

**МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ И САВВА МАМОНТОВ:
ИСТОРИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА ВЕКОВ**

Элеонора В. Пастон

*Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,
pastonella@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуются особенности личных взаимоотношений и творческих связей М.А. Врубеля и С.И. Мамонтова, мецената, организатора Абрамцевского художественного кружка и Русской частной оперы. В центре внимания — московский период жизни художника, ставший наиболее успешным и плодотворным в его биографии.

Анализируя причины сближения Врубеля с Мамонтовым и деятельностью Абрамцевского кружка, его длительное сотрудничество с сообществом, автор ищет ответы на эти вопросы в эстетической направленности содружества. В статье прослеживается возникновение в Абрамцевском кружке основных элементов нового художественного и эстетического мирозерцания, положивших начало неоромантическим и символистским тенденциям рубежа XIX — XX веков, которые нашли отражение как в художественной практике содружества в разных видах искусства (изобразительном, декоративно-прикладном, театральном-декорационном, архитектуре), так и в национально-романтическом варианте модерна в целом.

Значительное место в статье уделяется анализу творчества Врубеля в контексте творческих проектов, инициированных или поддержанных Мамонтовым.

Ключевые слова: Михаил Врубель, Савва Мамонтов, Абрамцевский художественный кружок, неоромантизм, символизм, модерн, народное творчество, живопись, архитектура, керамика, монументальное искусство, театральное-декорационное искусство

Для цитирования: Пастон Э.В. Михаил Врубель и Савва Мамонтов: История взаимоотношений в контексте русской художественной культуры рубежа веков // Academia. 2022. №4. С. 390–422.
DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-390-422

**MIKHAIL VRUBEL AND SAVVA MAMONTOV:
A HISTORY OF RELATIONSHIP IN
THE CONTEXT OF RUSSIAN ARTISTIC CULTURE
AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY**

Eleonora V. Paston

*State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia,
pastonella@mail.ru*

Abstract. The article explores the peculiarities of personal relationship and creative connections between M.A. Vrubel and S.I. Mamontov, the patron of the arts, the organizer of the Abramtsevo Art Circle and the Russian Private Opera. The focus is on his Moscow period the most successful and fruitful of his life. Analyzing the reasons for Vrubel's rapprochement with Mamontov and the activities of the Abramtsevo Circle, as well as his long-term collaboration with the community, the author looks for answers in the aesthetic orientation of the art group. The article traces the emergence of the basic elements of a new artistic and aesthetic worldview that initiated the neo-romantic and symbolist tendencies of the turn of the 20th century, which were reflected both in the artistic practice of the circle in a variety of art forms (fine arts, decorative-applied, theatre-decoration and architecture) and in the national-romantic variant of Art Nouveau in general.

A significant place in the article is devoted to the analysis of Vrubel's work in the context of creative projects initiated or supported by Mamontov.

Keywords: Mikhail Vrubel, Savva Mamontov, Abramtsevo Circle, Neo-Romanticism, Symbolism, Art Nouveau, Folk Art, Painting, Architecture, Ceramics, Monumental art, Theatre and Decorative art

For citation: Paston, E.V. (2022), "Mikhail Vrubel and Savva Mamontov: A History of Relationship in the Context of Russian Artistic Culture at the Turn of the Century", *Academia*, 2022, no 4, pp. 390–422.

DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-390-422

Нужны личности, не только творящие в самом искусстве, но и творящие ту атмосферу и среду, в которой может жить, процветать, развиваться и совершенствоваться искусство.

В.М. Васнецов. Воспоминания о С.И. Мамонтове

Знакомство М.А. Врубеля с С.И. Мамонтовым, крупным железнодорожным деятелем, промышленником и меценатом, произошло осенью 1889 года, когда художник заехал в Москву по дороге в Киев из Казани, где навещал отца. Врубель не собирался задерживаться в Первопрестольной надолго, надеясь еще получить крупный заказ на росписи во Владимирском соборе в Киеве. Но московская жизнь полностью захватила художника на многие годы. Более того, московский период стал наиболее успешным и плодотворным в творчестве мастера (ил. 1, 2).

Савва Иванович Мамонтов был одним из ярких представителей поколения образованной московской буржуазии, сочетавшей смелую и нетрадиционную предпринимательскую деятельность, с широкими и разнообразными культурными инициативами. Вокруг него в 1870–е—1890–е годы объединились талантливые художники разных поколений—М.М. Антокольский, В.Д. Поленов, И.Е. Репин, В.М. Васнецов, с 1880–х—В.А. Серов, К.А. Коровин, Е.Д. Поленова, М.В. Нестеров, А.М. Васнецов, И.С. Остроухов, другие художники и, наконец, в 1889 году участником неформального творческого содружества, получившего впоследствии название Абрамцевский художественный кружок, оказался и М.А. Врубель.

Деятельность объединения стала крупнейшим явлением в русском искусстве второй половины XIX—начала XX века, внеся значительный вклад в становление русского модерна, в первую очередь в развитие национально-романтического направления в разных видах искусства, помимо изобразительного, в декоративно-прикладном, театрально-декорационном и в архитектуре. В основанном Мамонтовым оперном театре, вошедшем в историю отечественной художественной культуры, как Русская (Московская) частная опера С.И. Мамонтова (1885–1891; 1896–1899)¹, утверждались новые принципы постановочного решения спектаклей, закладывались основы для реформирования русской музыкальной сцены, блестящего расцвета отечественного театрально-декорационного искусства рубежа веков.

Наделенный «особенной чуткостью и отзывчивостью ко всем тем чаяниям и мечтам, чем жил и живет художник» [Васнецов 2006, с. 79], уникальной способностью улавливать новые веяния в искусстве, Мамонтов, «веселый, кипучий, увлекающийся и талантливый» [Станиславский 2006, с. 70] концентрировал вокруг себя интересы, устремления и судьбы художников, способствуя единению их в творческий союз. О его

¹ Мамонтовский театр открылся 9 января 1885 года спектаклем «Русалка» А.С. Даргомыжского, оформленным В.М. Васнецовым, И.И. Левитаном, А.С. Яновым, В.А. Симовым. В РГАЛИ хранится подробный перечень спектаклей Мамонтовского театра со списками труппы и указанием исполнителей партий, а также отдельными заметками по поводу спектаклей. В записи о сезоне 1899–1900 годов говорится: «Опера открылась под фирмой „Товарищество оперных артистов Русская частная опера“». Декоративной частью в сезоне ведал Врубель. Последним спектаклем театра стала опера «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, оформленная Врубелем и закрывшая сезон 20 февраля 1900 года. «Опера Саввы Ивановича совершенно окончила свое существование». Подробнее см.: РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Ед. хр. 3.



Ил. 1. М. А. Врубель. Фотография. 1900-е.



Ил. 2. С. И. Мамонтов. Фотография. 1880-е.

эстетической прозорливости, непреклонной твердости и бесстрашии в отстаивании интересов искусства, ходили легенды².

«Это такая славная природа» [Сахарова 1964, с. 164], — скажет о Савве Ивановиче Ф.В. Чижов³ в начале 1870-х годов, а спустя десятилетия, в 1918 году В.М. Васнецов в воспоминаниях о Мамонтове, зачитанных на его гражданской панихиде, говоря, о том, что «нужны личности, не только творящие в самом искусстве, но и творящие ту атмосферу и среду, в которой может жить, процветать, развиваться и совершенствоваться искусство» [Васнецов 2006, с. 87], сравнит его с Лоренцо Медичи. Это сравнение бытовало на протяжении всей жизни мецената и художественного деятеля, отражая, по-видимому, не только представление о нем общественности, но в какой-то степени и понимание им самим своей роли на поприще искусства, воплотившейся, прежде всего, в деятельности организованного им кружка художников.

В московском доме С.И. и Е.Г. Мамонтовых на Садовой-Спасской, 8, где участники содружества встречались на литературно-драматических вечерах, переросших затем в домашние драматические и музыкальные спектакли, в застольных беседах и чаепитиях, во время работы в кабинете Мамонтова, служившей ему мастерской, где он занимался скульптурой, а часто и его друзья художники создавали свои произведения, на пленэрах в его подмосковном имении «Абрамцево», царила свободная, по-домашнему уютная, артистичная и в то же время активно творческая и деятельная атмосфера. В ней легко возникали самые неожиданные замыслы не только будущих живописных работ, но художественные проекты в разнообразных видах искусства, в тех областях, в которых члены содружества были, по сути, дилетантами. Именно в этой сфере им суждено будет совершить наиболее значительные открытия. Дилетантом был и сам Мамонтов, но любителем высочайшего класса, овладевшим различными искусствами очень серьезно, а отдельными — режиссура, лепка — на профессиональном уровне (ил. 3, 4).

Стоит отметить, что дилетантизм, сопряженный со свободой от косности и стереотипов профессионального искусства играл в русской художественной культуре

² Позже в мемуарах А.Н. Бенуа напишет: «Промышленник по профессии, но художник в душе, знаменитый, безудержный, неустрашимый Савва И. Мамонтов» [Бенуа 1980, с. 194].

³ Крупный предприниматель Ф.В. Чижов (1811–1877) был другом отца С.И. Мамонтова, Ивана Федоровича, наставником Саввы Ивановича, сыгравшим большую роль в воспитании его как предпринимателя нового типа и в его эстетическом самоопределении.



Ил. 3. В столовой московского дома Мамонтовых. Фотография. 1880-е. Музей-заповедник «Абрамцево».



Ил. 4. В большом кабинете дома С. И. Мамонтова в Москве. Слева, направо: И. Е. Репин, В. И. Суриков, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. М. Антокольский. За роялем С. И. Мамонтов. Фотография. 1880-е. Музей-заповедник «Абрамцево».

второй половины XIX века исключительно важную роль⁴. Он давал дополнительные возможности для появления нового в искусстве, поскольку в любительском и камерном контекстах можно было достичь гораздо больших результатов, нежели в профессиональных, публичных и формальных сферах. Такой контекст как раз и возник в содружестве художников, сплотившихся вокруг Мамонтова.

Характерна и та роль, которую Мамонтов взял на себя на домашней сцене кружка. Его стремление охватить «сразу все» области искусства трансформируется здесь в принятие им на себя миссии режиссера-постановщика, причем эта задача осуществлялась и осмысливалась им по-новому, как роль создателя единого образа спектакля, соединявшего в органическое целое все его компоненты. Попытка Мамонтова сплотить художников вокруг любительских спектаклей, в которых он играл роль режиссера, была вполне органичной. Художники вносили в оформление спектаклей свое понимание образной структуры пьесы и декорации становились неотъемлемой частью единого образного строя представления. Такими чертами была отмечена сценография Поленова — эскизы декораций к «Двум мирам» А. Н. Майкова (1879), к «Камоэнсу» Жуковского, к «Иосифу» и «Алой розе» С. И. Мамонтова, «Снегурочке» А. Н. Островского (1882) — первые работы, скорее, по словам А. Н. Бенуа, «бессознательные нащупывания» [Бенуа 1977, с. 568–569] новой художественной образности. Впоследствии эти «нащупывания» станут основой для достижения яркой и продуманной зрелищности на русской музыкальной сцене в театральных работах Михаила Врубеля, Константина Коровина, Александра Головина.

Мамонтовская легкость переходов от «игры» к «делу», от «домашности» и «интимной работы в искусстве» [Васнецов 1987, с. 110] к выдаче «на общую потребу», одна мысль о чем действовала на него, по его словам, «одуряюще» [Сахарова 1964, с. 329]⁵, и создавала специфическую атмосферу кружка — свободную, артистическую и в то же время активно-творческую и «поисковую».

Время формирования объединения приходится на 1870-е годы, о которых известный историк русской литературы С. А. Венгеров писал в середине десятилетия, наблюдая процессы, происходящие в художественной жизни той поры: «Ничуть не отказываясь от реального направления шестидесятых годов, мы начинаем мириться с идеальным сороковых, и вот результатом этой амальгамы, этого странного комбинирования и являются семидесятые годы» [Венгеров 1875, с. 12]. Молодой ученый среди материалистических и позитивистских идей и настроений, преобладавших в 1870-е годы в образованном

⁴ Так, например, по мнению историка искусства, художника и художественного деятеля Александра Бенуа, обращение к «украшению жизни» художников-станковистов, впервые произошедшее в Абрамцевском кружке, послужило «возрождению» декоративно-прикладного искусства России в конце XIX — начале XX века [Бенуа 1995. С. 387].

⁵ С. И. Мамонтов писал В. Д. Поленову в 1883 году по поводу постановки оперы Николая Кроткова «Алая роза» на домашней сцене: «...из нашей художественной сферы что-то дается на общую потребу, и эта мысль является для меня чем-то особенно одуряющим и приятным» [Сахарова 1964, с. 329].



Ил. 5. Кавалькада в Абрамцеве. Фотография. 1880-е.



Ил. 6. М. В. Прахов. Фотография. Частное собрание.



Ил. 7. А. В. Прахов. Фотография. 1897.

обществе, чутко уловил ростки нового отношения к эстетике романтизма 1820-х—1840-х годов⁶, новые, неоромантические тенденции в русской художественной культуре.

Хотя члены Абрамцевского кружка не связывали свое искусство с какой-либо эстетической установкой, в содержании духовной жизни содружества и близости творческих усилий и поисков его участников, прочитывается «предрасположенность» к эстетическим идеям эпохи романтизма.

Сама подмосковная Мамонтовых, «Абрамцево», с главным усадебным домом, типичным для жилой архитектуры среднепоместного дворянства второй половины XVIII века (дом с мезонином), приобретенная ими в 1870 году у наследников известного русского писателя Сергея Тимофеевича Аксакова, казалось, заключала в себе этот опыт. Мамонтовы, бережно сохраняя в абрамцевском доме все, что оставалось от прежних владельцев, — аксаковские книги, гравюры, мебель, как бы утверждали себя преемниками усадебной культуры предшествующей эпохи (ил. 5).

