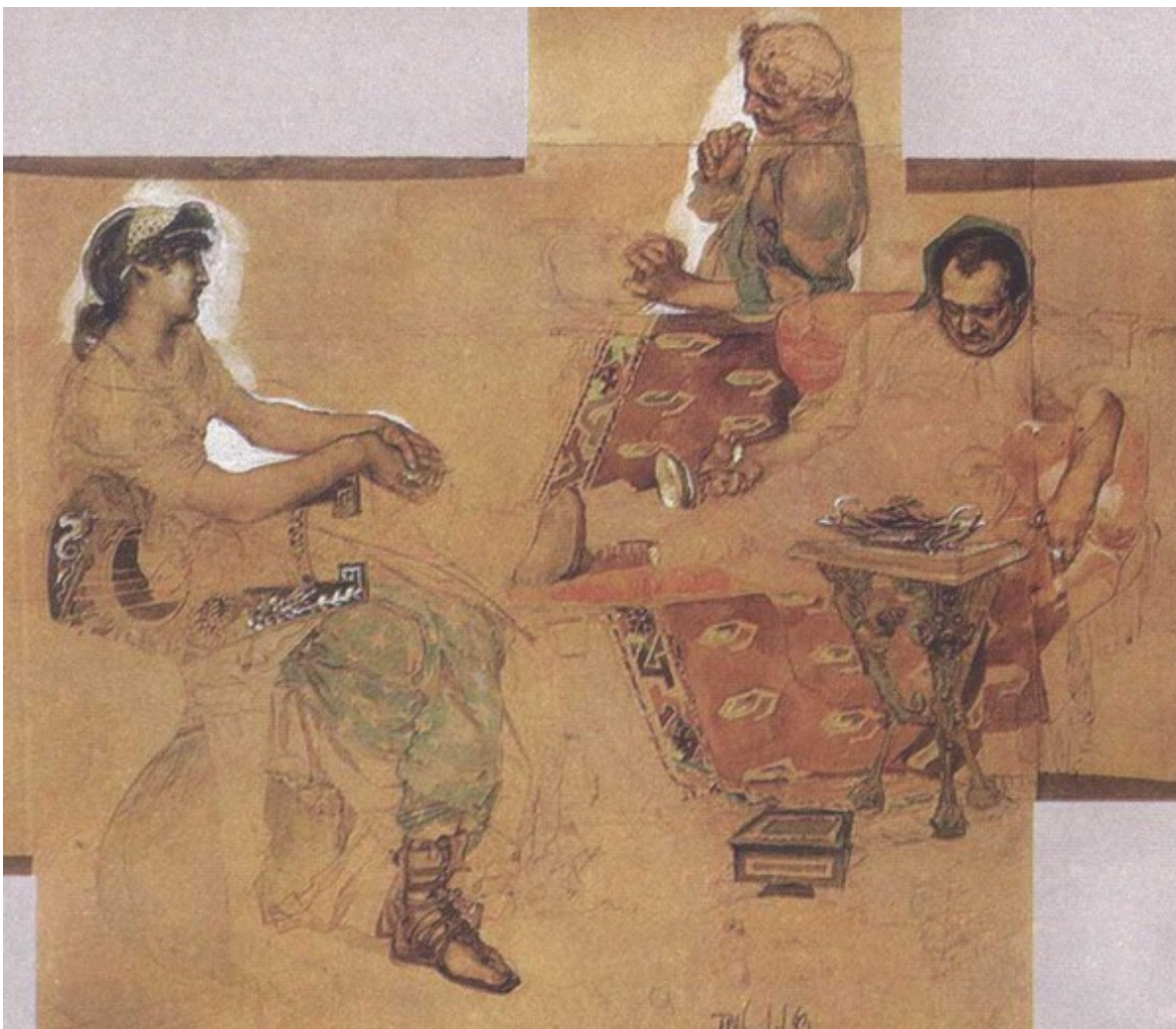
Похороны М. А. Врубеля на петербургском Новодевичьем кладбище. Среди присутствующих А. А. Блок, А. А. Врубель, Е. И. Ге, Н. И. Забела-Врубель, Н. К. Рерих, В. В. Матэ, Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, В. А. Серов. 1910 г.



***Михаил Врубель. Автопортрет. Бумага, акварель.
1882 г.***



***Портрет Зинаиды Штукенберг. Бумага на картоне,
акварель. 1883 г.***



Пирующие римляне. Бумага, акварель. 1883 г.



Натурщица в обстановке Ренессанса. Бумага, акварель, белила, лак. 1883 г. Фрагмент



Гамлет и Офелия. Холст, масло. 1884 г. (Офелия — Мария Симонович)



***Богоматерь с младенцем. Образ в иконостасе
Кирилловской церкви в Киеве. Цинковый лист,
масло, элементы золочения. 1885 г.***



Сошествие Святого Духа на апостолов. Стенная роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1884 г.



Девочка на фоне персидского ковра. Холст, масло. 1886 г. Фрагмент. (Портрет Мани Дахнович)



