

УДК 75

ББК 85.103(2)

**Иньшаков Александр Николаевич**

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

**Ключевые слова:** М.А. Врубель, Д.Л. Андреев, П.И. Бромирский, В.В. Кандинский, П.И. Карпов, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, С.М. Романович, В.Н. Чекрыгин, импрессионизм, символизм, монументальная живопись, русский авангард, футуризм

Иньшаков Александр Николаевич

# Выставка Михаила Врубеля как предмет искусство- ведческой рефлексии



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-250-285

**Для цит.:** *Иньшаков А.Н.* Выставка Михаила Врубеля как предмет искусствоведческой рефлексии // *Художественная культура*. 2024. № 2. С. 250–285. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-250-285>.

**For cit.:** Inshakov A.N. Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject of Art Criticism Reflection. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 250–285. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-250-285>. (In Russian)

**Inshakov Aleksandr N.**

PhD (in Art History), Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

**Keywords:** M.A. Vrubel, D.L. Andreev, P.I. Bromirsky, V.V. Kandinsky, P.I. Karpov, M.F. Larionov, K.S. Malevich, S.M. Romanovich, V.N. Chekrygin, impressionism, symbolism, monumental painting, Russian avant-garde, futurism

**Inshakov Aleksandr N.**

Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject  
of Art Criticism Reflection

**Аннотация.** В статье, написанной после посещения выставки произведений М.А. Врубеля в Государственной Третьяковской галерее (Москва) зимой 2021–2022 года, автор делится некоторыми своими впечатлениями, полученными на экспозиции. Врубель предстает как новатор, предсказавший и предвосхитивший в своем творчестве многие явления в искусстве XX века. Рассматривается влияние творчества Врубеля на художников русского авангарда и восприятие его искусства мастерами новых направлений, анализируются различные связи молодых русских художников 1900–1910-х годов с поисками Врубеля. Новизна работы состоит в том, что данная тема до настоящего времени не была в полной мере изучена. Весьма значительная экспозиция произведений художника в ГТГ предоставила много нового материала для изучения влияния творчества Врубеля на мастеров русского искусства XX века. Особый акцент в статье сделан на рассмотрении последнего периода творчества мастера, связанного с его заболеванием, с точки зрения современного исследователя — значимого и вполне самостоятельного явления, которое завершает его творчество XIX века и открывает новые возможности для искусства XX века. В качестве материала для исследования использованы произведения Врубеля, показанные на выставке в ГТГ 2021–2022 года, мемуары и свидетельства художников начала XX века, труды историков искусства XX века.

**Abstract.** In this article, written after visiting the exhibition of works by M.A. Vrubel at the State Tretyakov Gallery in Moscow in the winter of 2021–2022, the author shares some of his impressions of the event. Vrubel appears as an innovator who predicted and anticipated in his work many phenomena in the art of the coming 20<sup>th</sup> century. The author examines the influence of Vrubel's creative work on the artists of the Russian avant-garde and the perception of his works by the masters of new trends in art. The purpose of the study is to analyse various connections between the young Russian artists of the 1900s-1910s and the art and searches of Vrubel. The novelty of the work lies in the fact that this topic has not been fully studied to date. The significant exposition of Vrubel's works at the Tretyakov Gallery provided a lot of new material for studying the influence of the artist's work on the masters of the Russian art of the 20<sup>th</sup> century. In the article special emphasis is placed on the consideration of the last period of the master's work associated with his illness. From the point of view of a modern researcher this period is a significant and completely independent phenomenon that completed his work of the 19<sup>th</sup> century and opened up new opportunities for the art of the 20<sup>th</sup> century. Research material for this article is presented by the works of Vrubel shown at the exhibition in the Tretyakov Gallery in 2021–2022, the memoirs and testimonies of the artists of the early 20<sup>th</sup> century, and subsequent works of the art historians of the 20<sup>th</sup> century.

## Введение

Целью исследования является анализ живописного и монументально-декоративного творчества М.А. Врубеля, наряду с попыткой проследить различные влияния его поисков на молодых русских художников первых десятилетий XX века, в том числе на мастеров русского авангарда. Актуальность и новизна работы обусловлена недостаточной, на наш взгляд, изученностью этой важной темы. В статье предлагаются новые интерпретации некоторых произведений художника и анализируется восприятие его творчества такими мастерами, как П.И. Бромирский, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, С.М. Романович. В качестве материалов для исследования использованы произведения Врубеля из российских собраний, показанные на выставке в Государственной Третьяковской галерее (Москва) зимой 2021–2022 года, произведения других русских художников, свидетельства и воспоминания современников Врубеля, исследования историков искусства XX века.

## Творчество М.А. Врубеля на рубеже XIX–XX столетий

Поколения историков искусства неоднократно и с наивозможно пристальным вниманием «перепахали» творчество художника. О Врубеле писали буквально все значимые авторы — «от А до Я». Или, точнее сказать, — «от Я до А». От С.П. Яремича до М.М. Алленова. Творческий и жизненный путь Врубеля подробно ими изучен. Современные исследователи не перестают обращаться к творчеству художника. В одном из недавних исследований автор отмечает, что «проблематика творчества художника все более настойчиво заставляет говорить о символистской плененности Врубеля воображаемым, о его порыве к преодолению предметно устойчивых границ, в основе которого лежал модернистски активный поиск абстрактной, но органически мотивированной взаимосвязи смысла и визуального подобия» [9, с. 57]. Поэтому в этих заметках я не буду стараться дать сколько-нибудь подробный разбор творчества великого мастера. Буду отмечать только те моменты и эпизоды, которые привлекали мое внимание на персональной выставке Врубеля в Государственной Третьяковской галерее зимой 2021–2022 года [18] и в процессе размышлений после нее. Как

правило, связаны эти эпизоды с более пристальным всматриванием в те или иные его живописные произведения.

Прежде всего следует отметить весьма подробный и методичный подход устроителей к собиранию и организации художественного материала выставки. Творческое наследие художника представлено очень полно. Вероятно даже, что это наиболее полная и насыщенная экспонатами из всех периодов его творчества экспозиция художника. В этом качестве она явно превосходит предыдущие персональные выставки Врубеля 1956 [16] и 1997 [17] годов. Даже оправданные сожаления об отсутствии произведений художника из киевского собрания не могут изменить эту оценку.

Предыдущие выставки Врубеля в Москве совпадали со значимыми переменами в истории нашей страны. В 1956 году, в период наступающей оттепели, творчество художника практически открылось заново после сравнительно долгого периода умолчания. Нынешней выставке 2021–2022 годов выпала судьба быть открытой в самый разгар эпидемии новой коронавирусной инфекции, когда принятые предохранительные меры были беспрецедентными. Впрочем, на посещаемости выставки (особенно в канун ее окончания) это никак не отразилось. Но было очень непривычно и удивительно наблюдать многочисленных посетителей экспозиции — нарядно одетых женщин и серьезных мужчин — со скрытыми под медицинскими масками и респираторами лицами. Слово все они оказались участниками какого-то огромного и не совсем понятного карнавального действия. Слово бы ожил и стал явью венецианский карнавал с декоративного панно художника «Венеция» (1893, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ), расположенного устроителями почти в самом начале экспозиции.

Я не буду касаться темы религиозно-монументального искусства Врубеля. Как уже упоминал выше, оно прекрасно и во всех деталях изучено. Хочу упомянуть лишь один из экспонатов — эскиз фресковой живописи «Хождение по водам» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ). Небольшой по размерам эскиз был создан художником не в рамках выполнения конкретного заказа монументальной росписи храма. Такой заказ на фрески для храма в Костроме получили К.А. Коровин и В.А. Серов. У двух друзей-художников возникли какие-то трудности в разработке программы

фресок, и тогда Врубель довольно быстро исполнил свой эскиз и продемонстрировал Коровину и Серову, сопроводив его показ шутливой, но и несколько язвительной репликой, что «заказы дают кому попало, а тому, кто умеет делать, не дают».