Склонность к эстетике романтизма культивировалась и ближайшим окружением Мамонтовых (ил. 6, 7). Самым ярким представителем романтической мысли в окружении Мамонтова и его друзей-художников был М. В. Прахов (1840–1879), магистр филологии, профессор Дерптского университета (1870–1878), ярый шеллингианец, приверженец эстетики романтизма⁷. Он познакомился с будущими участниками кружка Репиным и Антокольским еще в годы их учебы в Академии художеств⁸. В 1873 году Мстислав Прахов сблизился с Мамонтовыми и подолгу гостил у них в Москве и Абрамцеве. И как раньше ученики Академии, так сейчас Мамонтов оказался под воздействием этого «человека великой учености» [Репин 1982, с. 382], по словам Репина, яркой и сильной личности. В 1874 году Мамонтов писал Поленову о Прахове: «Ай, ай, ай, какой идеалист, я таких не видывал! <...> Благодаря ему я держусь пока на надлежащей высоте чувства, а то, право, скоро бы сделался не плоше любого лавочника» [Сахарова 1950, с. 43]. Сходных

⁶ В это время сама возможность существования «идеального сороковых» поддерживалась тем, что романтическая струя в русском искусстве и русской мысли не иссякала на протяжении всех десятилетий. Не прекращался возникший в русском обществе в первой четверти XIX века интерес к народному искусству, древнерусской литературе и архитектуре, к национальным корням русской культуры в целом. Романтические «постулаты» в 1860-х—1870-х годах продолжали существовать внутри почти всех основных направлений русской живописи (см., например: [Аникст 1969, с. 16]). Они сохранялись и в академической живописи [Верещагина 1976; Шумова 1984], и в творчестве художников, боровшихся с академической системой, — у И. Н. Крамского, Н. Н. Ге и других мастеров, так или иначе, прошедших через опыт реализма на этапе развития передвижничества (подробнее об этом: [Давыдова 2014]).

⁷ В этом убеждают не публиковавшиеся рукописи М. В. Прахова, обнаруженные в конце 1970-х годов автором этой статьи в Ташкенте у В. Н. Прахова. Приобретены в 1980 году Музеем-заповедником «Абрамцево». В настоящее время вместе с другими материалами архива Праховых находятся в фонде рукописей музея. Частично опубликованы в статье: [Пастон 1979].

⁸ Антокольский писал в воспоминаниях о Мстиславе Прахове: «Его беседы были просты и ясны, благодаря ему я понял красоту, ее смысл и значение, а главное, понял высокое значение искусства, его силу, умеющую увлекать человека, настраивать его именно в тон тех аккордов, под впечатлением которых искусство находится в данный момент» [Антокольский 1905, с. 919].

с Мстиславом Праховым взглядов придерживался и его младший брат Адриан Викторович Прахов, художественный критик и теоретик искусства, профессор истории искусств в Петербургском университете (1873–1878) и Академии художеств (1875–1878). В 1875–1878 годах он заведовал художественным отделом в журнале «Пчела», печатая там статьи об искусстве и культуре античной Греции и Древнего Египта, о современном искусстве на Западе и новой реалистической школе живописи в России, делая обзоры выставок и представляя творчество того или иного художника. В его статьях, постоянно обсуждаемых в кружке, можно найти сходную с эстетикой М.В. Прахова систему взглядов. Живописцам было близко отстаивание Праховыми свободы и внутренней обусловленности творческого процесса. Созвучно их поискам было и утверждение эстетической ценности трех основных сфер, в которых поэт и художник могли черпать свое вдохновение — сферы обыденной жизни, древнерусского искусства и народного творчества, а также античного искусства.

Адриан Прахов, подолгу гостивший в семье Мамонтовых в Москве и Абрамцеве, был для участников кружка своим товарищем, в общении с которым формировались мировоззрение и взгляды на искусство (подробнее см.: [Пастон 2019]). Важно отметить, что в 1880-е годы с А.В. Праховым тесно взаимодействовал и Врубель, на развитие знаний которого в области истории древнерусского искусства и Византии последний оказал значительное влияние. Именно Адриан Прахов пригласил Врубеля в 1884 году в Киев для участия в инициированных им реставрационных работах по восстановлению древних фресок и мозаик в Кирилловской церкви и мозаик в Софийском соборе (кроме того, в 1885–1895 годах Прахов, будучи автором иконографической программы росписей Владимирского собора, примет на себя художественное руководство его внутренней отделкой).

Часть первая

Итак, приехав осенью 1889 года в Москву, Врубель нашел в доме Мамонтовых исключительно творческую, художественную и интеллектуальную среду близких ему по духу людей. В воспоминаниях Коровина, познакомившего Врубеля с Мамонтовым, так описана первая встреча художника и мецената: «Савва Иванович Мамонтов радостно встретил Врубеля и предложил ему написать занавес для Частной оперы. Говорил, что приезжают Мазини⁹ и Ван-Зандт¹⁰ — итальянская опера. Звал вечером на спектакль. <...> / Врубель и Мамонтов сразу заговорили по-итальянски, вспоминая Италию... <...> / За завтраком все время говорили про Италию, о театре — какие оперы ставить. Врубель предлагал „Орфея“ Глюка. После завтрака мы пошли в большую прекрасную мастерскую Саввы Ивановича, которая была в его доме на Садовой. / „Вот вам мастерская, — сказал Савва Иванович Врубелю, — работайте здесь“. <...> / 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...“ / К Савве Ивановичу кто-то приехал по делу. Расставаясь с нами, он сказал Врубелю: / „Вы приезжайте ко мне всегда, берите мастерскую и работайте. Мне говорил Прахов — ваши работы в Киеве, в Кирилловском соборе — прекрасны“. / Дорогой Врубель сказал мне: / „Я буду писать в мастерской у него большой холст. Я буду писать Демона“» [Коровин 1990, с. 128].

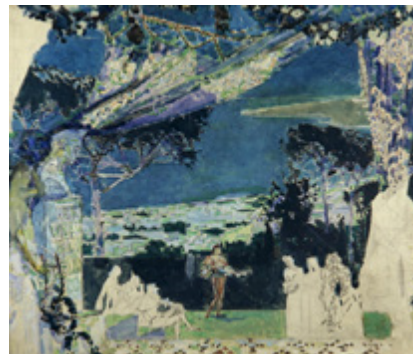
Столь большой отрывок из воспоминаний Коровина приведен здесь неслучайно. В мемуарах ясно видны точки соприкосновения Врубеля и Мамонтова, проявившиеся уже при их первом знакомстве, ставшие основой и для дружеских, очень теплых

⁹ Анджело Мазини (1844–1926), итальянский оперный певец (тенор). С большим успехом гастролировал в Лондоне, Вене, Мадриде, Лиссабоне, Южной Америке, Москве, Петербурге, Варшаве.

¹⁰ Мария Ван-Зандт (1858–1919), американская оперная певица, которая обладала «небольшим, но блестяще обработанным сопрано» и незаурядными артистическими данными.



Ил. 8. М. А. Врубель. Сад близ дворца ночью. Эскиз декорации к спектаклю «Царь Саул» С. И. и С. С. Мамонтовых. 1890. Абрамцевский художественный кружок.



Ил. 9. М. А. Врубель. Италия. Неаполитанская ночь. 1891. Бумага на картоне, акварель, белила, графитный карандаш. 58,1 × 70,2. Государственная Третьяковская галерея.

отношений, и для многолетнего творческого сотрудничества. Это в первую очередь страстная любовь к музыке, к итальянской опере, к Италии в целом. При этом, в них можно легко обнаружить существенные расхождения в оценке художественных явлений того времени. Эти несовпадения, между тем, не помешали Мамонтову понять широту образованности Врубеля, своеобразие его талантливой личности¹¹. В свою очередь и Врубель не мог не почувствовать в Мамонтове человека, для определения сущности которого В.М. Васнецов найдет такие слова: «Мало о нем сказать, что он любил искусство — он им жил и дышал, как и мы, художники. Без искусства и его творческой жизни красоты он и дня не прожил бы — это были и его и наша стихия. Она нас и роднила с ним. Ему был понятен трепет творческого вдохновения и порыва художника. Он был надежный друг в самых рискованных и стремительных художественных полетах и подвигах...» [Васнецов 2006, с. 79]. К этим словам Васнецова мог бы присоединиться любой участник содружества, в том числе и Врубель, поэтому в первый же день знакомства он решил, что именно этому человеку он может доверить свои самые заветные образы и художественные идеи, своего Демона, владевшего им на протяжении многих лет. Впоследствии он не раз убедится в том, что первое впечатление, которое произвел на него Мамонтов, было абсолютно точным и верным, несмотря на все испытания, каким подвергнутся их дружеские отношения в дальнейшем.

В декабре 1889 года Врубель принял предложение Мамонтова поселиться в его доме на Садовой-Спасской. Савва Иванович заказал ему оформление домашнего спектакля по трагедии «Саул», написанной им и его сыном Сергеем. Художник создал эскизы декораций и вместе с В.А. Серовым изготавливал сами декорации (см. фототипии эскизов в сборнике [Мамонтов, Поленов, Спиро 1894]). В это время Серов писал своей невесте О.Ф. Трубниковой: «Мы с Врубелем в данное время находимся всецело у Саввы Ивановича, т.е. днем и ночуем из-за этих самых декораций. Сав[ва] Ив[анович] и Ел[изавета] Гр [игорьевна] чрезвычайно милы с нами, и я рад, что они так ласковы с Врубелем» [Серов 1985, с. 167].

Можно понять радость Серова по поводу отношения Мамонтовых к его ближайшему другу по Академии художеств. Девятилетним мальчиком помещенный его матерью В.С. Серовой¹² в их семью, выросший вместе со старшими детьми, он с большим уважением и теплотой относился к Савве Ивановичу и горячо любил Елизавету Григорьевну, называя ее второй матерью¹³.

Врубель присоединился поначалу к театральной деятельности Абрамцевского кружка. Он участвовал в 1890 и 1893 годах в любительском театре как художник, актер,

¹¹ В.С. Мамонтов писал в своих мемуарах о первой встрече с Врубелем: «...помню (...) отчетливо, как сильно заинтересовал он отца и как последний, проводив гостей, заявил, что надо обязательно приручить нового знакомого. Желание свое отец провел в жизнь, и Михаил Александрович скоро стал у нас в доме своим человеком» [Мамонтов 2006, с. 58].

¹² В.С. Серова (1846–1924) — композитор, музыкальный критик, общественный деятель. Жена композитора и музыкального критика А.Н. Серова. Первый в России профессиональный композитор-женщина.

¹³ Серов писал О.Ф. Трубниковой о своей жизни у Мамонтовых в Москве (05.01.1887): «...я их так люблю, да и они меня, это я знаю, что живется мне у них легко сравнительно, [не] исключая Саввы Ив [ановича] и т.д., что я прямо почувствовал, что я принадлежу к их семье. Ты ведь знаешь, как люблю я Елиз [авету] Гр [игорьевну], т.е. я влюблен в нее, ну, как можно быть влюбленным в мать. Право, у меня две матери» [Серов 1985, с. 81–82].

певец и постановщик живых картин. Уже в первых театральные композиции, декорациях к домашнему спектаклю «Саул» ему удалось внести в сценографию новые формы, проявив «в этом деле свой могучий, всесторонний талант. Написанные им декорации поражали богатой фантазией автора и исключительной красотой красок» [Мамонтов 2006, с. 58], — писал об оформлении спектакля В.С. Мамонтов. В этой работе была заявлена способность мастера создавать сложные фантастические миры, следуя замыслу драматурга и режиссера-постановщика спектакля. Эти качества впоследствии будут отличать все театральные работы Врубеля в Русской частной опере (ил. 8).

В 1891 году Врубель создал по заказу Мамонтова несколько эскизов занавеса для Русской частной оперы и в этом же году расписал с помощью Серова сам занавес (ил. 9). В эскизах художник попытался выразить суть эстетической концепции Мамонтовского театра. В качестве сюжета он избрал сцену, взятую из эпохи Возрождения. На одном из эскизов, наиболее законченном, — «Италия. Неаполитанская ночь» (1891, ГТГ), можно видеть слушателей, одетых в костюмы эпохи Позднего Возрождения, внимающих певцу с лютней. Действие происходит среди прекрасной неаполитанской природы и воскрешенных в Италии образцов античного искусства. Легкие прозрачные занавеси, раскрывая эту сцену для зрителей, как бы вводят его в мир театра, волшебный мир возвышенных образов, романтики и красоты. Сюжет занавеса перекликался с надписью, сделанной на афишах и программках театра: «Vita brevis, ars longa» — «Жизнь коротка, искусство вечно» — девиз театра, которым, по словам солистки театра Н.В. Салиной, очень гордились все его работники [Салина 1941, с. 62].

А что же с замыслом Врубеля писать у Мамонтова картину «Демон»? Для работы над ним художник привез холсты в дом Саввы Ивановича скорее всего в феврале-марте 1890-го года. Во время подготовки упомянутого выше домашнего спектакля «Саул», премьера которого состоялась 6 января 1890 года, да и после нее, никакая иная работа в большом кабинете Мамонтова, где ставились спектакли, была невозможна. Надо думать, что и после него требовалось время, чтобы восстановить кабинет в прежнее рабочее состояние после представления и пережитых волнений.