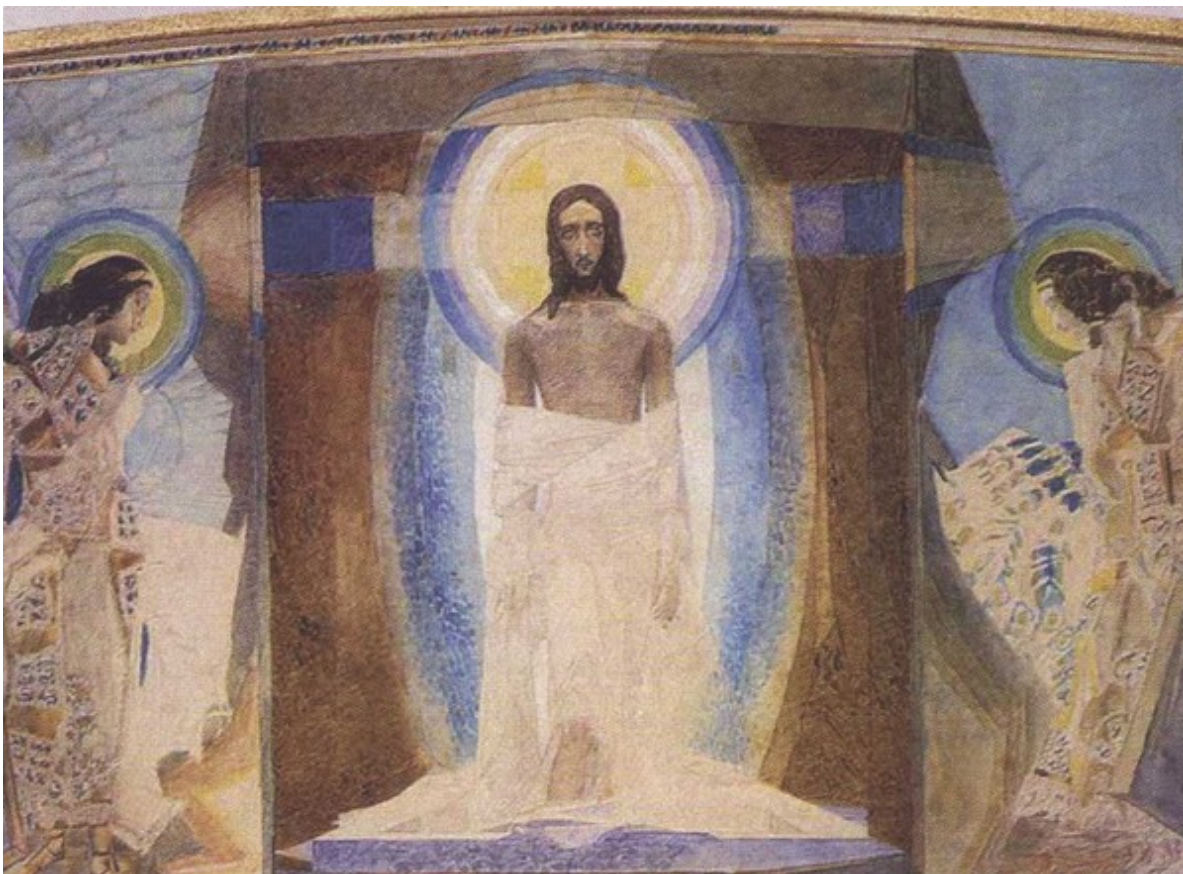
***Портрет мужчины в старинном костюме
(И. Н. Терещенко). Бумага, акварель, белила,
карандаш, лак. 1886 г.***



Розовая азалия. Бумага, акварель. 1886-1887 гг.



***Орхидея. Бумага, акварель, графитный карандаш.
1886-1887 гг.***



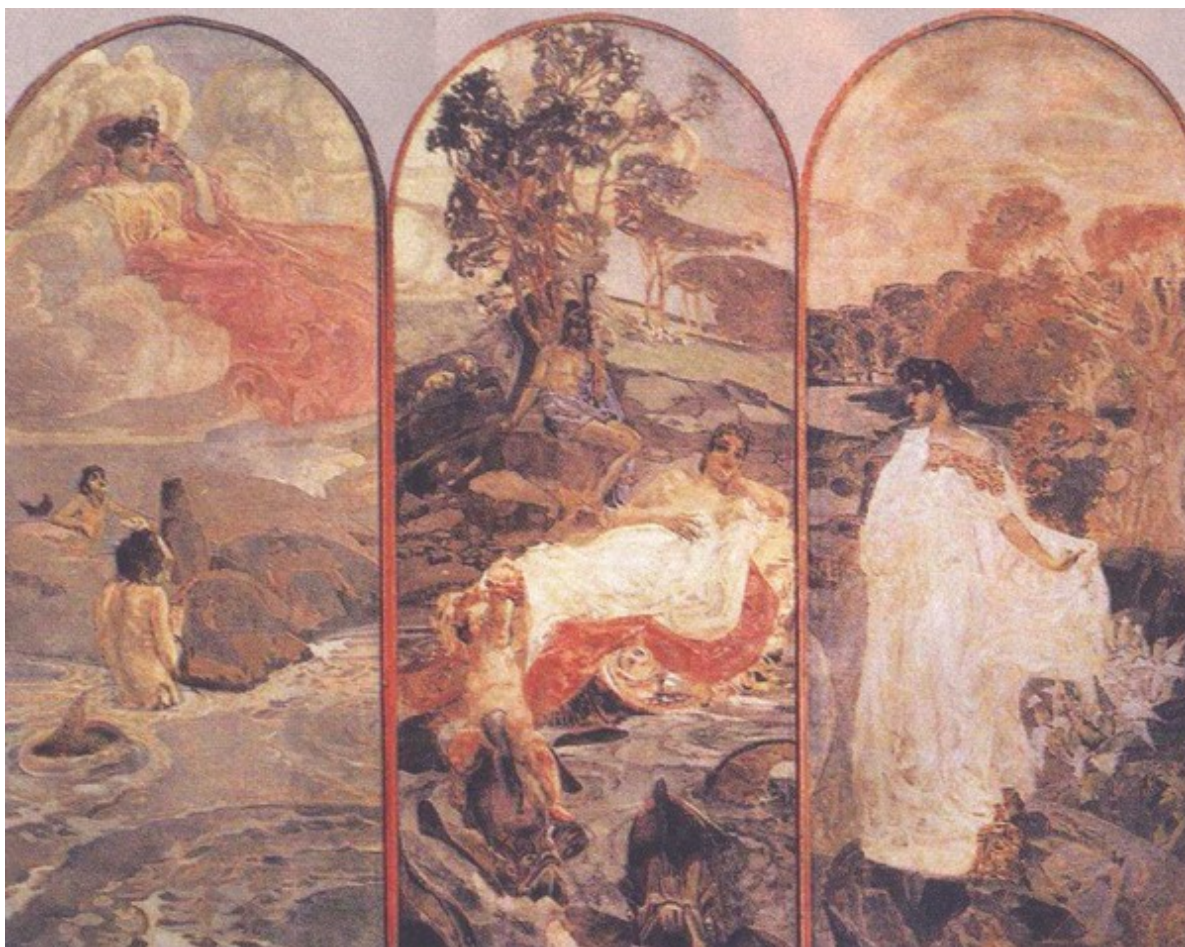
***Воскресение. Вариант эскиза росписи
Владимирского собора в Киеве. Бумага, акварель,
графитный карандаш. 1887 г.***



Ангел с кадилом и свечой (Синий ангел). Бумага, картон, акварель, карандаш, лак. 1888 г.