Здесь весьма интересна и завышенная оценка самим Врубелем своего творчества, и его недвусмысленно выраженное желание дистанцироваться от двух других художников — его собеседников. Еще раз подчеркнем: дистанцироваться от Коровина (!) и Серова (!), мастеров высочайшего класса, весьма достойных его современников. Приведем, кстати, и еще одно его характерное высказывание касательно творчества Серова: «...У Серова нет твердости техники: он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том, ни в другом нет натиска (Aufschwung), восторга» [цит. по: 1, с. 52]. Именно так! Врубель сознательно дистанцировал себя и свое творчество от творчества других современных ему мастеров. Разные авторы, писавшие о нем, подчеркивали, что он не любил общества художников и избегал общения с ними. Он ни с кем не ставил себя вровень и сознательно пестовал свое одиночество. Можно привести, по всей вероятности, только один пример, когда Врубель поставил себя в один ряд с другими мастерами. Но это произошло уже на закате его жизни, когда безнадежно больной и полностью ослепший художник находился в клинике. По словам Врубеля, в своих снах или грезах он видел себя среди строителей Десятинной церкви в Киеве. Одним из безымянных мастеров средневекового храма. Мы не беремся судить, насколько сознательным или же бессознательным следует считать такое самовосприятие художника.

Но чтобы проанализировать ряд интересующих нас моментов из творчества Врубеля, все же хочется найти какую-то значимую фигуру для сравнения с ним. И если среди современников Врубеля таковую обнаружить трудно, придется обратиться к мастерам другого поколения и немного другой эпохи. И здесь, в первую очередь, представляется весьма плодотворным сравнение Врубеля с В.В. Кандинским. Разумеется, прежде всего следует исходить из понимания несхожести и различия двух мастеров. Но сама эта несхожесть порой рождает совершенно неожиданные точки соприкосновения — крайности сходятся в одном туго завязанном временном узле.

Почему именно Кандинский?

Сначала — немного цифр. Врубель родился в 1856 году, на второй год правления Александра II. Кандинский родился всего на десять лет позже — в 1866 году. Десять лет — казалось бы, совсем небольшой срок. Ровно посередине этого промежутка стоит 1861 год, год Великой реформы и, по сути, начала новой истории современной России. В 1861 году родился мастер раннего русского авангарда М.В. Матюшин, а в 1966-м — выдающийся символист В.И. Иванов. 1866 год памятен еще выстрелом в Александра II Д.В. Каракозова. Это было начало новой эпохи — «революционного» террора в России. Эти десять лет — пропасть, разделяющая надвое не только две эпохи, но и творчество двух художников — Врубеля и Кандинского.

Но прежде всего скажем о том, что было общего между ними. Путь в искусство у обоих был отчасти схож. Оба сравнительно поздно решили посвятить себя искусству и начали занятия живописью. До того они успели получить прекрасное образование. Врубель окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, он знал языки, в том числе и древние, читал произведения Платона и других античных философов. Кандинский окончил юридический факультет Московского университета. Значимым представляется неожиданное заочное пересечение в судьбе обоих мастеров. Это произошло в конце 1890-х годов. В 1896 году тридцатилетний Кандинский увидел на выставке в Москве импрессионистический «Стог сена» К. Моне. И понял, что эта поразившая его картина знаменует начало новых поисков в искусстве. В 1898 году сорокадвухлетний Врубель *впервые в жизни* посетил Третьяковскую галерею. И живопись, увиденная им в тот день, его разочаровала [23, с. 13]. Так случайно, но и в не лишенной известного изящества манере, совпали конец старой эпохи в искусстве для одного и начало новой для более молодого другого.

Теперь вернемся на несколько лет назад. В 1890-е годы стремление Врубеля создавать монументальную живопись, не получившее должного признания у заказчиков религиозной живописи, обрело точку приложения в совершенно другой сфере. Талант Врубеля оказался востребован крупной московской буржуазией, художник стал получать заказы на декорирование богатых частных домов. Сестра Врубеля передала Н.М. Тарабукину его слова: он мечтал «иметь двухэтажную мастерскую и писать грандиозные полотна» [23, с. 47]. И вот



его мечта отчасти осуществилась — он мог писать во всю стену, пусть и не в своей мастерской, а в особняках его заказчиков.

На выставке прекрасно и очень наглядно представлена эта сторона деятельности Врубеля. Организаторы экспозиции даже воспроизвели пространство предполагаемого оформления особняка Дункеров — разместив живописные панно с цветами на потолке, как то и было задумано мастером. Впрочем, заказчики тогда отказались принять эту работу художника. Но нашелся заказчик, который смог вполне оценить талант Врубеля и создал все условия для его возможно более полного раскрытия. Особняк А.В. Морозова в Москве стал для художника тем местом, где он смог реализовать свои самые смелые идеи. Современник Врубеля, автор монографии о творчестве мастера А.П. Иванов отмечал высокое мастерство, проявленное им при обращении к историческим сюжетам из Средних веков. По его мнению, Врубель «сознательно подражал готическому стилю. „Роберт-Дьявол“, скульптурный хоровод из четырех сплетшихся руками фигур, рыцаря и трех женщин в длинных одеяниях... свидетельствует, как свободно и естественно сближался порой Врубель в понимании форм с каким-нибудь Адамом Крафтом из старого Нюрнберга; в морозовском витро и особенно в акварельных к нему эскизах, напоминающих по мотиву иллюстрации к средневековым романам, пластические лады Врубеля столь же непринужденно, как бы сами собою, соприкасаются с угловатой музыкой разноцветных готических витражей». [12, с. 43].

Монументально-декорационные работы Врубеля, выполненные по заказу С.И. Мамонтова, уже много раз привлекали к себе внимание исследователей. Поэтому здесь мы останавливаемся только на их аспектах, нужных нам для дальнейшего беглого изложения.

Живописное панно «Полет Фауста и Мефистофеля» (1896, ГТГ) было выполнено художником для готического кабинета в доме А.В. Морозова. Впечатляющий ночной полет ученого Фауста и духа зла Мефистофеля оказался воспроизведен в доме богатого московского купца, причем именно в готическом кабинете дома. Отметим, что старинная немецкая легенда о Фаусте имеет еще средневековое происхождение, она значительно «старше», чем великое произведение И.В. Гёте. Душу западноевропейской культуры О. Шпенглер несколько позднее, уже в XX веке, назвал «фаустовской». И здесь следует упомянуть еще одну монументальную работу М. Врубеля: его



**Ил. 1.** М.А. Врубель. Полет Фауста и Мефистофеля. 1896. Холст, масло. 290 × 240 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

живописное панно «Философия» (1899). Тема сумерек, значимая для произведений художника, известным образом связывает «Философию» с ночным полетом двух всадников на фоне едва светящегося неба, изображенного в «Полете Фауста и Мефистофеля». В нижней части панно «Философия», у самых ног олицетворяющей ее женской фигуры художник изобразил сову, символ мудрости. Известно еще со времен Г. Гегеля, что «сова Минервы начинает в сумерки свой полет».

На тот же 1896 год приходится и крайне важное событие в жизни Врубеля — его участие во Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в качестве автора живописных панно «Принцесса Греза» (1896, ГТГ) и «Микула Селянинович» (эскиз, 1896, ГТГ). Все перипетии последовавшей затем истории экспонирования произведений художника прослеживает в своей книге М.М. Алленов. Успех Врубеля на выставке стал успехом и его покровителя С. Мамонтова, и всей нарождающейся российской крупной буржуазии. По словам Алленова, «апофеоз Врубеля был вместе с тем триумфом Мамонтова — „Саввы Великолепного“, как величали его

в своем кругу по аналогии со знаменитым гуманистом — поэтом, меценатом, покровителем и другом художников, правителем Флоренции Лоренцо Медичи, прозванным „Великолепный“» [1, с. 40]. Алленов также приводит пространную цитату из газеты «Волгарь» — апологию и панегирик русскому купечеству: «Шагнув далеко вперед, получив из рук блаженной памяти Александра II широкий доступ к образованию, купечество ныне имеет в рядах своих европейски образованных людей, а дети купеческих семейств несут одинаковую службу в государстве, наряду с другими привилегированными сословиями... Становясь в ближайшее общение с народом, составляя его наиболее крепкую часть, купечество наиболее всех других сословий сохранило в себе самобытный русский дух, и национальные чувства нигде не проявляются с такою силою, уверенностью и широтой, как в этом сословии. Оно единственно сильное в наше время и своею зажиточностью. Оно все может. И вот это-то русское, не изменившее заветам предков сословие, привыкшее горячо и беззаветно любить Россию со всем, что есть в ней хорошего и худого, русское купечество покажет, на гордость целой России, что представляет из себя это сословие и какую опору имеет в нем государство» [цит. по: 1, с. 27–28].