Первое впечатление самого Мамонтова от образных поисков Врубеля, приведших к созданию «Демона (сидящего)» (1890, ГТГ), передает диалог, сохранившийся в воспоминаниях Коровина: «„Послушайте, что же это такое?“ — глаза Саввы Ивановича улыбаются. — „Что же это Врубель — это же черт знает что такое! Вы видели его картины, которые он привез сегодня ко мне в мастерскую?.. Видели?“ / „Видел“, — говорю. / “Что же это такое?.. Ужас! Я ничего подобного не видал никогда. И представьте — я ему говорю: ‘Я не понимаю, что за живопись и живопись ли это’. А он мне: ‘Как, говорит, я рад... Если бы вы понимали и вам бы нравилось, мне было бы очень тяжело...’. Подумайте, что же это такое?.. В это время ко мне приехал городской голова Рукавишников¹⁴. Вошел в мастерскую, тоже увидел эти картины и говорит мне: ‘Что это такое у вас?.. Что за странные картины, жуть берет... Я, говорит, знаете ли, даже признаться — забыл, зачем я к вам приехал...’. Подумайте!.. Я ему говорю: ‘Это так — проба красок, еще не кончено...’. / Я не мог удержаться и рассмеялся. У Саввы Ивановича глаза тоже смеялись» [Коровин 1990, с. 129].

Еще не понимая до конца представшие перед ним произведения, Мамонтов ясно осознавал их мощную силу и его слова «... проба красок, еще не кончено...» были интуитивной попыткой защитить художника от нападков. При этом Савве Ивановичу надо было еще самому разобраться в том художественном феномене, с которым он столкнулся. В этом смысле характерен разговор Мамонтова с К.С. Станиславским, произошедший в служебном вагоне Саввы Ивановича и переданный в воспоминаниях театрального деятеля и родственника Мамонтовых¹⁵: «Вот, смотри, сегодня Врубель сидел и мазал, а я подобрал. Черт его знает, что это, а хорошо...» [Станиславский 2006, с. 74].

¹⁴ Коровин ошибается. К.В. Рукавишников (1848–1915), московский предприниматель, общественный деятель и благотворитель был московским городским головой в 1893–1897 годах. В 1889–1893 годах был членом Совета Московского купеческого банка. В 1877–1911 годах избирался гласным Московской городской думы. Был женат на Евдокии Николаевне Мамонтовой, двоюродной сестре С.И. Мамонтова и родной сестре В.Н. Третьяковой, супруги П.М. Третьякова.

¹⁵ К.С. Станиславский (Костя Алексеев) был двоюродным братом Е.Г. Мамонтовой.



Ил. 10. М. А. Врубель. Демон (сидящий). Фрагмент. 1890. Холст, масло. 116,5×213,8. Государственная Третьяковская галерея.

Наконец, сам Врубель в первом письме из Москвы от 1-го мая 1890 года писал сестре Анне о своем житье: «Ты знаешь, что я всю эту зиму провел в Москве и теперь здесь же. Васнецов правду говорил, что я здесь найду и полезную для меня конкуренцию. Я действительно кое-что сделал чисто из побуждения „так как не дамся ж!“ И это хорошо. Я чувствую, что я окреп — т.е. многое платоническое приобрело плоть и кровь. Но мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня» [Врубель 1976, с. 55].

Итак, весь уклад жизни дома Мамонтова, способность его хозяина «возбуждать и создавать кругом себя энтузиазм», — по словам В.М. Васнецова, утверждавшего, что «работая с ним не мудрено взвиться и повыше облака ходячего» [Васнецов 1987, с. 109], все это способствовало новому приливу творческих сил у Врубеля. В следующем письме сестре от 22 мая 1890 года он скажет: «Вот уже с месяца я пишу Демона (ил. 10). То есть не то, чтобы монументального Демона, которого я еще напишу со временем, а „демоническое“ — полуобнаженная крылатая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами. Обстановка моей работы превосходная — в великолепном кабинете Саввы Ивановича Мамонтова, у которого я живу с декабря. В доме кроме его сына-студента¹⁶, с которым мы большие друзья, никого нет. Каждые 4–5 дней мы отправляемся дня на 2–3 гостить в Абрамцево, подмосковное, где живет мать с дочерьми, где и проводим время между кавалькадами, едой и сном...» [Врубель 1976, с. 55–56]. Это письмо дополняют воспоминания В.С. Мамонтова о работе Врубеля над картиной «Демон (сидящий)»: «Настойчиво, без усталости работал Михаил Александрович над этим своим творением. По его просьбе приходилось и мне несколько раз позировать ему для него. Отчетливо помню, как долго бился он с этим своим произведением, так как голова Демона не умещалась на холсте. Поэтому приходилось холст снимать с подрамника и вновь натягивать его, оставляя на верхней стороне холста совсем маленький закраек для набивки его сызнова на подрамник» [Мамонтов 2006, с. 62].

То есть, когда Врубель писал первое письмо, работа над картиной была им уже начата и многое «платоническое» стало приобретать на полотне «плоть и кровь». В образе лермонтовского царя «познания и свободы» [Лермонтов 1947, с. 153] художник стремился к воплощению высшего идеала, мечты о божественно-прекрасном, и одновременно к выражению трагического разлада с миром, мучительных поисков главным героем смысла бытия, отождествляя его метания с собственным мироощущением.

Фактура живописной поверхности холста, организованная широкими динамичными мазками, сочетающимися с работой мастихином, формирующей мазки, имеет сходство с мозаичной кладкой цветных смальт, светящихся на полотне в лучах заходящего за горизонт светила и переливающихся перламутровыми оттенками красок. С каждым движением кисти и мастихина, с каждым мазком, проложенным широко

¹⁶ Речь идет о В.С. Мамонтове.

и энергично, рождался лик Демона, обретая ту сущность, которую вкладывал в него Врубель, говоря, что «„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» [Врубель 1976, с. 195]. Это определение вполне отвечало трактовке образа Демона Лермонтовым: «То не был ада дух ужасный, порочный мученик — о нет! / Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» [Лермонтов 1947, с. 147].

Своеобразная живопись картины, несущая в себе особую эмоциональную энергию, отвечала романтико-символистскому выражению «мятущегося человеческого духа», заложенному в поэме. Одновременно полотно было наполнено удивительной гармонией. Это впечатление складывалось, благодаря цельности его живописно-пластического решения. Лицо, плечи, торс, фигура Демона (бесплотного духа), закатная лиловеющая даль рождаются по тем же законам, что и невиданные цветы, созданные как будто самой живописью. Сотворенная художником-визионером, фантазмагорическая реальность с растениями, словно высеченными из ломких светоносных минералов с остроугольными формами, стала основой для создания нового, ирреального, по самой своей сути, мира. Не случайно, во время работы над картиной Врубеля не оставляло сознание новизны его живописи, и «мания», что он непременно скажет «что-то новое», о чем он сообщал сестре в письме от 1 мая. Но в этом же письме, далее, следуют такие строчки: «Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники. В этой области специалисту надо потрудиться; остальное все сделано уже за меня, только выбирай» [Врубель 1976, с. 55]. Надо думать, что эти слова о поисках в области техники, относятся, в том числе, и к размышлениям Врубеля над новой областью декоративно-прикладного искусства, керамике, в секреты изготовления которой он погрузился уже с начала 1890 года¹⁷. Ведь именно в этой области «надо потрудиться» специалистам — технологам, мастерам, чтобы выполнить замысел художника, которому потом необходимо будет лишь «выбрать» из рожденных огнем изделий тот вариант, который соответствует его замыслу.

В письме Е.Г. Мамонтовой к Е.Д. Поленовой от 6 марта 1890 года, содержащем первое известное нам упоминание о Гончарной мастерской в Абрамцеве, организованной Мамонтовым, говорится: «В гончарной много наработали посуды, которую собираются на будущей неделе обжигать <...> Штамповка изразцов тоже идет своим чередом»¹⁸. Таким образом, сопоставив даты писем, можно утверждать, что Врубель сочинял эскизы для печных изразцов одновременно с работой над полотном «Демон (сидящий)», используя при этом свои знания, полученные во время создания орнаментов во Владимирском соборе в Киеве. Невероятные цветы-кристаллы в картине, заставляют вспомнить и о том, что, будучи гимназистом, Врубель увлекался естествоведением, сформировав, по воспоминаниям его сестры, «из мела целую систему кристаллов» [Врубель 1976, с. 146]. Можно отметить также и занятия Врубеля в Академии художеств у П.П. Чистякова, давшего четкую систему построения формы. Она заключалась в передаче структуры предмета путем последовательного выявления планов — от самых общих, крупных, ко все более мелким, так что форма словно гранилась, взращивалась на плоскости в виде причудливого кристалла. Аналитичность метода Чистякова была, по признанию Врубеля, ничем иным, как формулой его собственного «живого отношения к природе» [Врубель 1976, с. 42].

¹⁷ В.С. Мамонтов писал в своих воспоминаниях: «В конце восьмидесятых годов отец устроил гончарную мастерскую в Абрамцеве, при тамошней школе грамоты, где уже работала учебная столярная мастерская» [Мамонтов 2006, с. 62]. Организованная Мамонтовым в Абрамцеве гончарная мастерская и первые опыты — лепка изделий, составление тонов глазурей и обжиг предметов под руководством мастера-технолога П.К. Ваулина — развернулись уже в конце зимы-весной этого года.

¹⁸ Музей-заповедник «Абрамцево». Рук. 1137. Письмо датировано Е.Н. Митрофановой, заместителем директора по научной работе Музея-заповедника «Абрамцево». Гончарная мастерская в Абрамцеве начала работу, имея помимо учебно-воспитательной цели (обучение крестьянских мальчиков-подростков новому ремеслу) практическую задачу — восстановление обветшавших печей и каминов в старинном усадебном доме, где из руин там и сям проглядывали сияющие красками изразцы XVII — XVIII веков. Но кроме желания возродить забытый народный промысел путем обучения его секретам и обновления печей, художники увидели в этом деле для себя новые творческие возможности.



Ил. 10а. На веранде Главного усадебного дома. Слева направо: М. А. Врубель, С. Д. Свербеева, Я. П. Карпов, В. С. Мамонтов, Е. Г. Мамонтова, А. А. Киселёв и В. С. Мамонтова. Фотография. Начало 1890-х. Музей-заповедник «Абрамцево».



Ил. 10б. У Избушки на курьих ножках. Слева направо: Неизвестный, И. С. Остроухов, С. С. Мамонтов, Н. И. Мамонтов, М. А. Врубель. Фотография. 1890. Музей-заповедник «Абрамцево».

Очень скоро из рук Врубеля при содействии химика-технолога П.К. Ваулина, — молодого, ищущего и очень талантливого человека — будут выходить фантастические цветы и орнаменты изумительной красоты на изразцах каминов и печей, на блюдах, вазах разнообразной конфигурации, отмеченных свободной лепкой и изысканностью тонально-цветовой разработки. Они вполне сравнимы с теми диковинными кристаллообразными футуристическими растениями «цветущей поляны», которые можно видеть в картине «Демон (сидящий)» (о развитии этой темы см.: [Давыдова 2021]).

Интерес Врубеля к майолике коренился в редкостной разносторонней одаренности художника, врожденного колориста и декоративиста, умевшего мыслить пластическими объемами, обладавшего незаурядным конструктивным видением и способностью «иллюзионировать душу» [Врубель 1976, с. 95] полетом живописных и декоративных фантазий. В керамике он получил возможность воплотить творческие замыслы в монументальных, декоративных, объемно-пластических произведениях, органично сплавленных с цветом и проникнутых музыкальной ритмикой.

Всеволод Мамонтов вспоминал: «Отец мой сильно увлекся новой гончарной мастерской, увлекся этим делом и Врубель. В дружной работе с Ваулиным они добивались изумительной красоты поливных вещей. Врубель до того заинтересовался этим небывало новым для художника делом, что одну зиму, работая в гончарной мастерской, прожил почти безвыездно в Абрамцево» [Мамонтов 2006, С. 61]¹⁹ (ил. 10 а, б).

В это время отец Врубеля Александр Михайлович в письме к дочери от 21 октября 1890 года с досадой сообщал: «Неделю тому назад писал Мише — художнику по печной части» [Врубель 1976, с. 122]. В этой досаде в полную меру отразилось существовавшее в ту пору отношение общества к занятиям прикладным искусством, как к чему-то недостойному большого мастера. В следующем письме Александр Михайлович пишет: «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?» [Врубель 1976, с. 122].

Врубелю же в атмосфере близкой ему «семейной среды», в водовороте событий, происходящих в кружке, где соединялись живопись и архитектура, музыка, театр и декоративно-прикладное искусство хорошо думалось и работалось. Он был пленен поэзией национального духа, царившего в Абрамцево. Ему слышалась здесь «та интимная национальная нотка», которую он хотел «поймать на холсте и в орнаменте» [Врубель 1976, с. 57], грезилась «музыка цельного человека, не расчлененного отвлеченными упорядоченного и дифференцированного бледного Запада» [Врубель 1976, с. 57].

В печах и каминах, своих первых работах в абрамцевской керамической мастерской, Врубель, взяв за основу характерное для русских печей XVII—XVIII веков яркое

¹⁹ Речь идет, вероятно, о зиме 1892–1893 года.



Ил. 11. М. А. Врубель. Печь-лежанка, голова льва, изразцы. Начало 1890-х. Майолика. Абрамцевская гончарная мастерская. Музей-заповедник «Абрамцево».