***Полет Фауста и Мефистофеля. Панно. Холст, масло.
1896 г.***



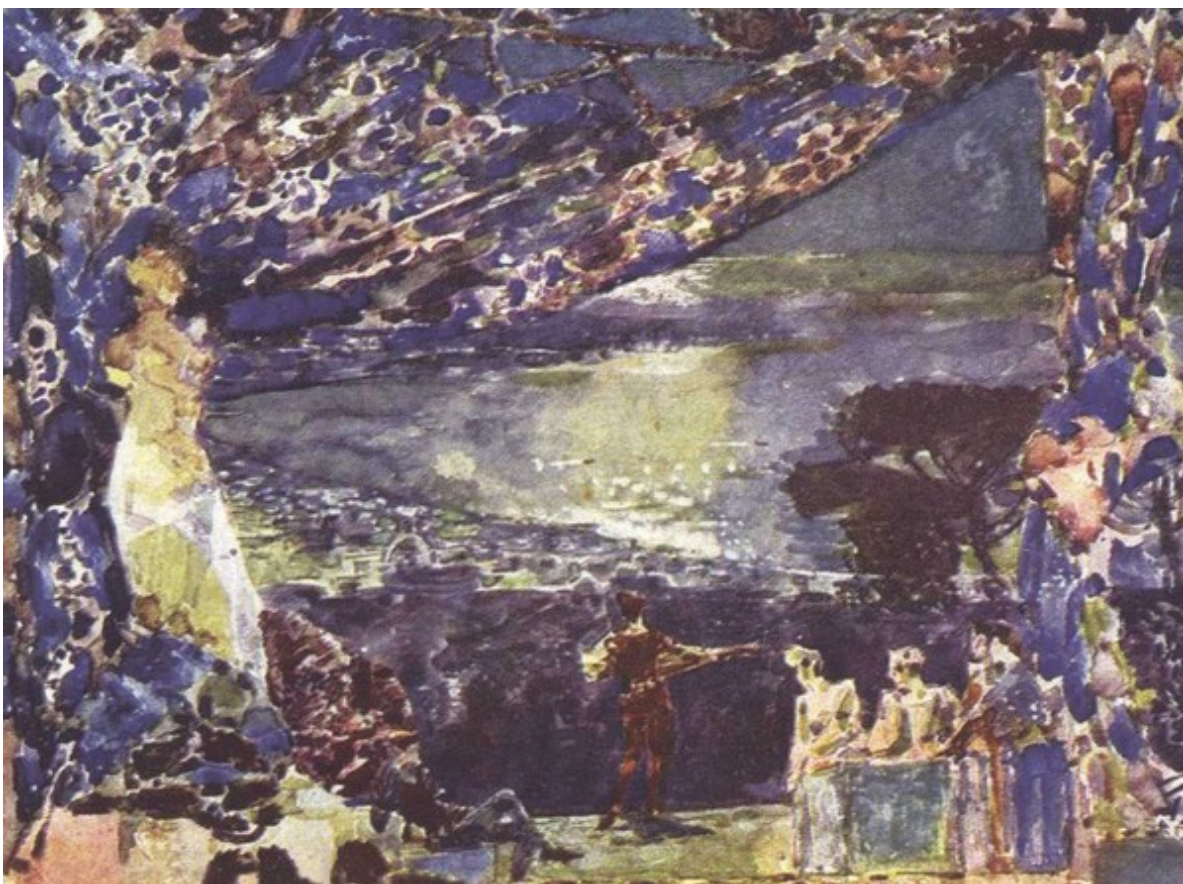
Суд Париса. Триптих. Холст, масло. 1893 г.



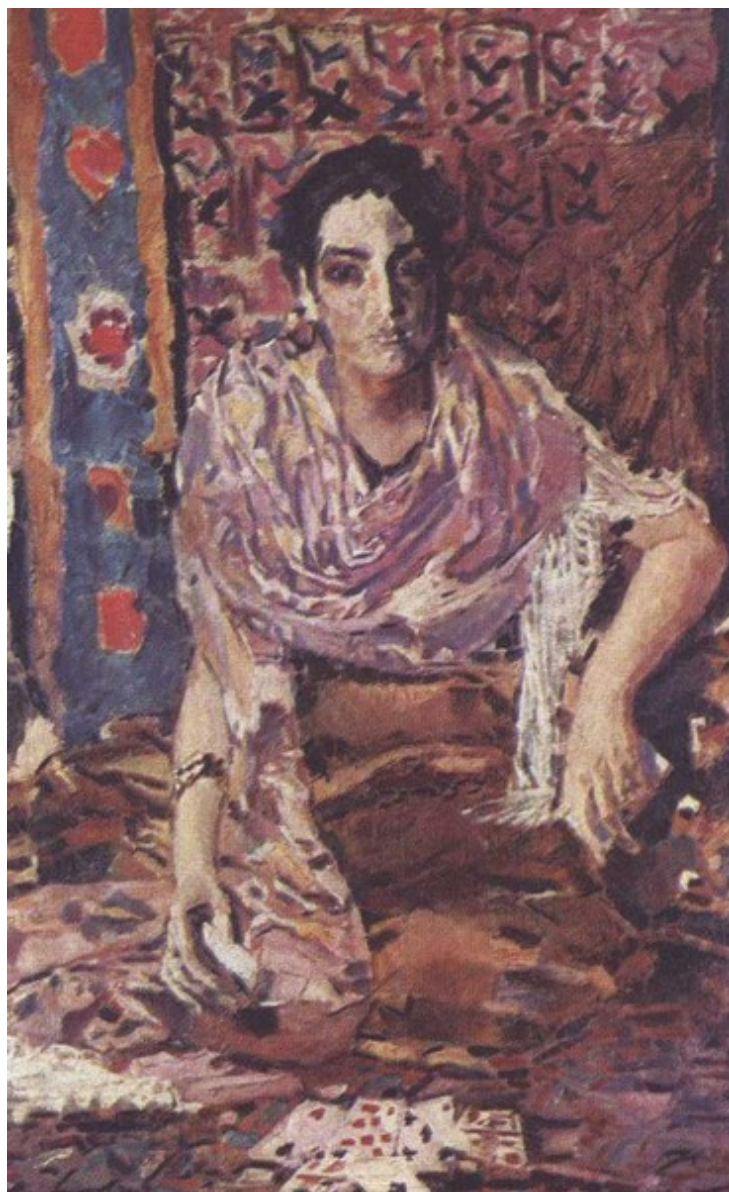
***Принцесса Грёза. Панно. Холст, пастель, уголь.
1896 г.***