Перечитывая этот фрагмент из книги Алленова, посвященной художнику, невольно вспоминаешь и ту уже отошедшую в прошлое эпоху, когда книга была издана. Последнее десятилетие XX века — для кого-то «лихие», а для кого-то «святые» девяностые годы. И эта апология русского предпринимательства, взятая из провинциальной газеты конца XIX века, кажется вполне органичной для постсоветской эпохи, пытавшейся возродить устои и установления уже давно канувшего в Лету времени. Но мы прекрасно знаем и то, что последовало далее, в неизбежно наступившем XX веке. Первая мировая война, Русская революция... Художнику Врубелю в конце 1890-х годов было неведомо, что грядет эпоха войн и революций. Что скоро все необратимо изменится — и не только в России, но и в Европе. Что Н.А. Бердяев, незадолго до высылки из Советской России внимательно прочитавший «Закат Европы» (1918, 1922) О. Шпенглера, посвятит европейской культуре статью-эпитафию, озаглавленную «Предсмертные мысли Фауста» (1922).

И что уже издаека, из эмигрантского Парижа будет недовольно брюзжать В.В. Набоков в романе «Дар» (1937): «Девятнадцатый век не-

обыкновенно любил выставлять свои богатства, пышное и безвкусное приданое, которое нынешний промотал» [20, с. 464]. А современный историк А.В. Пыжиков — уже в наше время — назовет этот период в истории России «взлетом над пропастью» [см.: 22].

Произведения Врубеля даже этого раннего периода создают нескончаемый, разнообразный поток образов — среди них, естественно, и многие изображения жены художника Н.И. Забелы-Врубель в разных нарядах, интерьерах, жизненных ситуациях и театральных ролях. Здесь же и знаменитые портреты Врубеля конца 1890-х годов. Среди них «Портрет К.Д. Арцыбушева» (1896–1897, ГТГ): за современным обликом делового человека в нем все же еще угадывается предшественник — трагический римлянин, обвиненный и оправданный, но вернувший себе доброе имя уже банкротом... Но бывали и совсем странные превращения — одно из таких произошло с портретом Н.И. Мамонтова. Художник начал писать портрет одного из представителей прославленной купеческой династии, но затем вдруг передумал и вместо него написал «Гадалку» (1895, ГТГ) — восточную женщину на фоне ковра, с пиковым тузом в руке (предвестием грядущего несчастья?). Можно представить себе, как был ошарашен и возмущен решением художника заказчик, чопорный законный член Московской городской думы, подобным «оскорблением действием» его образа.

Продолжим рассматривать другие портреты Врубеля. Нельзя не отметить, что при чуть более пристальном анализе они таят в себе немало интересного для понимания творчества художника. Пожалуй, важнейшее место среди них занимает знаменитый «Портрет С.И. Мамонтова» (1897, ГТГ). Мощный старик, строитель железных дорог и меценат, изображен художником в полуофициальной обстановке, среди собранных им произведений искусства. Здесь следует отметить любопытную традицию, сложившуюся среди авторов, писавших о художнике, еще начиная с 1910-х годов. В персонаже этого портрета, С. Мамонтове, находили некие черты русского богатыря, сравнивали его с «богатырями», которых ранее изображал художник. И еще раз скажем, что, опять-таки, очень трудно избежать искушения увидеть в герое этого значительного произведения художника обобщенный портрет того нового класса русских капиталистов, который стремился к политической власти, экономическим преобразованиям и, казалось бы, пришел в Россию надолго. Так им самим и казалось: но ведали

ли они, что творили, одной рукой собирая произведения искусства, а другой — щедро поддерживая радикальные политические партии? Такие мысли вполне естественно возникают при взгляде на этот портрет. Но насколько же провидел Врубель судьбу своего героя, казалось бы, столь прочно и надолго устроившегося в уютном любовно и добротнo созданном им самим окружении?

Чуть позднее Врубель создал своего «Пана» (1899, ГТГ). Как ни удивительно, в основе этого мифологического произведения художника первоначально также лежал портрет. Врубель задумал написать портрет своей жены Н. Забелы-Врубель на фоне природных видов усадьбы Тенишевых Хотылёво, где они тогда гостили. Портрет жены даже был начат. Но вернувшись с прогулки, портретируемая с удивлением обнаружила, что художник кардинально изменил свой замысел и уже пишет голову старого Пана... При этом Врубель явно использовал композицию уже выполненного им ранее «Портрета С.И. Мамонтова». Очень возможно, что такая параллель с более ранним произведением была вовсе не намеренной, а имела только лишь подсознательный характер. Седовласый косматый старик, судорожно сжимающий в еще крепкой жилистой руке флейту... Ущербный месяц еще ярк перед рассветом, но скоро станет невидимым, исчезнет в наступающем сиянии дня. Скоро исчезнет и сама эта дикая природа: в пейзаже возникнут шахты, рудники, заводы, рельсы железных дорог. И здесь вполне к месту вспомнить Ф. Гойю — его офорт «Когда рассветет, мы уйдем» (1799).

Здесь, и даже не первый раз, возникает важнейшая тема творчества Врубеля — его навязчивое желание выразить в живописи образ Демона. Весьма интересные соображения об эпохах готики и Ренессанса в европейском искусстве, о мироощущении и об искусстве эпох высказал Шпенглер во втором томе «Заката Европы». Согласно Шпенглеру, «люди, не ощущающие за спиной дьявола, не смогли бы создать ни „Божественную комедию“, ни фрески в Орвьето, ни потолок Сикстинской капеллы» [25, с. 51]. В ту далекую эпоху художники явственно ощущали это темное непрерывное присутствие позади себя. Но со времени европейского Ренессанса до конца XIX века прошел целый цикл длительностью в несколько веков. И в европейском искусстве все дьявольское постепенно трансформировалось в населяющих буколические пейзажи мифологических и сказочных



**Ил. 2.** М.А. Врубель.  
Пан. 1899. Холст,  
масло. 124 × 108,3 см.  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва

существ — неперенных персонажей живописных или литературных произведений, своего рода «вечных спутников» человека. Нестрашных и вполне безобидных существ, порой даже забавных и внешне вполне привлекательных. Таковы, к примеру, «Святой Сатир» (1895) А. Франса, отчасти Аполлон из новеллы «Аполлон в Пикардии» (1893) знаменитого историка искусства XIX века У. Патера — кстати, автора хорошо известного понятия «гений места». Может быть, таков и — хотя бы отчасти — «Пан» Врубеля. Но не будем забывать, что вслед за этим произведением последовал скачок к действительно страшному — проявившемуся прежде всего в судьбе самого художника. Достигнув, казалось бы, полного расцвета своих творческих сил и стоя на пороге выдающихся творческих достижений, он в дальнейшем, всего за несколько лет, безнадежно потерял и здоровье, и возможность продолжать свой яркий путь в искусстве.

Но в чем суть этого скачка, этого столь неожиданного поворота судьбы? И к тому же, в чем суть этого разрыва в десять условных лет,



разделившего Врубеля и Кандинского? В чем разрыв между Врубелем и новым поколением художников, поколением авангарда?

Выше мы уже упоминали 1896 год как весьма важную дату. В Москве в этот год экспонировался «Стог сена» К. Моне. Можно еще припомнить, что чуть позднее, в 1898 году М.Ф. Ларионов поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Эти события предопределили, помимо прочего, будущую широкую дорогу развития импрессионизма в России. Невозможно обойти вниманием важную тему «Врубель и импрессионизм». Хорошо известно, что импрессионистических полотен Врубель не писал. Его связь с импрессионизмом проявилась несколько иным образом. На рубеже веков Врубель подошел к импрессионизму со своего рода изнанки, «черного хода». Эта мысль, конечно же, требует пояснения. В. Беньямин в эссе «Париж, столица XIX столетия» (1935) указывал на такие важнейшие черты визуальной культуры эпохи, подготовившей французский импрессионизм, как появление и широкое распространение панорам и диорам. Он же связывал с эпохой импрессионизма и бурное развитие фотографии. На эту работу Беньямина обращал внимание А.А. Курбановский в своем очерке по истории визуальности импрессионистической эпохи [15, с. 287–288, 290–294].