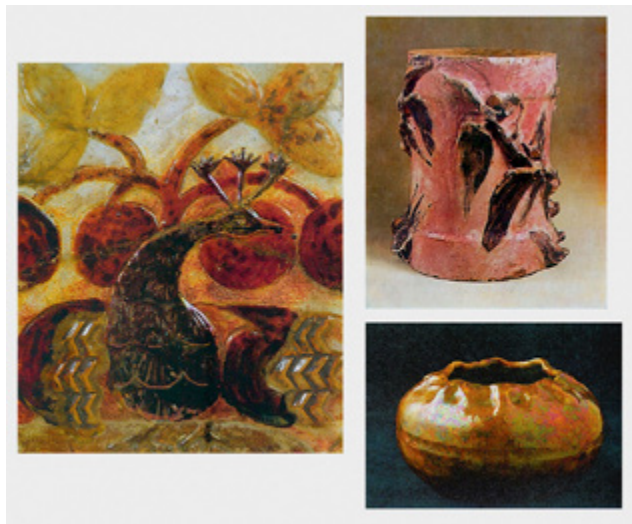
построение объемов, создавал оригинальные композиции, варьируя разнообразные карнизы, колонки, контрастные пояса, меняя соотношения объемных и плоских частей.

Одной из первых им была создана «Печь-лежанка» (начало 1890-х, Музей-заповедник «Абрамцево»), поставленная в усадебном доме в Абрамцево (ил. 11). Ее характеризовала сложная структура декоративного образа с множеством стилизованных орнаментальных растительных мотивов, образующих нарядные керамические цепи на фасаде и одновременно она отличалась строгой логичностью конструкции в целом, завершающейся валиком со скульптурным изразцом «Ливийский лев». Поскольку этот изразец является неотъемлемой частью печи, а изразцы для печей и каминов были первыми изделиями гончарной мастерской, установленными одновременно с их кладкой, то его по праву можно считать одной из самых ранних скульптурных работ художника в керамике.

Помимо изразцов, ваз (ил. 12 а, б), бытовых предметов, одной из первых работ, созданных Врубелем в гончарной мастерской была скульптура «Ассириец» (1890-е). В основу его образа лег персонаж спектакля «Саул» — пророк Самуил, роль которого в постановке исполнял двоюродный брат Елизаветы Григорьевны, шестнадцатилетний Костя Алексеев, будущий реформатор русского театра К. С. Станиславский, впечатливший художника своей игрой (ил. 13) настолько, что он сделал рисунок, воспроизведя этот образ в Хронике (см.: [Мамонтов, Поленов, Спири 1894, б/п]), а потом вылепил скульптуру (ил. 14).

Другая работа Врубеля, «Египтянка» (1891), возникла благодаря впечатлению художника от реальной, полной обаяния сцены за чайным столом, когда Верушка Мамонтова, дочь Саввы Ивановича, шепотом передавала некую тайну своей гостье, подруге из Киева Лёле Праховой, дочери Адриана Прахова (ил. 15). Вошедший в комнату Врубель стал очевидцем этой сцены. Через пару дней он показал вылепленную им скульптурную голову, украшенную жгутом с египетским знаком «Урей». Сходный образ был создан им и в модели скульптуры «Девушка в венке»²⁰ (1890-е), хранящий в себе как черты Верушки Мамонтовой, так и слушательницы ее тайны, Лёли Праховой (ил. 16). В начале 1890-х годов Врубель сблизился не только со старшими Мамонтовыми, но и с их детьми (к этому времени относятся графические портреты Сергея, Андрея, Всеволода, Веры, Александры, находящиеся в Третьяковской галерее). Тем больнее для мастера была безвременная утрата одного из них, Андрея, талантливого художника, работавшего с Врубелем бок

²⁰ В ГРМ экземпляр этой скульптуры назван «Девушка в венке (Снегурочка)» и уточнение названия, на наш взгляд, имеет серьезное основание [Врубель 2006, с. 252].



Ил. 12. М. А. Врубель. Изразец «Павлин». Конец 1890-х—начало 1900-х. Майолика. 40,0×33,2×4,7.

Ил. 12а. М. А. Врубель. Ваза с рельефными остроконечными листьями. Нач. 1890-х. Майолика, h-44.

Ил. 12б. М. А. Врубель. Круглая ваза. 1890-е. Майолика, восстановительный обжиг. Музей-заповедник «Абрамцево».



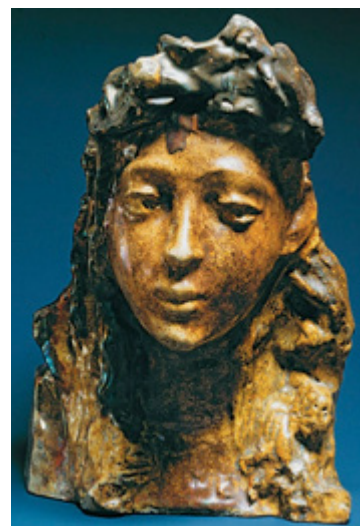
Ил. 13. М. А. Врубель. Пророк Самуил. 1890.



Ил. 14. М. А. Врубель. Ассириец. Начало 1890-х. Майолика. 21,7×13×15,5. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 15. М. А. Врубель. Египтянка. 1891. Майолика. 33,3×23×23,1. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 16. М. А. Врубель. Девушка в венке. 1890-е. Майолика, восстановительный обжиг. h 34,5. Музей-заповедник «Абрамцево».

о бок в гончарной мастерской в начале ее деятельности. Летом 1891 года Врубель писал сестре: «Много, много обещавший юноша; я, несмотря на то что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получил от него духовное наследство. А может — это только впечатление вообще той семейной среды, у которой он душой питался» [Врубель 1976, с. 57].

Осенью 1891 года художник вместе с Саввой Ивановичем отправился в Италию для изучения современного керамического дела. Знакомство с местными керамическими школами и изучение способов возрождения итальянскими керамистами «терракотовых рельефов», «древнеитальянской керамики» открыло им новые области применения керамики. Вероятно, уже в Италии Мамонтов решает поставить Абрамцевскую мастерскую на настоящую техническую основу, расширив гончарное дело.

Вернувшись в июне 1892 года из поездки, художник вновь погружается в абрамцевскую жизнь. Он пишет сестре: «Я опять в Москве или лучше — в Абрамцево и опять осажден <...> поисками чисто и стильно прекрасного в искусстве <...> Переводя на более понятный язык: опять руковожу заводом изразцовых и терракотовых декораций»²¹

²¹ Так Врубель называет Абрамцевскую гончарную мастерскую.



Ил. 17, 17а. М. А. Врубель. Камин из флигеля городской усадьбы С. И. Мамонтова. Майолика, рельеф, роспись полихромная. 275×138×50. Музей-заповедник «Абрамцево».

(в частности, отделкой часовни над могилою Андрея Мамонтова) и постройкой (по моему проекту) пристройки к дому Мамонтовых в Москве с роскошным фасадом в римско-византийском вкусе²². Скульптура вся собственноручная» [Врубель 1976, с. 57].

Помимо каминов и печей в главном усадебном доме в Абрамцево Врубель создает сложные многоцветные конструкции в московском доме Мамонтовых и во флигеле этого дома, возведенному по его проекту (1892). В них, не повторяя буквально ни конструкцию, ни декоративное убранство традиционных печей и каминов, художник сохранял архитектурное и художественно-образное родство с прототипами. Они стали органичной частью интерьеров дома, придав им красоту и своеобразие. Впоследствии полки каминов заполнит масса мелких предметов, мерцающих цветной гаммой полив — различных форм вазы и вазочки, мелкие фигурки, тарелочки, кашпо и подсвечники, вышедшие из мастерской. Перед каминами появятся экраны «Князь Гвидон и Царевна Лебедь», «Сказка» (оба — 1890-е, Музей-заповедник «Абрамцево»), написанные Врубелем в своеобразной технике — сухой кистью по мешковине. Хрупкая красота живописи экранов, подчеркнутая грубой фактурой плетения холста, мерцающий блеск глазури изразцов камина, многократно повторенный в мелкой пластике, явят обитателям мамонтовских домов и их гостям таинственный смысл того стилистического родства, которому будет подчиняться пространство интерьера (ил. 17, 17а).

В последние месяцы 1892 года Врубель вновь едет вместе с Мамонтовым в путешествие по Европе. Они посещают Рим, Милан, Париж, Берлин, знакомятся с новинками современного западноевропейского искусства. Сводная сестра Врубеля, Елизавета, писала Анне 14 декабря этого года из Милана: «На днях здесь был (с Мамонтовым проездом в Париж на несколько дней <...>) Миша: он пробыл здесь около недели <...> Миша действительно хорошо выглядит, хорошо одет, нравственно стал спокойнее; про свои работы говорил мало; говорил, что начал писать портрет Мамонтова, есть несколько начатых работ. Выстроил Мамонтову дом в особенном стиле²³. Отношение Мамонтова к нему еще более дружеское, чем в прошлом году. Ко мне Миша был очень добрым, заботливым братом, все хотел повеселить, все возил в театры» [Врубель 1976, с. 134].

Во Франции Мамонтова и Врубеля, вероятно, особенно интересовало состояние керамического дела. После Всемирной выставки в Париже 1889 года французская керамика Art Nouveau стала заметным явлением в европейском художественном пространстве. Разнообразные керамические вазы, пластика малых форм выставлялись в галереях, иллюстрировались в журналах, их обсуждали в творческой среде. Не случайно в керамических произведениях Врубеля, особенно в его ранних работах, исследователи

²² Фасад в несколько искаженном виде сохранился до сих пор.

²³ Речь идет о флигеле дома С. И. Мамонтова на Садовой-Спасской, дом 8.

отмечают точки соприкосновения с французской керамикой Art Nouveau, с изделиями лучших ее мастеров последней трети XIX — начала XX века — Теодора Дека, Клемана Массье, Огюста Деллаерша, Эрнеста Шапле. Одновременно в самом подходе художника к искусству майолики было много самобытных черт, присущих только творчеству Врубеля в декоративно-прикладном искусстве.

Другим направлением, оказавшим влияние на формирование стиля керамических произведений мастера как художественного феномена стало искусство датского фарфора эпохи модерна. Его влияние было обусловлено активным участием в создании абрамцевской керамики технолога и художника П.К. Ваулина, его экспериментами с цветными глазурями и поливами и в конце концов изобретением им техники восстановительного обжига. Таким образом, творческий гений Врубеля гармонично и последовательно соединялся как с национальными традициями в искусстве керамики, так и с лучшими достижениями европейского искусства модерна. Все это способствовало созданию в русской керамике рубежа веков уникального варианта стиля модерн, называемого «национально-романтическим», родоначальником которого в майолике был Врубель. Это направление получит особенно полное развитие во второй период деятельности Гончарной мастерской, когда после 1896 года Мамонтов перебазирует мастерскую из Абрамцева в Москву в построенную им впоследствии усадьбу за Бутырской заставой, где она получит известность под названием «Керамико-художественная гончарная мастерская «Абрамцево»²⁴.

Богатый на события 1896-ой год был исключительно значимым в жизни и творчестве Врубеля, в том числе, и в отношениях с Мамонтовым. Череда знаменательных явлений началась уже в конце 1895 года, когда Мамонтов пригласил художника в Петербург, чтобы заменить заболевшего Коровина, предполагаемого оформителя спектакля по опере Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» в Панаевском театре (преьера состоялась 2 января 1896 года). Савва Иванович планировал осуществить спектакль силами артистов этого театра при участии Т.С. Любатович — певицы Русской частной оперы, деятельность которой была в ту пору приостановлена. По приезду художник изучал параметры сценической коробки, как вдруг услышал голос, завоживший его необычайной выразительностью и красотой бархатистого тембра. Шла репетиция спектакля, и голос принадлежал неизвестной ему певице. Это была Н.И. Забела, исполнительница партии Гретель. Не успев даже разглядеть артистку в полутьме сцены, Врубель бросился к ней с изъявлениями восторга.

Необыкновенно чуткий к волшебству музыки и пению художник уловил в голосе Забелы ту присущую ему таинственную интонацию человека «не от мира сего», что позже сделало ее музой Н.А. Римского-Корсакова, для которой композитор будет писать романсы, партии в своих сказочных операх. Художник влюбился мгновенно и чуть ли не в тот же день сделал предложение, которое актриса примет спустя какое-то время (ил. 18).

В дело «сватовства»²⁵ мастера вмешался и Мамонтов, сказавший Н.И. Забеле, что «считает Врубеля самым талантливым из живущих художников»²⁶. Он был абсолютно искренен говоря так о мастере, в чьем экстраординарном даровании смог убедиться за шесть лет наблюдения за его творчеством.

В 1896 году в Нижнем Новгороде должна была открыться 16-ая Всероссийская промышленная и художественная выставка. Председателем комиссии по ее устройству

²⁴ Абрамцевскую гончарную мастерскую называли еще: «Гончарный завод „Абрамцево“ С.И. Мамонтова на Бутырках» или просто (после 1900): «Бутырский завод Мамонтова».

²⁵ В августе этого года уже после венчания Надежды Ивановны и Михаила Александровича в Крестовоздвиженском кафедральном соборе Женевы (28.07.1896) Врубель писал Мамонтову «Надя шлет Вам сердечный привет и благодарит за сватовство» (Врубель. 1976. С. 79). Об участии Саввы Ивановича в «сватовстве» свидетельствует письмо Забелы Мамонтову: «Милый и многоуважаемый Савва Иванович. Не могу Вам ответить на Ваши вопросы, все зависит от Михаила Александровича и от окончания его работы: я вернусь из Рязани на святой неделе и даже, может быть, раньше и готова тогда сыграть свадьбу. Очень Вам благодарна за Ваше удивительно благотворное действие на Михаила Александровича, при Вас он и работает и носа не вешает на квинту, все, что Вы ему говорили, совершенно верно, пожалуйста, почаще его пробирайте, а то вздумал ревновать без всякой причины. Надеюсь до скорого свидания <...> Вы как-то умеете удивительно устраивать дела, заставляя людей действовать, и наталкиваете их на настоящую дорогу, мне в этом случае Вы оказали большую пользу» (РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 84. Лл. 2–3).

²⁶ Врубель. 1976. С. 264.