Демон сидящий. Холст, масло. 1890 г. Фрагмент



***Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз занавеса для
Русской частной оперы. Бумага на картоне,
акварель, графитный карандаш. 1891 г.***



Гадалка. Холст, масло. 1895 г.



***Портрет Константина Дмитриевича Арцыбушева.
Холст, масло. 1897 г.***



***Портрет Саввы Ивановича Мамонтова. Холст, масло.
1897 г.***



Пан. Холст, масло. 1899 г.



Царевна-Лебедь. Холст, масло. 1900 г.



К ночи. Холст, масло. 1900 г.



Сирень. Холст, масло. 1900 г.



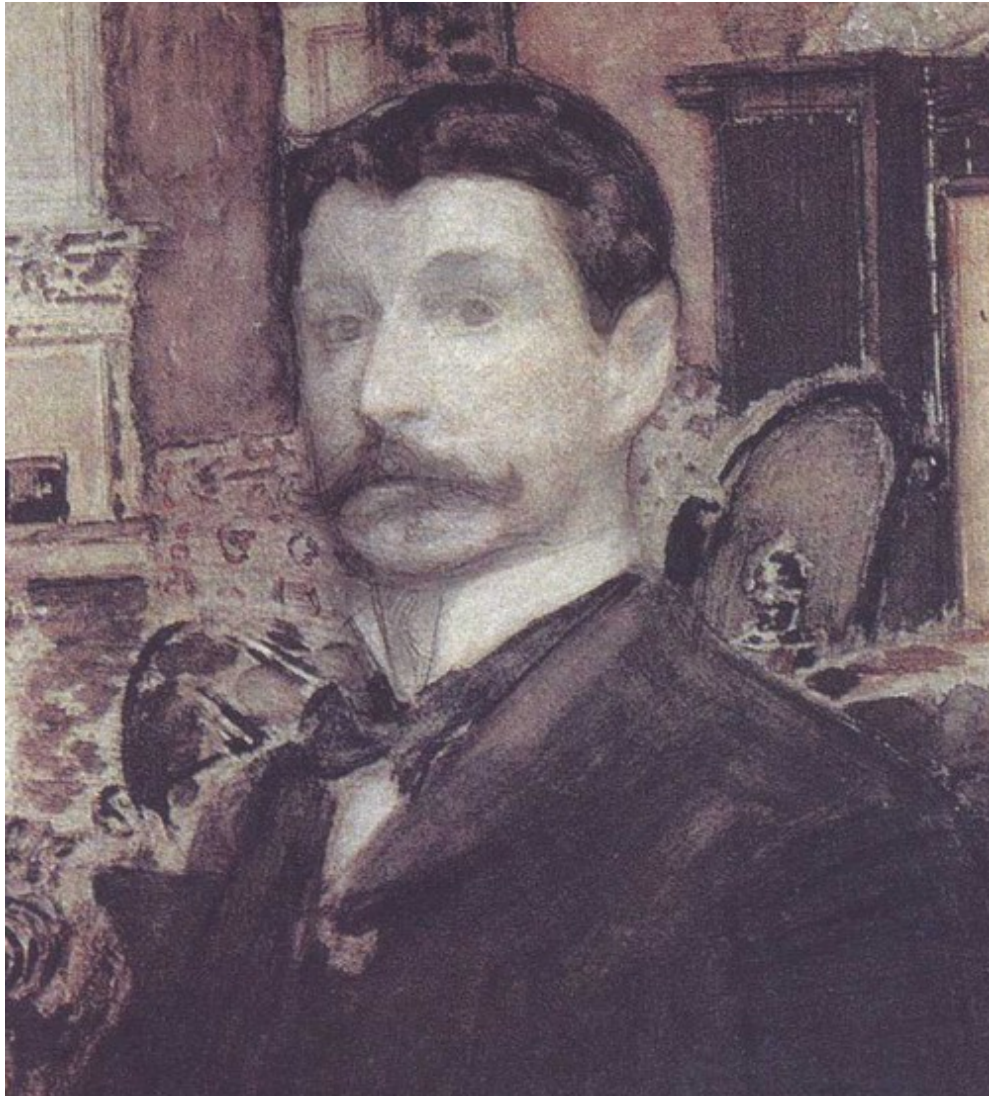
***Демон поверженный. Холст, масло. 1902 г.
Фрагмент***



***Шестикрылый серафим (Азраил). Холст, масло.
1904 г.***



После концерта. Портрет Н. И. Забелы- Врубель в туалете, исполненном по замыслу художника. Холст, пастель, уголь. 1905 г. Фрагмент



Автопортрет с жемчужной раковиной. Бумага на картоне, уголь. 1905 г. Фрагмент

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. А. ВРУБЕЛЯ

1856, 5 (17) марта — родился в семье штабс-капитана Отдельного сибирского корпуса Тенгинского пехотного полка Александра Михайловича Врубеля (1828 года рождения) и Анны Григорьевны Басаргиной (1836 года рождения) в Омске. Второй ребенок, первый — сестра Анна (1855 года рождения).