Масштабные монументально-декоративные работы Врубеля второй половины 1890-х годов, выполненные для особняков московской буржуазии, вполне могут быть сопоставлены, хотя бы отчасти, с упомянутыми Беньямином парижскими «панорамами». Врубель совсем не был чужд и фотографии. Авторы, писавшие о художнике, отмечали, что он использовал фотоаппарат при работе над картиной «Сирень» (ГТГ) в 1901 году. Будучи не вполне удовлетворенным своей живописью, мастер собирался и далее прибегнуть к помощи фотографии при работе над новым вариантом «Сирени», но уже не имел возможности осуществить свой план.

Таким образом, Врубель вполне явным образом «подошел» к импрессионизму, пусть и с не вполне «законной» стороны пленэрного видения. Нельзя не отметить, что его подход к импрессионизму имеет вполне «проектный» характер и, таким образом, вполне может быть сопоставлен с подходами, более свойственными русскому символизму и даже авангарду. «Импрессионизм» Врубеля — это именно тот импрессионизм, о котором впоследствии скажет А. Белый: «Ре-



**Ил. 3.** М.А. Врубель. Сирень. Эскиз-вариант одноименной картины. 1901. Дерево, масло. 16 × 27 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

волюционная эра текущей эпохи себя начинает в искусстве разрывами сложений натуралистической формы: импрессионизм начинает разрыв, не сознавая своей разрушительной миссии и полагая, что он утверждает натуру, но он расплывается в атомы футуризм, кубизм, супрематизм и прочими новейшими формами; из разрывов встает нераскрытое содержание грядущей эпохи в волне символизма» [3, с. 460].

Самый главный образ в творчестве Врубеля — образ Демона. В итоге с ним художнику так и не удалось совладать. Произведения, представленные на выставке, демонстрируют, как возникал этот образ в его творчестве: в иллюстрациях к поэме М.Ю. Лермонтова, в скульптурных опытах — и затем в полную силу проявился в его живописи: сидящий, летящий и поверженный демон. Но создается впечатление, что художник так и не осознал всей глубины приоткрывшейся ему бездны и не осмыслил той тайны, что настойчиво стучалась в его сердце и завладевала всеми его чувствами. Врубель даже в эпоху работы над своей «демонической» темой оставался человеком просвещенного



XIX века. И сейчас нам кажутся на удивление традиционными и не слишком глубокими его объяснения о чертях и даямоне, пусть они и основаны на знакомстве с античной философской традицией.

Сам художник так и объяснял идею всецело завладевшего его вниманием образа: «Вообще „Демона“ не понимают — путают с чертом и дьяволом, тогда как черт на греческом значит просто „рогатый“, дьявол — „клеветник“, а „демон“ значит „душа“ и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» [7, с. 195].

Современники же художника в его произведении находили и отмечали тему «испорченного шедевра». А.Н. Бенуа в «Истории русской живописи» упоминает о том, как Врубель многократно и безуспешно переписывал голову своего «Демона»: «Он принялся исправлять и, мало-помалу, из кошмарного слизня его Демон превратился в несколько театрального, патетического ангела. Но Врубель и на этом не остановился и все продолжал менять и менять, усиливать и усиливать выражение, пока не впал в шарж... <...> Демон очеловечился» [4, с. 267–268, прим. 1].

Обстоятельств создания этого образа коснулся уже после смерти художника и А.А. Блок. Но упомянув о переписанной «до сорока раз» голове Демона, он в вычеканенных фразах подводит итог «Врубелевской легенды»: «Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки: иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице» [5, с. 270].

Здесь возникает еще и интересный вопрос о возможной связи работы художника над картинами, посвященными Демону, с его последующей судьбой — заболеванием, лишившим его возможности привычной жизни в обществе, продолжения творческой работы, заключившим его до самого конца жизни в стены клиники. И нельзя не отметить, что даже такой тонкий и проницательный исследователь творчества Врубеля, как Н.М. Тарабукин, по поводу его «Демона» и душевной болезни сделал только лишь довольно элементарное замечание, словно бы взятое из гимназического курса логики: «post

hoc, ergo propter hoc» [23, с. 146]. Тарабукин считал, что болезнь художника, проявившаяся вскоре после его работы над образом Демона, совсем не была связана с обращением к самой теме: «*После того не значит вследствие того*».

Но порой бывает так, что не значит, а иногда — очень даже значит. Работа Тарабукина о Врубеле опубликована в 1974 году, спустя примерно сорок лет после того, как она создавалась, и уже после смерти автора. Тарабукин писал эту книгу в 1930-е годы, когда само имя художника было под негласным запретом. И в те же годы, зачастую в условиях тюремного заключения, известный русский писатель-духовидец Д.Л. Андреев задумал и начал работать над своей главной книгой «Роза мира» — она будет издана в России (1991) также через много лет после его смерти.

Но чем же может быть интересна для нас книга Д. Андреева? В ней писатель на основе своего личного опыта свидетельствует, что в той Мегавселенной, описанию которой посвящена «Роза мира», существует и некий особый мир, в котором пребывают персонажи знаменитых произведений искусства — и в том числе словно бы ожившие образы некоторых хорошо известных в нашем мире произведений живописи. Среди них писатель называет Джоконду, а также и Боярыню Морозову. И даже, что еще более удивительно, некоторых других безымянных персонажей, изображенных на этой картине В.И. Сурикова. В пространстве «Розы мира» словно бы воплотилась мечта В.Н. Чекрыгина о «претворении духа в плоть» и о «воскрешении» образов. Художественные образы в этом умопостигаемом мире обрели реальную «плоть» и стали существовать и развиваться далее. Само собой разумеется, никак невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть эти слова писателя.

Даниил Андреев в «Розе мира» упомянул не так уж много художников прошлых эпох. Но среди них нашлось место для Врубеля. И вот как он характеризует его знаменитое произведение: «„Повреженный Демон“ Врубеля — поразительнейший, уникальный случай демонического инфрапортрета». По словам писателя-тайновидца, для развязывания этого кармического узла Врубель в своей посмертной судьбе принужден был спускаться в один из самых глубоких и страшных миров Мегавселенной — мир вечного мрака и двух измерений пространства [2, с. 219]. И некоторое время пребывать там.

## Творчество М.А. Врубеля и его болезнь

Логика нашего рассказа ведет нас дальше — к финалу этой жизненной драмы, концу земной судьбы художника. Заключительные годы жизни и творчества Врубеля неразрывно связаны с его болезнью. На московской выставке этот переход к финальному этапу подчеркивает спуск вниз — на нижний этаж, в своего рода глубокое «подземелье души». И вот что, прежде всего, здесь следует отметить. Авторы, общавшиеся с художником и хорошо знавшие его творчество еще при жизни, не избегали темы его болезни. Но они четко разделяли темы творчества мастера и течения его болезни. Болезнь — это упадок творческих сил, немощь, страдание, постигшие художника. Слово романтический герой, вступающий в борьбу со своей роковой судьбой, художник упорно и стойко борется с постигшим его недугом. И хотя силы изначально неравны, он еще способен добиться хотя бы частичного успеха, заставив отступить от себя болезнь — пусть и на не слишком долгое время. Известно, что в 1900-е годы у Врубеля было два относительно продолжительных и спокойных периода ремиссии. В это время он вновь становился активно работающим художником и даже создавал произведения вполне в «прежнем духе» — как, например, упомянутый А. Бенуа в его «Истории русской живописи» портрет Н.И. Забелы-Врубель на фоне березок (1904, ГРМ). Важно отметить, что и сам Врубель, насколько мы можем судить, придерживался такой же точки зрения на свою болезнь. И, согласно ей, болезнь — это всего лишь препятствие, которое следует преодолеть. Преодолев его, мастер вернется к тем же темам и замыслам, что возникали у него еще до болезни и остались нереализованными.