Ил. 18. М. А. Врубель и Н. И. Забела-Врубель. Фотография. 1898. Музей-заповедник «Абрамцево».

был министр финансов С.Ю. Витте. Мамонтов, доверенное лицо Витте²⁷, принимал деятельное участие в организации выставки. В частности, он был советником министра по вопросам ее художественного оформления и инициатором устройства павильона «Крайний Север», ставшего одной из первых ступеней его широкомасштабного плана оживления Русского Севера.

При очередном осмотре готовящейся выставки Мамонтов обратил внимание Витте на то, что в Художественном отделе, располагавшемся рядом с павильоном «Крайний Север», на боковых стенах в концах длинного и высокого зала, под крышей, осталось два огромных незаполненных участка с полуциркульным завершением. В них, по его мнению, необходимо было разместить декоративные панно, которые послужили бы украшению интерьера. Далекий от искусства министр, согласившись, предложил своему советнику самому выбрать живописца и определить сюжеты для панно. Мамонтов предложил Врубеля в качестве исполнителя. По его мнению, участие мастера в крупнейшем смотре экономического, технического и культурного развития России, включающем показ новейших достижений изобразительного искусства, каким должна была стать предстоящая выставка, могло сделать имя художника известным самым широким кругам общественности. Кроме того, Мамонтов был уверен, что декоративные панно, выполненные Врубелем, привнесут в интерьер Художественного отдела (1893–1895, архитектор А.Н. Померанцев) — одного из самых репрезентативных зданий на выставке, построенного в стиле поздней эклектики, — дух свежих веяний в искусстве. Они также могли бы стать продолжением новых архитектурных и живописных форм в стоящем рядом павильоне «Крайний Север», автором проекта и создателем интерьера которого был К.А. Коровин.

После получения заказа Врубель тут же приступил к обдумыванию их сюжетов и для одного из них была выбрана тема по мотивам спектакля «Принцесса Грёза» по пьесе Э. Ростана „La Princesse lointaine“ («Далекая принцесса» — *фр.*) в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник, на премьере которого, состоявшейся 4 января в Суворинском театре (театр Литературно-артистического кружка), побывал художник (ил. 19). Главной темой стала великая сила Любви, прославление рыцарской самоотверженности, романтика прекрасной мечты, преображающей человека. Она была как никогда близка

²⁷ Идея создания панно для павильона Художественного отдела возникла у Мамонтова, вероятно, в январе 1896, но официальный заказ Врубелю от «Министерства финансов через Мамонтова», как о том пишет художник в автобиографии, поступил в феврале этого года (см.: [Врубель. 1976, с. 304]).



Ил. 19. М. А. Врубель. Принцесса Греза. Панно. 1896. Холст, масло. 640×1620. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 20. М. А. Врубель. Микула Селянинович и Вольга Святославович. Картон для панно. Фрагмент. 1896. Местонахождение неизвестно.

живописцу, захваченному в ту пору любовью к Надежде Ивановне, воплотившей для него идеал внутренне сильной и одновременно женственно-нежной Прекрасной Дамы.

На другой стороне в полуциркульном пространстве должна была явиться могучая Древняя Русь в былинных образах богатыря-пахаря Микулы Селяниновича и богатырей-воинов, возглавляемых Вольгой Святославичем, в панно «Микула Селянинович» (местонахождение неизвестно) (ил. 20). Эта тема, вероятно, давно вынашивалась художником и получила актуальность, благодаря тесному взаимодействию Врубеля с художниками Абрамцевского кружка и участию в деятельности сообщества. Оба панно должен был объединять фриз художника-новгородца, мастера исторической живописи А.А. Карелина.

Позже сын С.И. Мамонтова Сергей вспоминал: «Когда мы требовали от Михаила Александровича объяснить, почему вдруг на промышленной выставке он выставляет „Принцессу Грёзу“, Врубель самоуверенно отвечал: „Так надо, это будет красиво“» [Мамонтов 1910]. В этом «так надо», скорее всего интуитивно, художником впервые в русском искусстве было явлено общее и для западных, и для отечественных деятелей культуры второй половины XIX—начала XX века тяготение к использованию национальных традиций, почерпнутых в искусстве Средневековья, народном творчестве, мифах, эпосе, уже освоенных в какой-то степени романтиками конца XVIII—начала XIX века. Неоромантики и, тем более, символисты рубежа XIX—XX веков видели в своем наследии инструмент обновления и фонд художественно-выразительных средств и приемов, а в синкретизме средневекового и народного искусства—ключ к возрождению утраченного синтеза. Эта задача была актуальна как для России, так и для многих европейских стран, где независимо друг от друга на протяжении второй половины XIX века возникали художественные течения, ориентированные на национальные традиции «довозрожденческого» искусства. Яркий пример того—прерафаэлитизм в Англии, одним из граней которого было движение «Искусства и ремёсла», а его неформальным лидером—Уильям Моррис. Эстетические идеи движения нашли благодатную почву в ряде стран, в том числе в России и прежде всего в Абрамцевском кружке, участники которого были захвачены идеями эстетизации русской старины.

При этом художники не ограничивались лишь переосмыслением национальных традиций, но, по определению Врубеля, добивались в своих поисках «чисто и стильно прекрасного в искусстве» [Врубель 1976, с. 57]. Подобными исканиями были озабочены многие деятели общеевропейского модерна рубежа веков, именно такое искусство они стремились внедрить в жизнь общества. В этом смысле тезис Мамонтова: «Надо приучить глаз народа к красивому на вокзалах, в храмах, на улицах!» (цит. по: [Станиславский 2006, с. 74])—звучит своеобразной эстетической программой, выдвинутой человеком, целиком разделяющим эти устремления. Панно Врубеля, которые должны были украсить павильон Художественного отдела на Нижегородской выставке, как и павильон «Крайний Север» в оформлении Коровина, были, по сути, частью этой программы. При этом новая эстетика встречала на своем пути яростное сопротивление апологетов академизма в изобразительном искусстве.

Еще незаконченные панно были отвергнуты жюри Императорской академии художеств и сняты со стен (подробнее см.: [Пастон 2021]). Возмущенный этим, Мамонтов



Ил. 21. Павильон М.А. Врубеля. Фотография. 1896.

приобрел оба произведения. По его просьбе они были закончены Василием Polenovым и Константином Коровиным в Москве под наблюдением Врубеля, занятого в это время работой над декоративными панно для Морозовского особняка. После их завершения Мамонтов еще надеялся на то, что удастся поместить их на свои места перед посещением выставки царем. Но известно, что царь осмотрел панно в последний день своего посещения выставки (с 15 по 17 июля), и они ему не понравились. Полотна были вновь сняты со стен. Известие о мнении Николая II дошло до Врубеля лишь к середине августа, когда он жил в Швейцарии. В письме из Люцерна от 13 августа художник писал Мамонтову: «Сейчас только получил письмо от Шехтеля, из которого узнал, что Ваши хлопоты с моим панно продолжают. Стало быть, их печальная Одиссея не кончилась? Государю не понравилось» [Врубель 1976, с. 79].

Что безусловно удалось, благодаря хлопотам Саввы Ивановича, так это поместить в Художественном отделе выставки восемь работ художника, среди них декоративные панно «Суд Париса» (1893), «Испания» (1894, оба — ГТГ), «Муза» (в газетных отчетах фигурировало название «Из путешествия по Италии и Греции»; 1896, местонахождение неизвестно), скульптура «Демон» (1890, ГРМ). Это было бесспорной уступкой академического руководства и в какой-то степени свидетельствовало об официальном признании творчества Врубеля, то есть, можно было праздновать победу.

Но Мамонтов решил идти до конца и несмотря ни на что показать посетителям выставки отвергнутые панно. На собственные средства он построил отдельный павильон у входа на выставку, чтобы представить в нем произведения Врубеля для широких кругов посетителей. К.С. Станиславский вспоминал: «Я видел Савву Ивановича в день генерального сражения с комиссарами выставки, в день принятого решения о постройке павильона Врубеля <...> 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 <...> Полулежа он говорил о красоте искусства» [Станиславский 2006, с. 75].

Вернемся к событиям, происходившим в Нижнем Новгороде в августе–сентябре 1896 года (ил. 21). Зрители, немало слышавшие и читавшие во всевозможных газетных публикациях о разразившемся скандале, ринулись смотреть на изгнанные с выставки произведения. Отзывы были разные, поначалу в основном резко критические. Причем наибольшему числу нападок подверглась «Принцесса Греза». Это произошло, вероятно, потому что полотно «Микула Селянинович» было ближе зрителям ввиду известности русских былин по сборникам фольклора, публиковавшимся с середины XIX века П.Н. Рыбниковым, А.Ф. Гильфердингом и другими авторами. Кроме того, у многих был уже определенный опыт понимания живописных произведений на богатырскую тему,



Ил. 22. В. Д. Поленов. Хроника нашего художественного кружка. 1894. Шмуцтитул. Бумага, акварель. 49,3×32,8. Музей-заповедник «Абрамцево».

полученный благодаря картинам В.М. Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880, ГТГ) и «Витязь на распутье» (1878, Серпуховский историко-художественный музей). Панно же «Принцесса Греза» и по сюжету, и по живописи было чем-то совершенно непонятным. Пьеса Э. Ростана в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник была издана А.С. Сувориным в Санкт-Петербурге лишь весной 1896 года и знакома небольшой части зрителей.

Врубелевские панно стали воплощением идей нарождающегося в России символизма с его преклонением Красоте²⁸ (ил. 22), склонностью к мифам и любовью к магии орнамента. Недаром у Н.А. Дмитриевой в связи с «Принцессой Грёзой» возникли ассоциации с искусством прерафаэлитов, прародителей живописи символистов рубежа XIX — XX столетий [Дмитриева 1990, с. 58]²⁹. Ассоциации напрашивались сами собой. Протест английских художников, выступивших в 1840–1860-х годах против засилья академических традиций в искусстве, можно сравнить с отстаиванием Врубелем права на собственное прочтение средневековых легенд и мифов вопреки представлениям, бытовавшим в Академии. Можно обнаружить соответствие рассуждениям Уильяма Морриса (см.: [Моррис 1973, с. 393]) о декоративности, как одной из основополагающих категорий искусства, с высказыванием Врубеля 1890-х годов: «Декоративно все и только декоративно» (цит. по: [Коровин 1990, с. 89], сохранившимся в записных книжках его друга К.А. Коровина).

Для Врубеля декоративность была синонимом прекрасного и совершенного искусства. Но самое главное — она означала для него ту совокупность художественных свойств, которые усиливали, всякий раз по-разному, эмоционально-выразительную и художественно-организующую роль произведений искусства в окружающей человека предметной среде. Именно такая задача была поставлена Врубелем в панно «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович» — задача, которую не смогло разглядеть академическое начальство и его жюри за «странностями», по их мнению, живописи художника. Зато

²⁸ Объединявшие художников Абрамцевского кружка страстное стремление к свободе творчества и «решительная склонность к исканию красоты» (А.В. Прахов — В.Д. Поленову. Киев, 1887; цит. по: [Сахарова 1950, с. 229]), своеобразный культ которой исповедовался содружеством, нашли отражение в рисунке В.Д. Поленова к шмуцтитulu альбома, посвященного 15-летию содружества (см.: [Мамонтов, Поленов, Спиро 1894]). В центре рисунка, напоминающего в деталях кабинет Мамонтова, где ставились домашние спектакли, Поленов помещает изображение статуи Венеры Милосской как символа Красоты, которой поклонялись участники сообщества.

²⁹ Дмитриева относит «Принцессу Грёзу» Врубеля к «неопрерафаэлитизму», впервые обозначив этот термин.



Ил. 23. М. А. Врубель. Портрет Саввы Ивановича Мамонтова. 1897. Холст, масло. 189×143,5. Государственная Третьяковская галерея.

высокий строй чувств и идеалов, выраженных Врубелем в его монументальных холстах посредством взрывной живописной формы, так несхожей с обычной приглаженной станковой живописью академиков, отлично понял и почувствовал Мамонтов и принял массу усилий, чтобы как можно больше людей обратить в веру художника.

Возвращение панно на выставку было триумфальным. Публика «целый день толпилась <...> у эффектно освещенных панно <...> Талант победил явно!»³⁰ — писал один из современников. Помимо декоративных панно, а также живописных и скульптурных произведений Врубеля, находившихся в Художественном отделе, посетители Нижегородской выставки могли видеть работы художника в других видах искусства. В только что отстроенном городском театре гастролировала Русская частная опера С.И. Мамонтова. В числе других постановок был показан спектакль по опере Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» с декорациями Врубеля и с его же театральным занавесом «Италия. Неаполитанская ночь». Талант художника блеснул на выставке еще и в керамике. Один из обозревателей в очерке «Керамика на Нижегородской Всероссийской выставке 1896 г.!»), говоря об авторских работах художников в экспозиции, представляющей мастерскую Мамонтова (получила на выставке золотую медаль), выделил одну из них: «Очень изящна и тонко отделана головка негрятки» (цит. по: [Арензон 1989, с. 96]). Хотя имя автора не было названо, мы понимаем, что имелась в виду «Египтянка» Врубеля (1891, ГТГ). Таким образом, впервые на одной выставке мастер был представлен почти всеми сторонами своего творчества, открывшими российскому зрителю нового художника.

Врубель не мог видеть Мамонтова в период принятия им решения о постройке специального павильона для отверженных панно (ил. 23), но именно таким вдохновенно деятельным, как описал его Станиславский, он изобразит его в своем выдающемся портрете спустя полгода («Портрет С.И. Мамонтова», 1897, ГТГ). Портрет представляет собой сложный, вместивший множество эстетических и философских смыслов образ человека, наделенного недюжинной деловой хваткой, творческой энергией и решимостью. При этом композиция в целом полна ощущением надвигающейся катастрофы. Создает ее в первую очередь сочетание импозантной фигуры портретируемого и той неудобной позы, в которой он сидит, — с поджатой под себя ногой и рукой, судорожно задерживающей неустойчивое движение. Острое впечатление тревоги создают резкие контрасты светлых и темных цветовых и световых пятен, подчеркнутых антуражем

³⁰ Мамонтов П. Н. Воспоминания о С. И. Мамонтове. РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 120.