1859 — смерть матери. Овдовевший отец с четырьмя детьми возвращается в Астрахань, откуда они с покойной женой были родом.

1860 — служебный перевод отца в Харьков. В ранние детские годы Михаил любит рассматривать иллюстрации старинных книг.

1861 — первые композиции Михаила Врубеля: рисунки комических сцен домашнего быта.

1863 — женитьба отца на петербурженке Елизавете Христиановне Вессель, переезд в Санкт-Петербург. Михаил, прозванный «молчуном и философом», с повышенным вниманием слушает фортепианную игру мачехи. Занятия в Рисовальной школе при Обществе поощрения художников.

1864 — полковник А. М. Врубель назначен командиром Саратовского губернского батальона. После частых посещений в Саратове театра Михаил увлекается играми-инсценировками по мотивам приключенческой литературы. Частные уроки рисунка с натуры у преподавателя гимназии А. С. Година; занятия предметами начального гимназического курса с Н. А. Песковым.

1865 — Михаил Врубель по памяти воспроизводит подробным рисунком привозившуюся в саратовский

католический храм копию «Страшного суда» Микеланджело.

1867 — отец становится слушателем Военно-юридической академии в Санкт-Петербурге, куда переезжает вся семья. Учеба Михаила в 5-й (Аларчинской) городской классической гимназии; увлечение естествознанием.

1870 — военный юрист А. М. Врубель назначен судьей Одесского гарнизона, переезд семьи в Одессу. Учеба Михаила в Ришельевской гимназии; любимые предметы: история, латынь, русская словесность; серьезный интерес к точным наукам. Занятия в Одесской рисовальной школе при Обществе изящных искусств.

1872 — гимназист Михаил Врубель — завзятый театрал и меломан, увлеченный Гомером, латинской классикой, Пушкиным, Лермонтовым, Тургеневым, Гоголем. Большой карандашный портрет старшей сестры, уехавшей в Санкт-Петербург учиться на Аларчинских педагогических женских курсах.

1873 — поездка в Кишинев, возмущение пошлостью бессарабского высшего света. Посещение 2-й выставки Товарищества передвижников (без заметного интереса). Первые пробы живописи маслом: портреты родных, копии произведений Айвазовского, Г. Доу, Э. Гильдебрандта. Фантазии карандашом на темы прочитанных книг.

Лето — знакомство с актерами гастрольной французской труппы мадам Келлер. Исполненная акварелью сцена из спектакля «Мадам Анго». Дерзкие возражения некоторым отцовским этико-эстетическим позициям.

1874 — окончание гимназии с золотой медалью. Переезд семьи в Вильно.

Лето — осень — поступление на юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Живет (до середины осени 1875-го) на квартире брата мачехи,

филолога и теоретика педагогики Николая Христиановича Весселя. Часто бывает в Эрмитаже. Защищает тезис «искусства для искусства».

1875, весна — гостит у родителей в Вильно.

Июнь — краткое путешествие во Францию, Швейцарию и Германию с семьей ученика, которому он дает уроки латыни.

Вторая половина лета — гувернер детей племянницы М. И. Глинки Ю. Д. Бер в смоленском имении Починок.

Осень — квартирует у дальней родни со стороны мачехи (до конца 1877-го).

1877-1878 — из-за несданных экзаменов по юридическим наукам вынужден остаться на второй год. Рисует образы из произведений Тургенева, Льва Толстого, Шекспира, Гёте и античной мифологии. Увлекается философией Канта, штудировать его по первоисточникам. На правах репетитора и друга семьи поселяется в доме соученика Владимира Папмеля (до 1883-го).

1879 — отец назначен на должность военного судьи в Санкт-Петербурге. С товарищами из Академии художеств занимается в академических вечерних рисовальных классах. Попытки получить работу в журнальных изданиях.

1880, январь — окончание Санкт-Петербургского университета. Отбывает воинскую повинность, получив чин бомбардира запаса.

Осень — поступление в Академию художеств. Знакомство с Валентином Серовым.

1881 — учеба в Академии художеств и занятия в личной мастерской П. П. Чистякова.

1882 — регулярные уроки в академическом натурном классе и личной мастерской Чистякова. Воскресные «акварельные утра» у И. Е. Репина.

1883 — композиция «Обручение Марии с Иосифом» (вторая серебряная медаль Академии художеств).

Лето — на даче Папмелей в Петергофе пишет ряд акварельных портретов.

Осень — зима — самостоятельные занятия живописью совместно с В. А. Серовым и В. Д. Дервизом. Акварель «Натурщица в обстановке Ренессанса», композиция «Пирующие римляне». Акварельный вариант и неоконченный холст «Гамлет и Офелия». Сближение с семьей Симоновичей. Посещение музыкальных вечеров в семье филолога И. И. Срезневского. По рекомендации Чистякова получен заказ профессора А. В. Прахова на реставрацию и стилизацию росписей в древних киевских храмах.

1884, июнь — октябрь — проживание в Киеве сначала у Праховых, потом в доме Н. И. Мурашко. Изучение русско-византийского искусства. Творческие стилизации на стенах храма Святителей Кирилла и Афanasия Александрийских и в куполе Софийского собора. Страстная влюбленность в жену руководителя работ Э. Л. Прахову.

Ноябрь — после краткого визита к родным в Харьков (куда по службе переведен отец) отъезд в Венецию. Изучение средневековых византийских мозаик и живописи мастеров венецианского Возрождения.

1885 — в Венеции работа над четырьмя образами для иконостаса Кирилловской церкви. Интенсивная переписка с Э. Л. Праховой.

Апрель — возвращение в Киев.

Май — конец декабря — проживание в Одессе. Начало работы над первым живописным (монохромным) «Демоном».

1886 — снова в Киеве. Продолжение работы над «Демоном». Портретный этюд «Девочка на фоне персидского ковра». Акварель «Восточная сказка».

Лето — в имении под Киевом знакомство с Константином Коровиным. Общение с литераторами.

«Предсимволистская» полемика в киевской газете «Заря».

Осень — дает частные уроки акварели, на которых пишет этюды цветов. Снимает дешевое жилье. Навестивший отец удручен его нищетой.