В те годы, когда заболевший Врубель уже постоянно находился в клинике и постепенно терял зрение, среди молодых русских художников — будущих творцов искусства авангарда — возник интерес к его искусству. М. Ларионов и С.Ю. Судейкин по приглашению С.П. Дягилева участвовали в подготовке декоративных панно Врубеля «Времена дня» для показа на Осеннем салоне 1906 года в Париже. Может быть, тогда (а возможно, что и еще раньше) у Ларионова возник интерес к искусству Врубеля. И, добавим, — не только у него одного. Судейкин потом свидетельствовал, что в Париже, в почти пустом зале Врубеля регулярно бывал П. Пикассо и «часами простаивал над



**Ил. 4.** М.А. Врубель. Вольга и Микула Селянинович. 1899. Бумага, акварель, графитный карандаш. 22 × 25 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Дар в 1989 году А.К. Ларионовой-Томилиной, Париж

вещами Врубеля». И, по глубокому убеждению Судейкина, «несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель» [7, с. 295]. Один из весьма примечательных экспонатов последней московской выставки — рисунок Врубеля, один из вариантов камина «Микула Селянинович и Вольга», находившийся в собрании Ларионова. Очень жаль, что сейчас неизвестно, в какое время и какими путями он попал к Ларионову. Но совершенно очевидно, что фантастические сказочные рисунки Врубеля, и в частности эскизы камина, стали для Ларионова одним из источников вдохновения в период его сотрудничества с «Русским балетом» Дягилева — при постановке в 1917 году «Русских сказок» на музыку А.К. Лядова, в декорациях Ларионова.

Современники Врубеля обходили стороной и почти не рассматривали его произведения, созданные им в 1900-е годы, в период прогрессирующей болезни. Сейчас произведения заключительного этапа творчества Врубеля видятся совершенно по-другому. Опыт развития искусства XX века «раскрыл» глаза зрителя: даже у позднего

Врубеля нельзя не увидеть немало интереснейших находок. Прежде всего отметим: почти до самого конца художник не растерял свое высокое мастерство. Техника виртуозного рисовальщика сохранялась у него до самого трагического момента потери зрения. Если судить по выполнению его рисунков, почти всегда совершенно невозможно сказать, что делал их больной, запертый в четырех стенах клиники, постепенно теряющий зрение человек. Разумеется, у Врубеля резко сузился диапазон изобразительных мотивов: в его сохранившемся наследии преобладают портреты служителей клиники, незатейливые интерьерные сценки, кусочки пейзажа, увиденные из окна. Впрочем, регулярно возникали и наброски религиозных композиций, сцены из священной истории.

Рассматривая произведения, выполненные «большим» Врубелем, нельзя не убедиться: то, что когда-то считалось созданным под разрушающим влиянием болезни и не относящимся к «высокому» искусству, в наше время уже стало нормой. Так, некоторые рисунки своим минимализмом и «детской» непосредственностью напоминают произведения А.Е. Яковлева. И еще отметим, что ряд рисунков Врубеля явно оказывал влияние на П.И. Бромирского и его последующее творчество. Бромирский периодически навещал в клинике своего старшего друга.

### **М.А. Врубель и художники русского авангарда**

Врубель умер весной 1910 года. В этом же году, как считают историки искусства, появилась первая абстрактная акварель Кандинского. Перед художниками отныне лежала огромная невозделанная территория — terra incognita абстрактной живописи. Не только Кандинский, но и многие другие мастера Европы и России пытались найти свое место в новом неизведанном искусстве абстракции. В 1910-е годы появлялись все новые и новые авторские версии абстрактной живописи.

Все сказанное заставляет пристальнее взглянуть на взаимоотношения русских художников — представителей искусства авангарда с искусством Врубеля. Но что же именно взял и М. Ларионов, и другие мастера авангарда от Врубеля? Последнее произведение Врубеля — неоконченный портрет В.Я. Брюсова (1906, ГТГ). Сам портретируемый вспоминал о работе художника следующее. Врубель создал шедевр

и почти закончил его. На следующий день поэт пришел к художнику на заключительный сеанс и увидел, что Врубель по каким-то своим соображениям стер уже прекрасно написанный фон портрета и часть его лица. Художник опять решил переделать портрет. Окончить его сил ему уже не хватило: помешала наступившая слепота. Еще раз вспомним некоторые предыдущие эксперименты мастера: странная и загадочная гадалка, написанная вместо respectable господина из городской думы, многократно переписываемый демон... И в этих, и в других подобных случаях художник словно бы демонстрировал нежелание оторваться от запечатлеваемого образа и окончить картину.

Но не только Врубель так работал. Уже после него подобную манеру творчества продемонстрировали многие художники, да и поэты авангарда. Вспомним В. Хлебникова, нескончаемое число раз переписывавшего свои произведения. Дело доходило до того, что Д.Д. Бурлюк просто отбирал у него рукописи, чтобы остановить этот процесс и стихотворения можно было бы напечатать. Так же работал и П.Н. Филонов: писал и вновь записывал красками фрагменты своих полотен. Так что это — отнюдь не персональный метод работы Врубеля. Это метод работы многих мастеров, новая тенденция XX века.

Незадолго до болезни Врубель множество раз переписывал голову Демона на уже представленной на выставку своей картине. Но этот бесконечный процесс продолжился даже в ходе его болезни. Лечащий врач художника П.Я. Карпов впоследствии вспоминал о пребывании художника в клинике: «Врубель много раз брался за карандаши или краски с тем, чтобы реализовать мифическую идею, звучавшую в нем, он почти все их уничтожил, этот же экземпляр сохранился лишь потому, что непосредственно был отдан мне в момент его окончания» [14, с. 120].

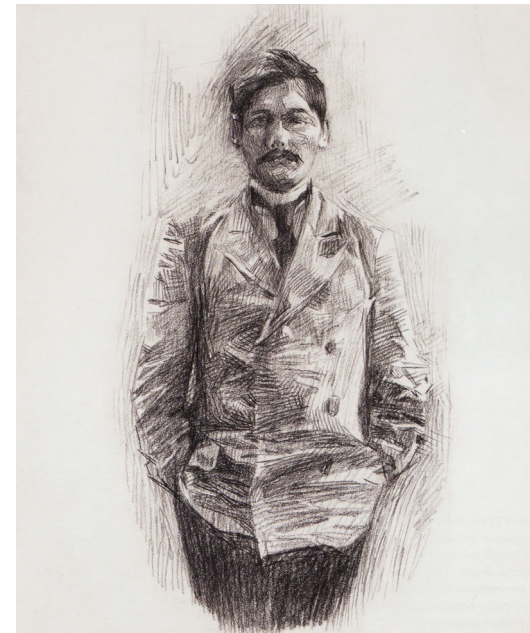
Здесь невозможно не вспомнить и М. Ларионова, его произведения начиная с импрессионистического периода. Так, раннюю серию тираспольских этюдов «Угол сарая» он писал по часам, меняя новый этюд каждые 15 минут. Принято связывать такую манеру работы художника с влиянием французского импрессионизма — в частности, полотен с изображением Руанского собора К. Моне. Но здесь уже проглядывает и другое — новое отношение художника к природе, попытка отразить в своем произведении заметно ускорившееся течение времени.





**Ил. 5.** М.А. Врубель. Демон. 1904.  
Местонахождение неизвестно.  
Воспр. по изд. Карпов 1926. Табл. VII.  
Предоставлено И.В. Шумановой

Уже после кончины Врубеля его полусерьезным образом называли даже первым изобретателем раскраски лица, предшественником скандально знаменитого футуристического грима 1910-х годов. Действительно, Врубель иногда прибегал к подобным мистификациям ради шутки. Однажды он загримировал себя под умершего накануне человека и в таком виде появился в обществе. Разумеется, удачным такой неуместный розыгрыш никак не назовешь. Другой случай еще более характерен. В 1902 году «на представлении „Кармен“ Врубель загримировался Хозе и просил главного тенора уступить ему свою партию на этот вечер; отговорить его удалось лишь с большим трудом» [12, с. 66]. В этом эпизоде, по всей вероятности, обнаружилась уже начинавшаяся болезнь художника. Позднее то, что проявлялось у Врубеля спонтанно и бессознательно, представители русского футуризма сделали вполне программным и поставили «во главе угла». «Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают,



**Ил. 6.** М.А. Врубель.  
Портрет П.И. Карпова  
(поколенный). 1903–  
1904. Бумага, черный  
карандаш. 35,5 × 26,8 см.  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва

внедряясь друг в друга, витрины — наше лицо» [11, с. 151], — так это было уже в манифесте И. Зданевича и М. Ларионова «Почему мы раскрашиваемся» зимой 1913–1914 года.