Ил. 24. Н.И. Забела-Врубель в costume Миньон в опере А. Тома «Миньон». Фотография. 1897.

изысканного кабинета со скорбящей женской фигурой плакальщицы работы испанского скульптора Мариано Бенльюре (ныне статуэтка находится в Музее-заповеднике «Абрамцево»).

Обращает внимание сходство сложной неустойчивой позы модели на портрете Мамонтова с позой Н.И. Забелы-Врубелю на фотографии 1897 года (ил. 24). Она позирует в costume Миньона, главного персонажа лирико-комической оперы «Миньон» Амбруаза Тома (Либретто М. Карре, Ж. Барбье по мотивам романа И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера») ³¹. Премьера оперы популярного французского композитора, ушедшего из жизни 12 февраля 1896 года, состоялась в Мамонтовском театре 10 августа 1896 года. Скорее всего спектакль был посвящен его памяти. В 1897 году представление прошло в театре в 20-х числах февраля с участием Ван-Занд ³². Чета Врубелей жила в это время в Москве, возвратившись из Харькова, где у Забелы был ангажемент. Фотография Надежды Ивановны в пажеском costume Миньон ³³, снятая в 1897 году, показывает, что этот образ был ей интересен и она над ним размышляла. Отметим, что, если умирающая гётевская Миньона — персонаж трагический, то согласно либретто оперного произведения, получившего сентиментально-лирическую окраску, главная героиня наделена иной, счастливой судьбой. Сближая позу Забелы в образе Миньон с положением в кресле Мамонтова, Врубель сообщает портрету артистически непредсказуемую двойственность с трагическим подтекстом. Будучи ярко одаренной любовью к искусству личностью, Савва Мамонтов через пару лет переживет тяжкие испытания — серьезные обвинения в растратах, тюрьму и разорение ³⁴. Рискнем предположить, что в энергетике портрета 1897 года таится и предчувствие тех нешуточных баталий, которые поведет с Мамонтовым в ближайшем будущем обожаемая супруга Врубеля.

Но это уже наши собственные интерпретации, исходящие из последующих событий в жизни Мамонтова и Врубеля. Главное, что портрет нравился самому автору, весьма строго и взыскательно относившемуся к своим произведениям. Такой вывод следует из его письма к Н.И. Забеле-Врубелю, в котором он делился впечатлением от работы, вновь увиденной в усадьбе Мамонтова за Бутырской заставой в 1904 году: «Портрет С.И. действительно как экспрессия, посадка, сила лепки и вкусность аксессуаров прямо очаровали меня. В высшей степени смелая и красивая техника и не мазня, а все, что сделано более, чем правдиво, — красиво и звучно» [Врубель 1976, с. 84–85].

³¹ В сезоне 1897–1898 года в репертуаре театра этот спектакль не значится.

³² РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Ед. хр. 3.

³³ Согласно традиции, имя оперной героини французского композитора, в отличие от гётевской, как правило не склоняется.

³⁴ С.И. Мамонтов был арестован 11 сентября 1899 года по обвинению в нецелевом расходовании средств акционеров. Был помещен в тюрьму до февраля 1900 года, затем находился под домашним арестом. Оправдан по суду в июне 1900 года.



Ил. 25. М. А. Врубель. Садко, играющий на гусях. Майолика. 51,5×49,1×29,6. Скульптуры по мотивам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1898–1899. Абрамцевская гончарная мастерская. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 26. М. А. Врубель. Морской царь. Горельеф. Майолика. 52,3×40×14. По мотивам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1898–1899. Абрамцевская гончарная мастерская. Государственная Третьяковская галерея.

Зимой 1897 года, когда Врубель работал в кабинете Саввы Ивановича над его портретом, Мамонтов пригласил Надежду Ивановну войти в состав труппы Русской частной оперы. Впервые она выступила здесь в качестве солистки 14 декабря 1897 года в партии Ольги в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова и 16 декабря была введена в оперу «Богема» Д. Пуччини, заменив выбывшую из труппы Е. Я. Цветкову³⁵.

Вернувшиеся в Москву в начале сентября после поездки весной в Италию и летом на хутор Плиски Черниговской губернии³⁶, Врубель был в курсе всех происходивших в Русской частной опере событий. В сентябре с волнением ждали клавира оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» от М. П. Беляева, печатавшего музыкальные произведения композитора в Германии. С. Н. Кругликовым, учеником и другом Римского-Корсакова, заведовавшим репертуарной частью Мамонтовской антрепризы, была достигнута договоренность с композитором о передаче театру права первой постановки оперы «Садко», отвергнутой дирекцией императорских театров. Клавір поступил в театр, вероятно, в ближайшие дни сентября и с этого времени началась срочная подготовка спектакля, премьера которого состоялась 26 декабря 1897 года.

Воспоминания В. П. Шкафера, артиста и режиссера театра, передают ту праздничную атмосферу и подъем, которые царили в театре при получении клавира: «На первое ознакомление с музыкой „Садко“ собралась вся труппа, среди которой присутствовали: Н. Д. Кашкин³⁷, Н. Р. Кочетов³⁸, художники: К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель. Приехавшего с первым клавираусцугом „Садко“ С. Н. Кругликова встретили криками ура. Восторженная овация композитору длилась несколько минут. Кто-то сел за рояль и заиграл „славу“ Римскому-Корсакову, это было незабываемое впечатление артистического подъема и ликования» [Шкафер 1936, с. 138].

Постановка оперы «Садко» может служить примером тесного взаимодействия режиссера, художников, исполнителей спектакля, о чем сохранилось немало воспоминаний. Ф. И. Шаляпин писал позднее, что все художники были горячо увлечены оперой и относились к ее постановке, «как к своему празднику» [Шаляпин 1957, с. 151]. Помимо Коровина, основного художника спектакля, в его оформлении участвовали С. В. Малютин

³⁵ РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Ед. хр. 3.

³⁶ Хутор в б. Черниговской губ., недалеко от Нежина был приобретен художником Н. Н. Ге в конце 1870-х гг. Он подолгу жил здесь, работая в построенной им мастерской. Теперь здесь жил его младший сын Петр Николаевич Ге, замужем за которым была родная сестра Забелы, Екатерина. Чета Врубелей часто гостила у них.

³⁷ Кашкин Николай Дмитриевич (1839–1920) — музыковед, критик, педагог.

³⁸ Кочетов Николай Разумникович (1864–1925) — музыкальный критик, композитор, дирижер.

и Врубель, создавший эскиз костюма Волховы для Забелы-Врубель и «изумительно», по свидетельству Шалапина [Шалапин 1957, с. 150], изобразивший морское дно.

Хочется думать, что именно в это время, осенью 1897 года, Врубелем были созданы первые модели скульптур на тему оперы «Садко» — «Морской царь» (горельеф), «Морская царевна» и «Садко, играющий на гусях» (все — ГТГ) (ил. 25, 26), хотя традиционно их относят ко времени создания серии скульптур по мотивам опер Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка», к 1898–1900 годам. Стилистически они значительно отличаются от работ, созданных по мотивам оперного спектакля «Садко» Римского-Корсакова, над которыми художник работал в конце 1898–1899 годах — «Волхова», (ГТГ) «Морской царь» (Музей-заповедник «Абрамцево»), «Садко» (ГТГ). В первых трех обнаруживается родство с ранними композициями художника на тему «Садко» академической поры (1883), созданными для «Туманных картин»³⁹, источником вдохновения для которых послужила симфоническая музыка Римского-Корсакова на тему былины «Садко» (Музыкальная картина) 1867 года. Тогда как замысел последующих трех скульптур навеян помимо музыки непосредственно исполнителями оперных партий (ил. 27, 28).

В творчестве композитора художнику особенно близкой была его способность создавать звуком почти пластически осязаемые образы, соединять в музыке на темы романтической сказки и славянской мифологии реальное и фантастическое. Эта способность в большой степени была присуща творчеству самого Врубеля. Именно поэтому эпически-реальная фигура гусяря и певца Садко в его скульптуре «Садко, играющий на гусях», представшего в древнерусском наряде, богато украшенном национальными орнаментами, гармонично соседствует с фантастическими обитателями подводного царства. Сравнение фигуры Садко с фигурой гусяря из «туманных картин» 1883 года свидетельствует и о дальнейших поисках Врубелем средств художественной выразительности для передачи в керамике песенно-вариативной музыки Римского-Корсакова. Для художника, которому, как отмечали близко знавшие его люди, «нравились былины, русский стиль» [Ге 1976, с. 270], нет ничего удивительного в обращении к народным, древнерусским декоративно-орнаментальным формам для достижения былинной фантастики и сказочности.

Одной из первых работ на тему оперы «Садко» стала скульптура — «Морской царь» (горельеф). На ней представлен персонаж национального эпоса, каким он возник бы в народном сознании. Волосы и борода Морского царя, стилизованные под волны морские составляют вместе с рыбками своеобразный орнамент, близкий затейливой вязи бАрочной (корабельной) резьбы по дереву, образцы которой хранились в абрамцевской коллекции народного искусства. И хотя Врубель не проявлял особого интереса к использованию и переработке такого рода образцов, в отличие от Елены Поленовой и других художников Абрамцевского кружка, в этом произведении связь с народной традицией прослеживается особенно явственно. При этом горельеф плавностью закругленных линий, цветовой разработкой темно-синих, бирюзовых, охристых, коричневых и зеленых тонов глазури, поддерживающих выразительность созданного образа, близок по своей стилистике тем орнаментам, которые были созданы художником в изразцах для печей и каминов в усадебных домах в Абрамцево и в Москве в начале 1890-х годов.

Врубель принимал самое активное участие в подготовке Забелой партии Морской царевны Волховы. Позже актриса писала: «...пение и музыку он любил чуть ли не больше всех других искусств. Не обладая никакими специальными знаниями, Михаил Александрович часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи. Так было и с партией Морской царевны и вообще с оперой „Садко“» [Забела 1976, с. 155]. Созданный художником для Забелы костюм Волховы — фантастический наряд, с плавно текучим силуэтом, украшенный золотыми чешуйками, жемчужно-серыми и бледно-сиреневыми ракушками, помог певице создать поэтичный образ, воплощенный художником, в свою очередь, в майоликовой скульптуре «Волхова»

³⁹ Другое название «Туманных картин» — «Волшебный фонарь» — аппарат для проекции изображений, распространённый в XVII — XX веках. В XIX веке он был в повсеместном обиходе. Под новый 1884 год в Академии художеств силами учащихся был устроен концерт. Врубелю поручили сделать изображения для «Туманных картин» на тему «Садко», которые должны были сопровождать исполнение на фортепиано симфонического произведения Римского-Корсакова учащимися в четыре руки (Подробнее об этом см. [Плотников 1987, с. 210–212]).



Ил. 27. М. А. Врубель. Морской царь. Майолика. По мотивам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1898–1899. Абрамцевская гончарная мастерская. Музей-заповедник «Абрамцево».



Ил. 28. М. А. Врубель. Скульптуры по мотивам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1898–1899. Абрамцевская гончарная мастерская. Музей-заповедник «Абрамцево».

(1898–1899, ГТГ) и в картине «Морская царевна. Портрет Н.И. Забелы-Врубель в роли царевны Волховы» (1898, ГРМ).

Надежда Ивановна исполнила в спектакле партию Морской царевны Волховы 30 декабря на третьем премьерном спектакле, на котором присутствовал и сам композитор, покоренный голосом певицы. «Голос Надежды Ивановны подкупал не силой и не техникой, а своей кристальной чистотой <...> в сочетании с красотой и поэтичностью тембра» (цит. по: [Барсова 2012, с. 62]), — писал впоследствии Римский-Корсаков.

В период гастролей Русской частной оперы в Санкт-Петербурге, состоявшихся в феврале-марте 1898 года, Врубель и его жена Забела, любимая исполнительница Римского-Корсакова главных партий в его сказочных операх, особенно сблизилась с композитором. Они часто встречались в Петербурге во время гастролей, а потом в Москве. Композитор любил беседовать с художником о музыке, делился с ним своими размышлениями и планами.

В этот же период произошел существенный разлад между Врубелем и Мамонтовым. Савва Иванович решил ввести в спектакль «Снегурочка» в качестве исполнительницы главной партии А.М. Пасхалову, молодую выпускницу Московской консерватории, обучавшуюся в классе Е.А. Лавровской, последовательницу методических принципов Полины Виардо. Мамонтов впервые услышал ее в 1893 году, когда она только поступила в московскую вокальную студию Е. Терьян-Коргановой, и пригласил ее в свой театр на партию Церлины в опере «Дон Жуан» В.А. Моцарта. Пасхалова, обладавшая красивым голосом хрустально-чистого тембра с густым низким регистром, превосходила Забелу, с точки зрения Мамонтова, органикой и артистическими способностями. В театре начались невероятные закулисные интриги, в центре которых оказалась Забела⁴⁰. В них были вовлечены Римский-Корсаков и Врубель.