1887, лето — в Мотовиловке, имении Я. В. Тарновского, пишет «Моление о чаше» для местной церкви. Надеясь на работу во Владимирском соборе, делает эскизы композиций «Надгробный плач», «Воскресение», «Вознесение».

Осень — пишет картину «Христос в Гефсиманском саду», позже исчезнувшую под изображением цирковой артистки. Скульптурные варианты «Демона».

1888 — начат (и брошен) холст «Христос в пустыне». Для заработка берется раскрашивать фотографические виды, пробует работать в иконописной мастерской А. И. Мурашко. Временно замещает преподавателя в Рисовальной школе Н. И. Мурашко. Новый (ночной) живописный вариант «Гамлета и Офелии», этюд маслом «Голова Христа».

Июнь — июль — гостит у родных в Харькове.

Август — возвращение в Киев.

Октябрь — демонстрирует приезжавшим Серову и Остроухову свои работы и крайне богемный образ жизни.

Ноябрь — при поддержке В. М. Васнецова и по просьбе братьев Сведомских допущен к декоративным росписям во Владимирском соборе.

1889, зима — весна — работа над орнаментами во Владимирском соборе. Его эскизы сюжетных соборных росписей отклонены. Продолжает разрабатывать отвергнутые композиции храмовых образов.

Август — навещает заболевшего отца в Казани (тот служит председателем Казанского военно-окружного суда и вскоре выйдет в отставку). На обратном пути в Киев проводит московских друзей.

Сентябрь — в Москве останавливается в мастерской Остроухова, ночует у знакомых итальянских цирковых гастролеров, перебирается в мастерскую Константина Коровина.

Декабрь — знакомство с С. И. Мамонтовым, оформление (совместно с Серовым) домашней постановки пьесы «Царь Саул». Переезд в мамонтовский дом.

1890, весна — в московском доме Мамонтова пишет картину «Демон сидящий».

Лето — в Абрамцеве начинает заниматься майоликой. Современная парижская живопись на проходящей в Москве Выставке произведений искусства и промышленности Франции не впечатляет.

Декабрь — получает от П. П. Кончаловского предложение участвовать в иллюстрировании юбилейного двухтомника произведений Лермонтова.

1891 — энергичная работа над иллюстрациями к поэме «Демон». Проживание в комнате этажом ниже квартиры Кончаловских.

Июль — выход в свет лермонтовского юбилейного издания. Возмущение рецензентов иллюстратором Врубелем. Смерть молодого Андрея Мамонтова, с которым сблизила работа в абрамцевской гончарной мастерской. Остается в Абрамцеве. Увлечение майоликой (вазы, расписные изразцы, скульптура «Египтянка», маскарон «Голова льва»).

Ноябрь — отъезд с С. И. Мамонтовым в Италию. Изучение школ и традиций художественной керамики.

1892, зима — начало весны — проживание в Риме у братьев Сведомских. Работа в мастерской А. А. Риццони. Образ «Снегурочки».

Апрель — возвращение в Москву. Проект фасада и декоративное оформление флигеля мамонтовского дома, архитектурная майолика часовни над могилой А. С. Мамонтова в Абрамцеве.

Ноябрь — краткая заграничная поездка с С. И. Мамонтовым (Милан, Париж, Берлин).

Зима — живет у Мамонтовых в городе или подмосковной усадьбе.

1893, весна — снимает номер в московской гостинице «Санкт-Петербург». Исполняет для дома Дункеров живописный триптих «Суд Париса» и панно «Венеция», отвергнутые заказчиками. Оба произведения куплены компаньоном Мамонтова К. Д. Арцыбушевым.

1894, март — вместе с Сергеем Мамонтовым на отдыхе в Италии, близ Генуи. Работает над эскизами занавеса для мамонтовской Частной оперы. Во время пароходного рейса обратно в Россию пишет серию средиземноморских пейзажей.

Конец апреля — май — навещает родных, переехавших в Одессу. Создает барельеф и полихромную скульптурную голову Демона.

Лето — начало осени — в Москве пишет картину «Испания». Неудачная попытка выставить один из своих портретов у передвижников. Дебютирует на коллективной выставке — скульптура «Голова великана» (персонаж «Руслана и Людмилы») на экспозиции Московского товарищества художников.

Ноябрь — через архитектора Шехтеля получает большой заказ (декоративная скульптура, два витража, три панно) для строящегося особняка Саввы Морозова.

1895 — поселяется в третьеразрядной гостинице «Париж». Пишет картину «Гадалка».

Декабрь — едет в Петербург для оформления мамонтовской постановки оперы Гумпердинка «Гензель и Гретель». Влюбляется в певицу Надежду Ивановну Забелу и добивается ее согласия на брак (венчание намечено летом). Живет на петербургской квартире Мамонтова.

1896, март — возвращение в Москву. Живет и работает у К. Д. Арцыбушева. Создает панно из цикла

«Фауст» для кабинета А. В. Морозова, скульптурную «готическую» композицию для особняка С. Т. Морозова. По зову Мамонтова берется срочно исполнить два гигантских панно для Нижегородской всероссийской выставки: «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза».

Май — краткая поездка в Нижний Новгород. Скандальная история с двумя панно.

Июль — отъезд в Швейцарию.

28 июля — венчание с Н. И. Забелой в Женеве.

Август — медовый месяц в Люцерне; там создается панно «Полет Фауста и Мефистофеля».

Сентябрь — в Харькове, где Забела поет в оперной антрепризе.

Конец октября — Забела приглашена в труппу мамонтовской Русской частной оперы. Врубели поселяются пансионерами в знакомом московском семействе.

1897 — приступает к эскизам трех панно «Времена дня» для особняка С. Т. Морозова.

Весна — поездка с женой в Италию, встречи с римскими друзьями. Написано панно «Полдень».

Лето — на хуторе Ивановский близ станции Плиски в Черниговской губернии (усадебная наследников Н. Н. Ге) написаны панно «Утро» и «Вечер».