Врубеля также называли предшественником лучизма. Основанием для такого заключения послужил весьма характерный, четкий и выверенный графический стиль рисунков художника. Его действительно можно сопоставить с некоторыми лучистскими рисунками Ларионова, такими как «Лучистое построение улицы» (1912). Оставляя пока эту тему без подробного рассмотрения, все же следует отметить и другое любопытное обстоятельство. Позднее творчество Врубеля дало и своего рода антитезу лучизму Ларионова — в его рисунках раковин. Эффекты рассеянного, многократно отраженного света весьма тонко воплощены в этих рисунках Врубелем.

Раковина представляет из себя удивительный объект: если представить, что можно проникнуть в нее, словно бы проходишь некую пространственную воронку, сворачиваясь в точку и оставляя привычное нам пространство позади и как бы вывернутым. Врубель в своих



**Ил. 7.** М.А. Врубель. Иоанн Креститель. 1905. Бумага на картоне, акварель, белила, графитный и угольный карандаши, тушь, кисть, перо. 31,8 × 19,7 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

рисунках раковин пытался передать такой весьма трудно уловимый эффект — сияние. Может быть, и не случайно, что появился этот мотив в творчестве уже неумолимо теряющего зрение художника. Но предпосылки к нему можно найти и в его более раннем творчестве — например, в эскизе театрального занавеса «Неаполитанская ночь» (1891, ГТГ; вариант — ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва). Из современников художника, пожалуй, только лишь А. Бенуа пронизательно отметил важность этой темы для Врубеля — но также и опасность для его личности, таящуюся в самом обращении к ней. И действительно, Врубелю в итоге не удалось подчинить себе завладевшую им в последние годы творчества тему.

Но здесь возникает вопрос: были ли такими уж абсолютными безумие и слепота, словно темным покрывалом накрывшие художни-

ка? В своих поздних видениях он видел себя то участником каких-то процессов монахов, то строителем древних храмов, но чаял прозреть опять и предрекал, что «новые глаза его будут из изумруда» [12, с. 82]. Похоже, что мрак накрывшей его болезни был все же не абсолютным. И в этом призрачном, отраженном то ли полусиянии, то ли полуствете продолжалась нескончаемая работа художника и архитектора.

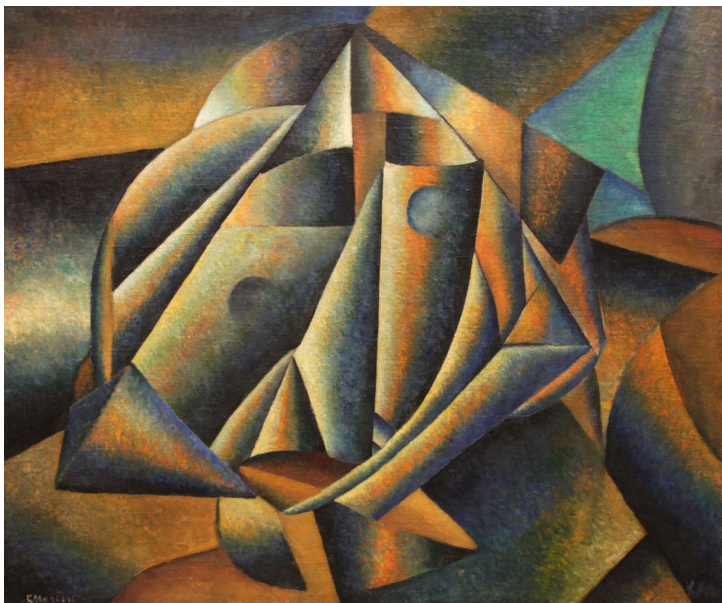
Остались рассказы друзей художника и людей, знавших его в период болезни, о видениях больного: он «жил во все века, видел, как закладывают в Древнем Киеве Десятинную церковь... помнит, как он строил готический храм и вместе с Рафаэлем и Микеланджело расписывал стены Ватикана» [12, с. 81].

Как позднее написал другой знаменитый странник по самым разным странам и культурам, поэт П. Целан, в стихотворении «Ассизи» вспоминая святого Франциска: «Сиянье, которое утешить не хочет, сиянье. / Мертвые, Франциск, они еще ждут подаянья» [24, с. 57].

А если мертвые все еще ждут, то они еще продолжают на что-то надеяться. И значит, в каком-то смысле они еще не совсем мертвы. И они не только неразрывно связаны со всеми живыми, но и сами живут. Эта мысль кажется весьма близкой и вполне уместной для разговора о поздних поисках Врубеля. Может быть, эта сторона творчества художника впоследствии привлекла внимание В. Чекрыгина. И привлекла, разумеется, чисто интуитивно: в 1913 году Чекрыгин был еще слишком молод, когда написал на книге С. Яремича о Врубеле для своего друга такое посвящение: «Врубель есть художник вторичного Возрождения, дивный творец, его дивные аккорды отдаются эхом и уносятся все дальше и дальше... так же и мы должны стремиться к свету, вперед, подхватить дивные аккорды Иванова, Врубеля, продолжить эту дивную песнь... русское искусство должно быть возрождением. Вперед к свету» [19, с. 288]. Эти слова говорят о многом. И они очень многое предвещают — в том числе, и последующий творческий путь самого Чекрыгина.

И другие русские художники также вспоминали Врубеля. Пусть и не всегда они принимали его поиски и его искусство — но само имя мастера было настолько значимым, что его использовали даже в полемике. Приведем неожиданный пример — характеристику, данную его искусству Ларионовым как раз в момент первого публичного представления лучизма в 1913 году. В сборнике «Ослиный хвост





**Ил. 8.** К.С. Малевич.  
Голова крестьянской  
девушки. 1913. Холст,  
масло. 72 × 74,5 см.  
Городской музей,  
Амстердам

и мишень» (1913) Варсонофий Паркин (псевдоним Ларионова) так описывает произведения одного из художников в экспозиции выставки «Мишень» весной 1913 года: «...большие, ярко и беспорядочно намалеванные акварели, с приторно безразличным выражением фигур, с тем скверным... стилем, которым так избилуют вещи Врубеля» [21, с. 65].

Это было сказано об экспозиции К.С. Малевича. Слова Ларионова, как нетрудно заметить, до крайности пристрастны и тенденциозны — как по отношению к Врубелю (творчество уже умершего художника он резко не принимает), так и по отношению к Малевичу (он не вошел в группу лучистов, и с ним у Ларионова уже назревал разрыв). Они не могут ввести в заблуждение своим запальчивым тоном: такая «ругань» вполне вписывается в традиции народной смеховой культуры, ярчайшим представителем которой и был художник Ларионов. Более интересно здесь другое: немного позднее С.Н. Булгаков вспомнит Врубеля в своей знаменитой статье о кубизме Пикассо (1914) и даст его «Демону» в чем-то сходную с ларионовской характеристику, от-

метив «подлинную бездарность, пустоту и напыщенность „демона“ с его павлиньим оперением (прозрения Врубеля)» [6, с. 538].

И в заключение от «Демона» Врубеля перейдем к более общей и очень важной теме о роли болезни в искусстве. Современники Врубеля считали его болезнь состоянием души человека, в котором никакое осмысленное творчество просто невозможно. Состоянием, которое попросту не может быть понято здоровым (с точки зрения тогдашней нормы) человеком. Приведем хотя бы пару характерных пассажей из книги А. Иванова (1911), посвященной художнику: «непостижима загадочная смена теней и света в душе безумца» [12, с. 68]; далее: «нечеловеческая область, куда он был унесен безумием» [12, с. 73].

Здесь возникает интересный вопрос об искусстве как о некоей специфической болезни и о восприятии искусства как своего рода заражения этой необычной и странной болезнью. П. Бромирский общался с Врубелем до самого конца его жизни. В самом главном произведении его жизни, не доведенном до завершения проекте памятника В.И. Сурикову, явно прослеживается влияние поздних работ старшего друга [13, с. 43].

Когда зимой 1919–1920 года заболевший тифом Бромирский умирал в больничной палате, его дважды пытался навестить С.М. Романович. Вскоре и он серьезно заболел, но по счастливому стечению обстоятельств ему удалось выздороветь. Существует легенда, что Романович заразился тифом, посещая в больнице Бромирского. Возможно, так оно и было на самом деле. Несомненно одно — в начале 1920-х годов, после перенесенной болезни, творчество Романовича изменилось кардинальным образом.