Произошедший скандал, закончился извинениями Мамонтова за свою бестактность перед композитором, прошедшим с Забелой всю партию Снегурочки от начала до конца и считавшим ее «лучшей Снегурочкой» [Врубель 1976, с. 103]. При этом Савва Иванович твердо отстаивал своё видение режиссера-постановщика спектакля. Пасхалова, как и решил Мамонтов, исполняла партию Снегурочки в гастрольных спектаклях после прослушивания ее Римским-Корсаковым, несмотря на испытываемое ею на каждом

⁴⁰ О характере этих интриг, усилившихся после финансового краха Мамонтова и реформирования осенью 1899 года Мамонтовского театра в «Товарищество оперных артистов Русская частная опера», дает представление одно из писем Забелы-Врубель Б.К. Яновскому от 22 ноября 1901 года: «К нам повадился ходить теперь Савва Иванович, он стал такой противный, злощный, приходит только, чтобы говорить неприятности. И куда он годится теперь, когда у него нет денег. Это единственное, что его украшало. И я теперь жалею, что назвала своего сына Саввой. Боже сохрани, чтобы он походил на Савву Ивановича» (ОР ГТГ. Ф. 92. Ед. хр. 3. Л. 2об.).



Ил. 29, 30. Царь Берендей. Майолика. 46×34×16. Купава. Майолика. 42,5×34×15.

представлении глубочайшее напряжение из-за негативного отношения к ней труппы. Впоследствии она сделала блестящую карьеру на оперной сцене (подробнее см.: [Назаревский, Белецкий 1970]), что подтвердило эстетическую правоту Мамонтова и его профессиональное отношение к им же выдвинутым принципам единства в постановочных решениях оперных спектаклей. Забела тоже пару раз исполнила партию Снегурочки уже в конце гастролей театра в Петербурге. Римский-Корсаков с присущим ему благородством так объяснил свои разногласия с Мамонтовым: «...ему дороги зрительные впечатления, а мне слуховые...» (подробнее см.: [Орлова 1972, с. 133]). Врубель же, как верный рыцарь встал на сторону жены и защищал ее всеми доступными ему способами, в частности, объясняя свою позицию и позицию жены в письмах Римскому-Корсакову.

При этом, несмотря на охлаждение, творческие и деловые связи Врубеля и Мамонтова не прекращались. С осени 1898 года художник снова погружается в керамическое производство в Керамико-художественной и гончарной мастерской С.И. Мамонтова «Абрамцево» в Москве за Бутырской заставой. В течение 1898–1899 годов он создает скульптурные сюиты на темы опер Н.А. Римского-Корсакова: «Садко» и «Снегурочка». Художник хорошо чувствовал музыкальную ткань сказочных образов, оформляя спектакли Русской частной оперы и наблюдая на репетициях работу Мамонтова, режиссера-постановщика, с исполнителями⁴¹. Выполнены скульптуры были в основном в технике керамики восстановительного огня, сообщающей краскам свечение и таинственное мерцание⁴². Переливаясь то золотыми, то серебряными отблесками, как бы стекающими по форме скульптуры, усиливающими звучание цвета полив, врубелевские работы идеально отвечали эстетике стиля модерн с его тяготением к утонченно прекрасному и таинственному.

В созданных скульптурах можно обнаружить характерные черты исполнителей той или иной партии. В скульптуре «Морской царь» (Музей-заповедник «Абрамцево»), в отличие от горельефа «Маска Морского царя», выявляются особенности исполнителя басовой партии Морского царя А.К. Бедевича.

Сказочно-поэтический колорит музыки Римского-Корсакова, родственник художнику своей «узурчатой ритмической орнаментальностью» [Суздаев 1983, с. 209], нашел отражение в фантастических тонах майоликовых скульптур Врубеля — «Волхова» (ГТГ),

⁴¹ Сохранилось множество воспоминаний артистов театра — Н.В. Салиной, Ф.И. Шаляпина, А.В. Секар-Рожанского — о том, как помогали им в создании сценического образа замечания, показы и уточнения Мамонтова. В последние годы жизни С.В. Рахманинов, работавший в Мамонтовском театре в качестве дирижера в сезоне 1897/1898 года, говорил своим друзьям: «В некотором отношении влияние Мамонтова было подобно влиянию Станиславского на драму» (цит. по: [Россихина 1985, с. 14]).

⁴² Секрет появления металлического и перламутрового отблеска у глазурей был путем экспериментов вновь раскрыт технологом мастерской П.К. Ваулиным зимой 1898/1899 года.



Ил. 31. Весна. Майолика. 30,5×41×21.



Ил. 32. М. А. Врубель. Камин «Микула Селянинович и Вольга». 1898–1900. Майолика. Дворец изящных искусств в Лилле (Palais des Beaux-Arts de Lille, Франция). Фотография А. И. Роденков. 2022.

в которой без труда прочитываются черты образа созданного на сцене Забелой–Врубелем; в скульптуре «Садко» (Музей-заповедник «Абрамцево»), с ярко выраженными особенностями образа, созданного исполнителем заглавной партии А. В. Секар–Рожанским.

Осенью 1898 года Врубель завершает работу над росписью плафона по мотивам оперы «Снегурочка» в театре Солодовникова, восстановленного после пожара (не сохранился); в этом и следующем году создает майоликовые скульптуры, входящие в цикл произведений по мотивам оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», — «Царь Берендей», «Лель», «Купава», «Весна», «Мизгирь» (ил. 29, 30, 31). В скульптуре «Царь Берендей» (Музей-заповедник «Абрамцево»), предположительно, первой из созданных работ серии, со всей определенностью проявляются физиономические черты создателя оперы. Скульптуру отличает филигранная работа над рельефом керамической поверхности. При восстановительном обжиге тонкая графика выработки давала дополнительный эффект мерцания цветных глазурей. Их разноцветные переливы словно пронизаны музыкально-поэтическим лиризмом Римского-Корсакова. Чувством единения с тканью оперной музыки с ее народными напевами проникнут и нежно-свирельный, безыскусный образ юного пастушка Леля в скульптуре «Лель» (ГТГ). образу скульптуры «Купава» (ГТГ) Врубель придает характерные черты Забелы, как бы следуя мнению Римского-Корсакова, что певице подошла бы и эта партия [Врубель 1976, с. 103]. Глазури с золотистым блеском, усиленные восстановительным обжигом, подчеркивают хрупкость и незащищенность Купавы. В скульптуре «Весна» (Музей-заповедник «Абрамцево») сам художник подчеркивал сходство с физическими особенностями и темпераментом жены⁴³, что наводит на мысль о том, что вопрос о разучивании Забелой также и этой партии в какой-то степени ими планировался.

Одной из центральных фигур скульптурной группы, представляющей главных персонажей оперы «Снегурочка», был «Мизгирь», богатый торговый гость из Берендеева посада, избранник Купавы. Скульптура дана в необычном развороте, подчеркивающим динамизм романтического героя.

Работа Врубеля над керамическими скульптурами по мотивам опер Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка» станет первым этапом подготовки Керамической мастерской «Абрамцево» к участию во Всемирной выставке в Париже 1900 года (ил. 32). Очень скоро художник примется за разработку конструкции и облицовки камин на тему русской былины «Микула Селянинович и Вольга Святославович» для экспонирования его на выставке. Для этого экспоната Врубель предложил новую конструкцию. Камин теперь уплощается, становясь вровень со стеной, а его фасад превращается в архитектурную декорацию. Примером такой конструкции служит сделанный в пяти экземплярах, каждый в иной колористической гамме, камин «Микула Селянинович

⁴³ В уже приводимом письме Забеле 1904 года художник продолжает: «Мне и скульптура моя понравилась. Помнишь полуфигуры весны с руками, отмахивающимися от птиц и пичужек и с ласковой истомой в глазах, улыбкой и движением, это очень похоже на тебя, т. е. формы; а впрочем, и в экспрессии» [Врубель 1976, с. 85].

и Вольга» (1898–1900, один из вариантов — ГТГ). Основой для его облицовки послужило живописное панно «Микула Селянинович и Вольга», созданное мастером для Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде 1896 года. Сюжет керамической картины складывался словно из драгоценных камней, форма которых подвластна воле художника, подчеркивавшего явно выраженную шовную сетку⁴⁴. Способ членения керамических панно фрагментами округлых очертаний отвечал тяготению стиля модерн к плавным, текучим линиям.

В целом конструкция камина представляла собой синтетический сплав, включающий в себя реминисценции древнерусской архитектуры, фольклорные мотивы и яркую красочную гамму разнообразных цветов поливы, придающих всему сооружению символично-национальное и остро современное звучание в стилистике модерна.

Известный специалист в области декоративно-прикладного искусства А.Б. Салтыков так определил суть открытий художника в керамике: «Врубель создал культуру сказочной восстановительной майолики в скульптуре и культуру монументальной керамической живописи в архитектуре» [Салтыков 1952, с. 617–618]. Эти открытия были по достоинству оценены на Всемирной выставке в Париже 1900 года, где экспонировались майоликовые скульптуры художника по мотивам опер Н.А. Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка», камин «Микула Селянинович и Вольга», декоративные изделия. Врубель был удостоен, как «сотрудник экспонента» (экспонент С.И. Мамонтов), золотой медали. Награда стала общеевропейским признанием деятельности художника в области майолики, явившей новый синтез традиционных мотивов в каминах, сосудах, предметах быта, а также органическое пластико-живописное единство в скульптурах. С.И. Мамонтов тоже получил золотую медаль на Всемирной выставке 1900 года в качестве экспонента⁴⁵, и этот факт стал признанием заслуг Саввы Ивановича в развитии керамического производства. Экземпляр камина, приобретенный на выставке для подношения французским академиком, несколько лет тому назад был обнаружен в собрании Дворца изящных искусств в Лилле (Palais des Beaux-Arts de Lille, Франция). В 2022 году его исследовал побывавший там научный консультант Музея архитектурной художественной керамики «Керамарх» (Санкт-Петербург) Андрей Иванович Роденков. Он обнаружил на одной из частей камина (слева внизу) подпись, сделанную керамическими красками: С.И. Мамонтовъ / Москва / М.А. Врубель. Эта подпись, сделанная в период заключения Мамонтова в тюрьму и под домашний арест (с 11 сентября 1899 года по июнь 1900 года), когда шли завершающие этапы создания камина, лучшее свидетельство признания его заслуг, прежде всего, Врубелем и мастерами керамического завода, и, конечно же, европейской общественностью, по достоинству оценивших изделия Мамонтовской мастерской⁴⁶.

Опыт перевода живописного произведения в керамическое будет использован Врубелем при создании панно на фронтоне гостиницы «Метрополь» (1898–1903), в основу которого было положено полотно «Принцесса Греза» (ил. 33). Техника его изготовления была иной, чем в камине. В керамическом панно «Принцесса Греза» роспись цветными

⁴⁴ Свободно владея керамическим материалом, Врубель разрывает шовную сетку, заменяя квадратные изразцы кусковыми формами, нарезанными для облегчения обжига в печи из цельного вылепленного и подсушенного пласта будущей облицовки камина, по которому предварительно был нанесен рисунок. Эти куски затем подвергались первичному (утильному) обжигу, расписывались разноцветными глазурями и вновь обжигались. Скреплялись подготовленные куски ярко выраженной шовной сеткой. «В ряде мест швы и борозды были проведены прямо и по линиям неразрезанного изображения, чем также достигались выделенность фигур, их цельность и орнаментальность, необходимые для связи с архитектурой» [Макаров 1981, с. 32].

⁴⁵ Получение медали Мамонтовым отражено в многочисленной литературе, в том числе и в специальных изданиях. Оно точно характеризует вклад Саввы Ивановича в развитие российского керамического производства. При этом необходимо отметить, что на Всемирной выставке в Париже официально награду получила А.С. Мамонтова, дочь Саввы Ивановича, которая представляла керамическую мастерскую «Абрамцево» на выставке в виду того, что во время ее подготовки Мамонтов был под следствием. После решения суда (с 23 по 31 июня 1900), по которому он был оправдан, Савва Иванович сразу же выехал в Париж на Всемирную выставку. (см.: [Россия на всемирной выставке 1900, с. 102]; также на эту тему готовится к публикации статья Е.А. Теркель «Мамонтовы и Якупчиковы на Всемирной выставке в Париже 1900 года» в сборнике материалов Международной научной конференции «С.И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века» (ГТГ, 15–16.11.21).

⁴⁶ Творчество самого Саввы Ивановича в керамике еще недостаточно изучено. Но тот факт, что на выставке «Художественная индустрия» в Галерее Лемерсье (Конец 1915 — начало 1916) в разделе Керамического завода «Абрамцево» были представлены 22 вазы Мамонтова, говорит о многом. В записях А.В. Филиппова 1918 года его авторские вещи были названы «наиболее импрессионистическими» (см.: [Арензон 1989, с. 99]).



Ил. 33. Керамическое панно «Принцесса Грёза» на фасаде гостиницы «Метрополь». 1898–1903. Фотография В. Чайка. 2017.

глазурями и эмалями наносилась поверх плиточной сетки, подвергшейся первому обжигу, затем мастера, составляя их после второго обжига, не делали акцент на швах, как в камине. Декоративный эффект, согласно замыслу художника, возникал благодаря обобщенным цветовым пятнам. Перед зрителями представало единое декоративно-монументальное произведение с ясно прочитываемым сюжетом.