Осень — зима — портреты С. И. Мамонтова, К. Д. Арцыбушева, М. И. Арцыбушевой. Эскиз костюма Волховы для выступления жены в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».

Конец декабря — неожиданный афронт заказчиков «Времен года», зато С. П. Дягилев просит панно «Утро» для выставки в Петербурге.

1898, январь — панно «Утро» на дягилевской Выставке русских и финляндских художников. Газетная ругань декадента Врубеля, чье панно покупает княгиня М. К. Тенишева. Знакомство с будущими мирискусниками.

Февраль — март — триумфальные гастроли мамонтовской труппы в Петербурге. Начало дружбы Врубелей с Н. А. Римским-Корсаковым. Болезненная реакция на трактат Толстого «Что такое искусство?».

Лето — на хуторе Ивановский начат холст «Богатырь», написан «Портрет Н. И. Забелы-Врубель в туалете empire».

Осень — Врубели поселяются в самостоятельно снятой квартире. Оригинальная авторская меблировка. Кончаловский приглашает участвовать в иллюстрировании юбилейного издания Пушкина. Написана картина «Пророк».

Ноябрь — выход первого номера журнала «Мир искусства».

Конец декабря — возвращение к образу Демона, начат «Демон летящий».

1899, февраль — завершение «Богатыря», но Дягилев не берет картину на «нашу» выставку.

Май — кончина отца художника в Севастополе.

Июнь — июль — Врубели гостят у Тенишевой в смоленском имении Талашкино.

Август — в Хотылёве, орловском имении Тенишевых, написан «Пан».

Осень — эскизы костюмов и декораций к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Серии выполненных на мамонтовском Гончарном заводе скульптурных майолик по мотивам опер «Садко» и «Снегурочка». Финансовый крах Мамонтова. Холст с «Демоном летящим» остается недописанным. «Мир искусства» публикует снимки прикладных работ Врубеля.

1900, февраль — март — на выставке «Мира искусства» показаны «Минерва» (часть триптиха «Суд Париса») и декоративные работы Врубеля.

Весна — написана «Царевна-Лебедь».

Лето — на хуторе Ивановский создаются картины «К ночи» и «Сирень». На Всемирной выставке в Париже Врубель удостоен золотой медали за майоликовый камин «Микула Селянинович». Мамонтовский театр преобразован в Товарищество Русской частной оперы.

Октябрь — премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в оформлении Врубеля.

Ноябрь — оформление оперы П. И. Чайковского «Чародейка».

Декабрь — оформление оперы Ц. И. Кюи «Вильям Ратклифф».

1901 — в журнале «Мир искусства» (№ 2-3) впервые подборка репродукций живописи Врубеля и заметка С. П. Яремича о его творчестве. Ряд работ экспонируется на Венском сецессионе, на выставке «Мира искусства» и первой Выставке работ 36-ти художников.

Начало мая — конец августа — гостит на хуторе Ивановский, куда приезжают его бывшие киевские подмастерья С. П. Яремич, В. Д. Замирайло, Л. М. Ковальский. Пишет второй вариант «Сирени». Замысел «стоящего Демона».

1 сентября — рождение сына Саввы.

Осень — работа над эскизами и полотном «Демон поверженный», композициями и панно «Тридцать три богатыря», эскизами декораций к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама».

1902 — преподает «стилизацию» в Строгановском училище. Несколько раз приезжает в Петербург по вопросам выставки и театральных постановок.

Конец февраля — начало марта — работа над завершением «Демона поверженного»; продолжает переделывать холст на открывшейся 9 марта выставке «Мир искусства». Очевидные симптомы психического нездоровья.

11 марта — консультация у В. М. Бехтерева, который определяет неизлечимый прогрессивный паралич.

12 марта — отъезд в Москву.

Конец марта — пишет большой акварельный портрет сына. Рисует крупноформатные карикатуры на трех последних российских императоров. Следует за женой, которая увозит ребенка к своим родителям в Рязань. С проявлениями острого расстройства психики возвращается в Москву.

Апрель — помещен в частную клинику Ф. А. Савей-Могилевича.

Сентябрь — переведен в университетскую клинику под наблюдение В. П. Сербского.

Ноябрь — декабрь — московская выставка «Мира искусства» (в Петербурге она пройдет в феврале — марте 1903-го), на которой представлено 36 работ Врубеля.

1903, 18 февраля — выписан из клиники.

Начало марта — брат Владимир увозит Михаила Врубеля на месяц к сестре Варваре в Крым.

Конец апреля — едет с женой и сыном в киевское имение В. В. фон Мекка.

3 мая — заболевший ребенок умирает в Киеве. Врубель на два месяца определен к доктору Тиллингу в рижскую городскую больницу, затем еще на два месяца в частную лечебницу под Ригой.

Конец сентября — снова переведен в клинику при Московском университете.

Ноябрь — «врубелевский» номер журнала «Мир искусства» (1903, № 10-11) с посвященными ему статьями А. Н. Бенуа, С. П. Яремича, Н. Н. Ге-внука.

1904, зима — весна — благодаря лечению маниакальные приступы ослаблены. Пишет картину «Пасхальный звон», затем на этом же холсте — картину «Шестикрылый серафим (Азраил)». Многочисленные рисунки с натуры. Организм опасно истощен.

Начало июля — помещение в санаторную лечебницу Ф. А. Усольцева, методы лечения которого дают сильный

эффект. Здоровье Врубеля заметно поправляется, он оптимистичен, пишет «Портрет Н. И. Забелы на фоне березок».

Август — вместе с женой, получившей ангажемент в Мариинском театре, уезжает в Петербург. Поведение его нормально, творческая активность высока: создаются портреты жены, автопортреты, серия карандашных и пастельных композиций «Жемчужина»; начат большой холст «После концерта».

1905, февраль — вновь острое возбуждение, психоз.

Начало апреля — Врубель опять в лечебнице Усольцева. Когда приступы бреда стихают, энергичная работа над темами Пророка и библейских видений.

28 ноября — присвоение звания академика «за известность на художественном поприще».

Декабрь — резкое падение зрения.