Середина и вторая половина 1920-х годов стала периодом другого — совершенно нового — отношения к проблеме душевного здоровья художника. При этом одной из самых активных и примечательных фигур оказался Малевич: может быть, и не случайно Ларионов связал имя изобретателя супрематизма с именем Врубеля в приведенном выше полемическом отрывке. В 1926 году Малевич в ГИНХУКе разрабатывал проблему «прибавочного элемента в живописи». О том, как проходила работа над темой, лучше всего дадут представление следующие цитаты: «Отделом живописной культуры все живописцы рассматриваются аналогично тому, как рассматриваются больные медициной. <...> Живописный отдел ГИНХУКа находит, что и в области



искусств существуют разные виды его заболевания, что художники также разделяются на разные роды этих прекрасных заболеваний или состояний, благодаря которым организм художников дает те или другие формы поведения, которые мы называем искусством или художественной культурой. <...> Различные виды душевных состояний прекрасного заболевания требуют особых методов и средств со стороны педагогики по культивированию прекрасного заболевания» [цит. по: 10, с. 15].

Малевич при создании теории «прибавочного элемента в живописи» явным образом пытался опереться на последние достижения психологической науки, связанные в том числе и с психоанализом. Здесь художник смыкается с исследованиями профессиональных медиков и психиатров. П.И. Карпов, некогда бывший лечащим врачом Врубеля, в 1926 году издал книгу о специфических проявлениях творчества у пациентов, которых ему довелось наблюдать и лечить. Одним из «персонажей» его исследования оказался и Врубель. Карпов словно бы стремится «расколдовать» энергию хаоса, заключенную в состоянии безумия, и направить ее в русло решения реальных научных и творческих задач. Описывая личность Врубеля и течение его заболевания, он находит, что художнику была присуща способность «заключения по недостаточному количеству признаков». По его мнению, «эта способность важна в творческом процессе, и если люди овладевают ею, то они мыслят так, как гении. <...> Гению присуща именно возможность заключения по недостаточному количеству признаков, и этот механизм мышления обогащает науку, искусство и технику новыми высокими ценностями, опережающими жизнь иногда на целые века» [14, с. 116].

Рассматривая произведения Врубеля периода его болезни, я еще раз подошел к экспозиции его натуральных зарисовок, выполненных в стенах клиники. Портреты докторов, их пациентов и больничных служителей, незамысловатые интерьерные сценки в замкнутом пространстве лечебной палаты. Но вот что показалось интересным: эти рисунки художника из клиники оказываются чем-то неуловимо похожими на рисунки С. Романовича середины 1930-х годов, выполненные в подмосковном поселке Ильинский Погост. Там проживал тогда не имевший московской жилплощади и «прописки» Романович. И, немало подумав, можно даже четко сказать, чем именно они похожи:

объединяет их подспудное ощущение несвободы закрытой в неких призрачных границах человеческой личности. Невидимых и неосознанных границ — но крайне жестких и объективно существующих. Для Врубеля они обусловлены пребыванием в стенах закрытой клиники для душевнобольных. Для Романовича — всевластным советским режимом 1930-х годов, смертельно опасным для его творчества, да и для самой жизни художника.

Я вышел из зала выставки, все еще продолжая размышлять. Оказавшись на улице, первым делом стянул с лица уже ненужную медицинскую маску. Прямо в лицо мне задул свежий воздух наступившей московской весны.

## Заключение

В работе рассматривалось творчество М.А. Врубеля преимущественно периода его болезни. Для критиков рубежа веков эта тема не была основной: его поздние произведения не привлекали к себе должного внимания. Но с точки зрения современного исследователя, творчество Врубеля времени его болезни представляет собой значимое и вполне самостоятельное явление. Последний период творчества художника, связанный с его заболеванием, подводит черту под его творчеством XIX века и открывает новые возможности для искусства XX века. В некоторых современных исследованиях ставится вопрос об особенностях эпохи рубежа, ее смыслах и феноменологии рубежности. Например, Ю.Н. Гирин раскрывает понятие рубежа как «особого культурного ландшафта, поскольку любой рубеж по определению есть хронотоп перемен и обновлений; он подразумевает возникновение нового качества бытия, нового мироотношения. Феноменология рубежности обнаруживает многомерность культурной идентичности, в которой, в зависимости от обстоятельств, актуализируются разные смысловые векторы» [8, с. 12]. Тема рубежности ярко проявилась в творчестве Врубеля. Художник представляется фигурой, стоящей на рубеже двух эпох, его творчество открывало пути для поисков мастеров XX века.

Также был поставлен и проанализирован вопрос об искусстве как некоей специфической болезни и о влиянии болезни художника на его искусство. И то, что современниками мастера в начале XX века считалось проявлениями его болезни, впоследствии стало воспри-

ниматься как норма для художественного творчества. П.И. Карпов находил в проявлениях болезни Врубеля связь с методом мышления гения, открывающего новые пути для художественного и научного изобретательства. Впоследствии на визионерский характер образов его живописи указывал Д.Л. Андреев. Как было показано, творчество Врубеля привлекало к себе пристальное внимание художников авангарда и влияло на их художественную деятельность.

## Список литературы:

- 1 Алленов М.М. Михаил Врубель. М.: Слово, 1996. 96 с.
- 2 Андреев Д.Л. Роза мира. СПб.: Азбука-классика, 2014. 857 с.
- 3 Белый А. Революция и культура // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вст. статья, сост. А.Л. Казин. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 450–469.
- 4 Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902. 285 с.
- 5 Блок А.А. Памяти Врубеля // Блок А.А. Об искусстве / Сост., вступ. ст., примеч. Л.К. Долгополова. М.: Искусство, 1980. С. 267–271.
- 6 Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо: 1914 // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Избранные статьи / Сост., вступ. ст. и примеч. И.Б. Роднянской. М.: Наука, 1993. С. 527–545.
- 7 Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ. ст. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.Н. Подкопаевой; коммент. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.Н. Подкопаевой, Ю.Н. Карасик. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1976. 362 с.
- 8 Гирич Ю.Н. Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций // Художественная культура. 2023. № 3. С. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>.
- 9 Давыдова О.С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 56–67. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-56-67>.
- 10 Демосфенова Г.Л. Предисловие // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине, 1924–1930 / Сост., предисл., коммент. Г.Л. Демосфенова, науч. ред. А.С. Шатских. М.: Гилея, 1998. С. 7–24.
- 11 Зданевич И.М., Ларионов М.Ф. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов: Декабрь 1913 // Зданевич И.М. Футуризм и всѣчество. 1912–1914 / Сост., подгот. текста и коммент. Е.В. Баснер, А.В. Крусанова, Г.А. Марушиной, общ. ред. А.В. Крусанова. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. С. 149–151.
- 12 Иванов А.П. Врубель. СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1911. 84, IX с.
- 13 Иньшаков А.Н. Петр Игнатьевич Бромирский (1886–1920). От «Голубой розы» до «Маковца» // Academia. 2023. № 1. С. 33–46. <https://doi.org/10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46>.
- 14 Карпов П.И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Гос. изд., 1926. 199 с.
- 15 Курбановский А.А. «Человеческое, слишком человеческое». Импрессионизм и техники визуальности второй половины XIX века // Искусствознание. 2002. № 1. С. 285–306.
- 16 Михаил Александрович Врубель, 1856–1910: Выставка произведений: Каталог: К 100-летию со дня рождения / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост.: О.А. Живова и др.]. М.: Искусство, 1957. 180 с.
- 17 Михаил Врубель в Третьяковской галерее, московских музеях и частных собраниях Москвы / Авт.-сост.: А.П. Гусарова [и др.]. М.: Пинакотека, 1997. 208 с.
- 18 Михаил Врубель: [К выставке «Михаил Врубель», Новая Третьяковка, Москва, Крымский Вал, 3 ноября 2021–8 марта 2022] / Государственная Третьяковская галерея; сост. каталога: Н.А. Ардашникова и др.; авторы статей: И.А. Вакар и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 543 с.

- 19 Молок Ю., Костин В. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств». По материалам писем В.Н. Чекрыгина к Н.Н. Пунину начала 20-х годов // Советское искусствознание – 76. Вып. 2. М., 1977. С. 287–336.
- 20 Набоков В.В. Дар. Другие берега: Избранные произведения «русского периода». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 765 с.
- 21 Ослиный хвост и мишень. М.: Мюнстер, 1913. 153 с.
- 22 Пыжиков А.В. Взлет над пропастью. 1890–1917. М.: Концептуал, 2018. 550 с.
- 23 Тарабукин Н.М. Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974. 175 с.
- 24 Целан П. Стихотворения, проза, письма / Пер. с нем. и фр., сост. и общ. ред. Т. Баскаковой, М. Белорусца. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 736 с.
- 25 Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2 / Пер. С.С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р.А. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 23–68.
- 26 Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М.: Издание И. Кнебель, 1911. 187 с.

## References:

- 1 Allenov M.M. *Mikhail Vrubel'* [Mikhail Vrubel]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. (In Russian)
- 2 Andreev D.L. *Roza mira* [The Rose of the World]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2014. 857 p. (In Russian)
- 3 Belyi A. *Revolyutsiya i kul'tura* [Revolution and Culture]. Belyi A. *Kritika. Eshstetika. Teoriya simvolizma: V 2 t.* [Criticism. Aesthetics. The Theory of Symbolism: In 2 vols.], intr. article, comp. A.L. Kazin. Vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1994, pp. 450–469. (In Russian)
- 4 Benua A.N. *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, Znanie Publ., 1902. 285 p. (In Russian)
- 5 Blok A.A. *Pamyati Vrubelya* [In Memory of Vrubel]. Blok A.A. *Ob iskusstve* [About Art], comp., intr. article., notes L.K. Dolgoplov. Moscow, Iskustvo Publ., 1980, pp. 267–271. (In Russian)
- 6 Bulgakov S.N. *Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso: 1914* [The Corpse of Beauty. About Picasso's Paintings: 1914]. Bulgakov S.N. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.]. Vol. 2: *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], comp., intr. article, notes I.B. Rodnyanskaya. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 527–545. (In Russian)
- 7 *Vrubel': Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Vrubel: Correspondence. Memories of the Artist], intr. article E.P. Gomberg-Verzhbinskaya, Yu.N. Podkopaeva, notes E.P. Gomberg-Verzhbinskaya, Yu.N. Podkopaeva, Yu.N. Karasik. Leningrad, Iskustvo, Leningr. otd-nie Publ., 1976. 362 p. (In Russian)
- 8 Girin Yu.N. *Fenomenologiya rubezhnosti. K tipologii kul'turnykh interferentsii* [Phenomenology of Borderline. To the Typology of Cultural Interference]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>. (In Russian)
- 9 Davydova O.S. *Mikhail Vrubel' v poiskakh "stil'no prekrasnogo". Biograficheskii aspekt* [Mikhail Vrubel in Search of the "Stylishly Beautiful". The Biographical Aspect.] *Artikul't* [Art & Cult], 2021, no. 3 (43), pp. 56–67. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-56-67>. (In Russian)
- 10 Demosfenova G.L. *Predislovie* [Preface]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, notes A.S. Shatskikh. Vol. 2: *Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine, 1924–1930* [Articles and Theoretical Writings Published in Germany, Poland and Ukraine, 1924–1930], comp., preface, notes G.L. Demosfenova, science ed. A.S. Shatskikh. Moscow, Gileya Publ., 1998, pp. 7–24. (In Russian)
- 11 Zdanevich I.M., Larionov M.F. *Pochemu my raskrashivaemya. Manifest futuristov: Dekabr' 1913* [Why Do We Paint Ourselves. Manifesto of the Futurists: December 1913]. Zdanevich I.M. *Futurizm i vsechestvo. 1912–1914* [Futurism and the Whole. 1912–1914], comp., text prep., notes E.V. Basner, A.V. Krusanov, G.A. Marushinai, ed. A.V. Krusanov. Vol. 1: *Vystupleniya, stat'i, manifesty* [Speeches, Articles, Manifestos]. Moscow, Gileya Publ., 2014, pp. 149–151. (In Russian)
- 12 Ivanov A.P. *Vrubel'* [Vrubel]. St. Petersburg, Izdanie N.I. Butkovskoi Publ., 1911. 84, IX p. (In Russian)
- 13 In'shakov A.N. *Petr Ignat'evich Bromirskii (1886–1920). Ot "Goluboi rozy" do "Makovtsa"* [Pyotr Ignatievich Bromirsky (1886–1920). From "The Blue Rose" to "Makovets"]. *Academia*, 2023, no. 1, pp. 33–46. <https://doi.org/10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46>. (In Russian)
- 14 Karpov P.I. *Tvorchestvo dushevnobol'nykh i ego vliyanie na razvitie nauki, iskusstva i tekhniki* [Creativity of the Mentally Ill and Its Influence on the Development of Science, Art and Technology]. Moscow, Leningrad, Gos. izd. Publ., 1926. 199 p. (In Russian)



- 15 Kurbanovskii A.A. "Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe". Impressionizm i tekhniki vizual'nosti vtoroi poloviny XIX veka ["Human, Too Human". Impressionism and Visual Techniques of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century]. *Iskusstvoznanie*, 2002, no. 1, pp. 285–306. (In Russian)
- 16 *Mikhail Aleksandrovich Vrubel', 1856–1910: Vystavka proizvedenii: Katalog: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Mikhail Alexandrovich Vrubel, 1856–1910: Exhibition of Works: Catalog: To the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Birth], Ministry of Culture of the USSR, State Tretyakov Gallery, comp. O.A. Zhivova et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 180 p. (In Russian)
- 17 *Mihail Vrubel' v Tretyakovskoi galeree, moskovskikh muzeyakh i chastnykh sobraniyakh Moskvy* [Mikhail Vrubel in the Tretyakov Gallery, Moscow Museums and Private Collections in Moscow], comp. A.P. Gusarova et al. Moscow, Pinakoteka Publ., 1997. 208 p. (In Russian)
- 18 *Mikhail Vrubel': K vystavke "Milhail Vrubel'", Novaya Tretyakovka, Moskva, Krymskii Val, 3 noyabrya 2021–8 marta 2022* [Mikhail Vrubel: To the Exhibition "Mikhail Vrubel", New Tretyakov Gallery, Moscow, Krymsky Val, November 03, 2021 – March 08, 2022], State Tretyakov Gallery, catalog comp. N.A. Ardashnikova et al., articles' authors I.A. Vakar et al. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2021. 543 p. (In Russian)
- 19 Molok Yu., Kostin V. Ob odnoi idee "budushhego sinteza zhivyykh iskusstv". Po materialam pisem V.N. Chekrygina k N.N. Puninu nachala 20-kh godov [About One Idea of the "Future Synthesis of Living Arts". Based on the Materials of V.N. Chekrygin's Letters to N.N. Punin in the Early 20s]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* – 76, issue 2. Moscow, 1977, pp. 287–336. (In Russian)
- 20 Nabokov V.V. *Dar. Drugie berega: Izbrannye proizvedeniya "russkogo perioda"* [Gift. Other Shores: Selected Works of the "Russian Period"]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2020. 765 p. (In Russian)
- 21 *Oslinyi khvost i mishen'* [Donkey Tail and Target]. Moscow, Munster Publ., 1913. 153 p. (In Russian)
- 22 Pyzhikov A.V. *Vzlet nad propast'yu. 1890–1917* [Rise over the Abyss. 1890–1917]. Moscow, Kontseptual Publ., 2018. 550 p. (In Russian)
- 23 Tarabukin N.M. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'* [Mikhail Aleksandrovich Vrubel]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 175 p. (In Russian)
- 24 Tselan P. *Stkhotvoreniya, proza, pis'ma* [Poems, Prose, Letters], transl. from German and French, comp., ed. T. Baskakova, M. Belorusets. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2021. 736 p. (In Russian)
- 25 Shpengler O. *Zakat Evropy. T. 2* [The Decline of Europe. Vol. 2], transl. S.S. Averintsev. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshestve* [Self-consciousness of the European Culture of the 20<sup>th</sup> Century: Thinkers and Writers of the West about the Place of Culture in the Modern World], comp. R.A. Galtseva. Moscow, Politizdat Publ., 1991, pp. 23–68. (In Russian)
- 26 Yaremich S.P. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'. Zhizn' i tvorchestvo*. [Mikhail Alexandrovich Vrubel. Life and Creativity]. Moscow, Izdanie I. Knebel' Publ., 1911. 187 p. (In Russian)