1906, январь — заказ от готовящего выпуск нового журнала «Золотое руно» Н. П. Рябушинского на портрет поэта В. Я. Брюсова. Врубель работает над этим портретом в лечебнице. Одновременно Серов рисует портрет Врубеля.

1 февраля — выход первого номера «Золотого руна» с включенными в него альбомом врубелевских произведений и стихотворением Брюсова «М. А. Врубелю».

Конец, февраля — Врубеля настигает полная слепота.

6 марта — определен в петербургскую частную клинику А. Г. Конасевича.

Лето — переведен в клинику А. Э. Бари, где и содержится до самого конца (кроме двух летних месяцев 1908-го на даче у родных под наблюдением доктора Морозова).

Осень — на организованной в Осеннем салоне Парижа дягилевской ретроспективе русского искусства один из тринадцати залов целиком отдан Врубелю

(представлено несколько десятков его работ). Затем экспозиция демонстрируется в Берлине и Венеции.

1910, 1 (14) апреля — Михаил Александрович Врубель умирает в клинике А. Э. Бари от скоротечной чахотки.

3 (16) апреля — похороны на петербургском Новодевичьем кладбище. Единственную речь у открытой могилы произносит Александр Блок.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова В. Д. Из детских лет М. А. Врубеля (Воспоминания сверстницы) // Искусство и печатное дело. [Киев], 1910. № 10.

Алленов М. М. Михаил Врубель. М.: Слово, 1996.

Алпатов М. В. Врубель // Искусство: Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры. М.: Учпедгиз, 1961.

Бакушинский А. Монументально-декоративные искания эпохи модерна: Врубель: Серов// Искусство. 1934. № 4.

Барсова Л. Г. Н. И. Забела-Врубель: Глазами современников. Л.: Музыка, 1982.

Бенуа А. Врубель [Некролог] // Речь. 1910. 3 апреля.

Бенуа А. Врубель // *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902.

Бенуа А. Врубель// Мир искусства. 1903. № 10–11.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980.

Блок А. А. Памяти Врубеля. [Переработка речи, прочитанной на похоронах М. А. Врубеля 3 апреля 1910 г.]// *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962.

Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: В 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1971.

Валентин Серов в переписке, документах и интервью: В 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1985–1989.

Врубель М. А. [Разговор с Великой Знаменитостью: Черновые наброски воспоминаний о встрече с Л. Н. Толстым в Ясной Поляне. 1900(?)] // Звезда. 1973. № 8. С. 196 (в статье Л. Кузьминой «О Л. Н. Толстом: Из неопубликованного»).

Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976.

Гнесин М. Ф. Надежда Ивановна Забела-Врубель // *Гнесин М.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.

Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937.

Грабарь И. Э. Письма: 1891–1917. М.: Наука, 1974.

Дмитриев Вс. Заветы Врубеля // *Аполлон*. 1913. № 5.

Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л.: Художник РСФСР, 1984.

Дурылин С. Н. Врубель и Лермонтов // *Литературное наследство*. М., 1948. № 45–46. Т. 2.

Иванов А. П. Врубель: Биографический очерк / Современное искусство: Серия иллюстрированных монографий. Вып. 2. СПб.: Издание Н. И. Бутковской, 1911.

Иванов А. И. М. А. Врубель: Опыт биографии // *Искусство и печатное дело*. [Киев], 1910. № 4–10; 1911. № 5.

Коган Д. Врубель: Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1980.

Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1990.

Маковский С. М. А. Врубель // *Жар-птица*. 1922. № 7.

Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во им. А. П. Чехова, 1955.

Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках: Абрамцевский художественный кружок. М.: Академия художеств СССР, 1951.

Мамонтов С. Врубель как художник // *Русское слово*. 1910. 4 апреля.

Милиоти В. Врубель // *Золотое руно*. 1909. № 5.

Морозова М. К. Мои воспоминания // *Наше наследие*. 1991. № 6.

Невский В. А. Майолика Врубеля // Абрамцево: Сборник статей. Л.: Художник РСФСР, 1988.

Нестеров М. В. Давние дни. М.: Искусство, 1959.

Нестеров М. В. Письма: Избранное. Л.: Искусство, 1988.

Пастернак Л. О. Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975.

Прахов Н. А. Страницы прошлого: Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958.

Пунин Н., Дмитриев В. Рисунки Врубеля //Аполлон. 1913. № 5.

Рерих Н. К. Врубель: Записные листки художника // Весы. 1905. № 2. Степан Петрович Яремич: Оценки и воспоминания современников: Статьи Яремича о современниках. СПб.: Сад искусств, 2005.

Суздалев П. К. Врубель: Личность: Мировоззрение: Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984.

Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974.

Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. Л.: Искусство, 1991.

Усольцев Ф. М. А. Врубель // Искусство и печатное дело. (Киев), 1910. № 5.

Федоров-Давыдов А. А. Природа и человек в искусстве Врубеля // М. А. Врубель: 1856–1910 [Альбом]. М.: Искусство, 1968.

Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания: 1832–1919. М.: Искусство, 1953.

Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000.

Эттингер П. Д. Несколько малоизвестных графических работ М. А. Врубеля //Аполлон. 1911. № 1.

Яновский Б. Воспоминания о Н. И. Забеле-Врубель // Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. Т. 2. М., 1954.

Яновский Б. Памяти Н. И. Забелы-Врубель // Рампа и жизнь. 1913. № 27.

Яремич С. Врубель // Русская мысль. 1913. 17 февраля.

Яремич С. Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве // Мир искусства. 1903. № 10–11.

Яремич С. П. Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. I. [М.] Издание И. Кнебель, [1911].

Ясинский И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

notes

Примечания

Ныне — Одесский национальный университет им.
И. И. Мечникова.

2

...потомственная привязанность к Петербургу (*лат.*).

З

...защищаю тезис (*фр.*).

4

...умение жить (*фр.*).

Сецессион(от *лат.* secessio) — отделение, обособление.

В рукописи это стихотворение озаглавлено «Врубелю», а в примечаниях к своему «Сборнику стихотворений» 1910 года Блок относительно этого произведения указал: «Написано под впечатлением живописи Врубеля».