Панно явилось частью задачи создания художниками новой эстетической среды, способной «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами» [Врубель 1976, с. 357]. Постановкой этой задачи была продиктована разработка Мамонтовым в 1897 году⁴⁷ программы строительства гостиницы «Метрополь». На основе «первоклассной» гостиницы в центре города должен был появиться «огромный полуфункциональный комплекс, доступный жителям различных сословий и интересов. Он должен был включать шестиярусный театр для мамонтовской частной оперы [на 2760 мест]⁴⁸, два кинотеатра, рестораны, магазины, выставочные и танцевальные залы» [Ерофеев 1995, с. 127]. Несмотря на то, что программа ансамбля не была до конца реализована в связи с постигшем Мамонтова финансовым крахом, гостиница стала, по мнению исследователей, одним из «наиболее ранних, самых значительных по своим художественным достоинствам, грандиозности и полноте воплощения мечты неоромантиков конца XIX—начала XX вв. о большом стиле и синтезе искусств, ансамблей модерна в его общеевропейском варианте» [Кириченко 1992, с. 64]⁴⁹. Е.И. Кириченко высказала предположение, что «...идея создания „Метрополя“ родилась в ходе реализации Мамонтовым <...> его широкомасштабного плана оживления Русского Севера <...> Существенное место в этом плане принадлежало искусству. Мамонтов заказывает роспись храма в Глинищах в Костроме К.А. Коровину и М.А. Врубелю, Центрального Костромского училища—В.А. Серову. Перестройка Ярославского вокзала, начатая Л.Н. Кекушевым, была осуществлена Ф.О. Шехтелем <...> Вокзал, открывавший дорогу на Север и приводивший с Севера в древнюю столицу, был задуман как синтетическое произведение искусства, а трасса, которая вела в средоточие деловой жизни России должна была стать одновременно дорогой к новому художественному центру (гостинице „Метрополь“—Э. П.),

⁴⁷ Начато строительство было в 1898 году [Кириченко. 1992, с. 64].

⁴⁸ А.М. Врубель писал дочери в письме от 18 июня 1898 года: «Вчера прочел в московской газете „Курьер“ о том, что в Москве решено строить новый великолепный театр, что во главе этого предприятия стоит Мамонтов, а Миша приглашен к участию в постройке как художник» [Врубель 1976, с. 128].

⁴⁹ Ансамбль гостиницы «Метрополь» был построен по проекту В.Ф. Валькота при участии московских и петербургских зодчих. Керамические панно на фасадах были изготовлены в Керамико-художественной и гончарной мастерской «Абрамцево» С.И. Мамонтова по эскизам М.А. Врубеля, А.Я. Головина, С.В. Чехонина.



Ил. 34. С. И. Мамонтов в своем кабинете в усадьбе за Бутырской заставой. Фотография. 1910-е.

т.е. символам экономического и духовного развития русского Севера» [Кириченко 1992, с. 64–65].

Таким образом, в мамонтовском сообществе происходило не только формирование, но в некотором роде и осуществление идеи создания эстетизированной среды обитания человека и, в конечном счете, утопически-романтической мечты преобразования жизни по законам красоты. Все открытия Абрамцевского кружка в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства, так или иначе будут связаны с этой нравственно-эстетической концепцией. В камерных, «домашних» формах творчества возникал новый синтез, в котором, как в капле воды, отразились будущие жизнестроительные задачи большого искусства.

По одному из высказываний Мамонтова, принадлежащему XX веку не только хронологически (весна 1901), но по духу и по мысли, можно судить, насколько опережала свое время эстетическая мысль этого «дилетанта-эстета». В дневнике В.Я. Брюсова сохранилось воспоминание о встрече с Мамонтовым после пережитого им краха: «...я говорил с ним, он обрадовался, уцепился за меня и стал развивать мысль, что художество от деланья „картин в рамках“, которые некуда девать, как вешать на стену, должно перейти к работе нужных всем, но художественных вещей» [Брюсов 1927, с. 101].

В этом высказывании со всей очевидностью прослеживается родство мамонтовских идей с эстетическими исканиями 1920-х годов. Также очевидна и связь этих идей с эстетической мыслью организованного Саввой Ивановичем Мамонтовым Абрамцевского кружка, в художественном братстве которого гениальный художник Михаил Александрович Врубель чувствовал себя в родственной ему «духовной среде», в которую так органично вписалась его многогранная творческая деятельность (ил. 34).

Литература

1. Аникст 1969—Аникст А. А. Идеиные и художественные основы романтизма // Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968). М., 1969. С. 1–17.
2. Антокольский 1905—Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма, статьи / Под ред. В. В. Стасова. М.; СПб., 1905.
3. Арензон 1989—Арензон Е. Р. «Абрамцево» в Москве. К истории художественно-керамического предприятия С. И. Мамонтова // Музей: художественные собрания СССР. Искусство русского модерна: сб. ст.й. М., 1989. Вып. 10. С. 95–102.
4. Барсова 2012—Барсова Л. Г. Врубель. No comments. СПб., 2012.
5. Бенуа 1977—Бенуа А. Н. Участие художников в театре // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX—начала XX вв. Хрестоматия. М., 1977. С. 567–574.
6. Бенуа 1980—Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5-ти кн. М., 1980. Кн. 4.
7. Бенуа 1995—Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.
8. Брюсов 1927—Брюсов В. Я. Дневники (1891–1910) / Сост. И. М. Брюсова. М., 1927.

9. Васнецов 1893—Васнецов В. М. Речь на собрании Абрамцевского художественного кружка, произнесенная на собрании Мамонтовского кружка в доме С. И. Мамонтова в Москве в день празднования 15-летней годовщины мамонтовских спектаклей. Январь 1893 // Васнецов В. М. Мир художника. Письма. М.: Искусство, 1987. С. 108–111.
10. Васнецов 2006—Васнецов В. М. Воспоминания о С. И. Мамонтове // Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Абрамцево, 2006. С. 79–87.
11. Венгеров 1875—Венгеров С. А. Русская литература в ее современных представителях: Критико-биографические этюды: Иван Сергеевич Тургенев. СПб., 1875. [Ч. 1].
12. Верещагина 1976—Верещагина А. Г. Русская историческая живопись и проблемы искусства «шестидесятых годов» XIX в.: Автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра искусствоведения: (17.00.04) / Акад. художеств СССР. Л., 1976.
13. Врубель 1976—Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. Л., 1976.
14. Врубель 2006—Михаил Врубель. Из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2006.
15. Давыдова 2014—Давыдова О. С. Тайный романтизм передвижников // Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014. С. 150–207.
16. Давыдова 2021—Давыдова О. С. Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля. М.: Третьяковская галерея. Приложение. 2021. №3 (72).
17. Дмитриева 1990—Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л., 1990.
18. Ерофеев 1995—Ерофеев А. В. Становление модерна в архитектуре Москвы // Архитектурное наследство 38. Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. М., 1995. С. 123–148.
19. Кириченко 1992—Кириченко Е. И. Северное домостроительное общество и русский модерн // Тезисы докладов научной конференции по выставке «С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX в.». М., 1992. С. 64–67.
20. Коровин 1990—Константин Коровин вспоминает... / Сост., авторы вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М., 1990.
21. Лермонтов 1947—Лермонтов М. Ю. Демон // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. 2. Поэмы и повести в стихах. 1836–1841. М.; Л., 1947. С. 136–168.
22. Макаров 1981—Макаров К. А. Керамика Врубеля // Декоративное искусство СССР. 1981. №2. С. 32–37.
23. Мамонтов 2006—Мамонтов В. С. Воспоминания // Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Абрамцево, 2006. С. 7–66.
24. Мамонтов 1910—Мамонтов С. С. Врубель как художник // Русское слово. 1910. 4 апр. №77.
25. Мамонтов, Поленов, Спиро 1894—[Мамонтов С. И., В. Д. Поленов, П. А. Спиро]. Хроника нашего Художественного кружка. М., [1894].
26. Моррис 1973—Моррис У. Английская школа прерафаэлитов // Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 387–401.
27. Назаревский, Белецкий 1970—Назаревский П. П., Белецкий И. В., Пасхаловы: Страницы музыкального прошлого. Л., 1970
28. Орлова 1972—Орлова А. А. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. 1894–1904. Л., 1972. Вып. 3.
29. Пастон 1979—Пастон Э. В. М. В. Прахов в Абрамцево (К вопросу о традициях романтизма в духовной жизни и творческой деятельности Абрамцевского кружка) // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 158–181.
30. Пастон 2019—Пастон Э. В. В. В. Стасов и А. В. Прахов: «странное комбинирование» 1870-х годов и Абрамцевский кружок // Искусствознание. 2019. №4. С. 94–119.
31. Пастон 2021—Пастон Э. В. Михаил Врубель. Принцесса Грёза. М., 2021.
32. Плотников 1987—Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л., 1987.
33. Репин 1982—Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1982.
34. Россихина 1985—Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985.
35. Россия на Всемирной выставке 1900—Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб., 1900.
36. Салина 1941—Салина Н. В. Жизнь и сцена. Л.; М., 1941.
37. Салтыков 1952—Салтыков А. Б. Особенности монументальной керамической живописи Врубеля // Русская керамика XVIII – XIX века. М., 1952. С. 617–621.
38. Сахарова 1950—Сахарова Е. В. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.; Л., 1950.
39. Сахарова 1964—Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964.
40. Серов 1985—Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 1. Л., 1985.
41. Станиславский 2006—Станиславский К. С. Воспоминания о Савве Ивановиче Мамонтове, прочитанные на гражданских поминках в Московском

Художественном театре // Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Абрамцево, 2006. С. 69–78.

42. Суздаев 1983—Суздаев П. К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983.

References

- Anikst, A. A. (1969), „Ideinye i khudozhestvennyye osnovy romantizma“ [The Ideological and Artistic Foundations of Romanticism], *Iskusstvo romanticheskoi epokhi: Materialy nauchnoi konferentsii (1968)* [The Art of the Romantic Era. Materials of the scientific conference (1968)], Moscow, Russia, pp.1–17.
- [Antokolsky M.M.], (1905), *Mark Matveevich Antokolsky. Ego zhizn, tvoreniya, pisma, statiy* [Mark Matveevich Antokolsky. His life, creations, letters, articles], V.V. Stasova, (Ed.), Moscow, St Petersburg, Russia.
- Arenzon, E. R. (1989), „Abramtsevo v Moskve. K istorii khudozhestvenno-keramicheskogo predpriyatiya S. I. Mamontova“ [Abramtsevo in Moscow. To the History of S. I. Mamontov's Art and Ceramics Enterprise], *Muзей: khudozhestvennyye sobraniya SSSR. Iskusstvo russkogo moderna* [Museum: Art Collections of the USSR: Russian Art Nouveau]: a collection of articles, Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia, Issue 10, pp. 95–102.
- Barsova, L. G. (2012), *Vrubel. No comments* [Vrubel. No comments], St Petersburg, Russia.
- Benois, A. N. (1977), „Uchastie khudozhnikov v teatre“ [Participation of Artists in Theatre], *Russkaya progressivnaya khudozhestvennaya kritika vtoroi poloviny XIX—nachala XX veka* [Russian Progressive Art Criticism in the Second Half of 19th—Early 20th Centuries], *Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moscow, pp. 567–574.
- Benois, A. N. (1980), *Moi vospominaniya* [My Memories], Nauka, Moscow, Book 4.
- Benois, A. N. (1995), *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in 19th century], Respublika, Moscow, Russia.
- Bryusov, V. Ya. (1927), *Dnevnik (1891–1910)* [Diaries (1891–1910)], I. M. Bryusova, M. i S. Sabashnikov, Moscow, Russia.
- Vasnetsov, V. M. (1987), „Rech na sobranii Abramtsevskogo khudozhestvennogo kruzha, proiznesennaya na sobranii Mamontovskogo kruzha v dome S. I. Mamontova v Moskve v den prazdnovaniya 15-letney godovshchiny mamontovskikh spektakley. Yanvar 1893“ [Speech at a meeting of the Abramtsevo art circle, delivered at a meeting of the Mamontov circle in the house of S. I. Mamontov in Moscow on the day of the celebration of the 15th anniversary of Mamontov's performances. January 1893], *Mir khudozhnika. Pisma*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, pp. 108–111.
- Vasnetsov, V. M. (2006), „Vospominaniya o S. I. Mamontove“ [Memories of S. I. Mamontov], *Vospominaniya o russkikh khudozhnikakh. Abramtsevsky khudozhestvenny kruzhok. Abramtsevo* [Memories of Russian Artists. Abramtsevo Art Circle. Abramtsevo], Moscow, Russia, pp. 79–87.
- Vengerov, S. A. (1875), *Russkaya literatura v ee sovremennykh predstaviteleyakh. Kritiko-biograficheskie etyudy: Ivan Sergeevich Turgenev* [Russian literature in its modern representatives: Critical and Biographical Sketches: Ivan Turgenev], Tipolitogr. Vilkina i Ettingera, St Petersburg, Russia, V. 1.
- Vereshhagina, A. G. (1976), *Russkaya istoricheskaya zhivopis i problemy iskusstva shestidesyatykh godov XIX v.* [Russian Historical Painting and the Problems of Art in the Sixties of the 19th Century]: Abstract of the thesis for doctorate degree in art history, Akad. khudozhestv SSSR, Leningrad, Russia.
- Vrubel, M. A. (1976), *Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Correspondence. Memories about the artist], Gomberg-Verzhbinskaya, E. P., Podkopaeva, Yu. N., Novikov, Yu. V. (Eds.), *Iskusstvo*, Leningrad, Russia.
- Mikhail Vrubel. *Iz kolekcii Russkogo muzeya* [Mikhail Vrubel. From the collection of the Russian Museum], (2006), Palace Editions, St Petersburg, Russia.
- Davydova, O. S. (2014), „Tainy y romantizm peredvizhnikov“ [Secret romanticism of the Ambulants], *Ikono-grafiya moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simvolizma*, BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 150–207.
- Davydova, O. S. (2021), *Poeziya metamorfoz. Tsvety i ornamenty Mikhaila Vrubelya* [The Poetry of Metamorphosis: the Flowers and Ornaments by Mikhail Vrubel], Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, No 3 (72), Supplement.
- Dmitrieva, N. A. (1990), *Mikhail Aleksandrovich Vrubel* [Mikhail Vrubel], Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
- Erofeev, A. V. (1995), „Stanovlenie moderna v arkhitekture Moskvy“ [Formation of Art Nouveau in architecture of Moscow], *Arkhitekturnoe nasledstvo 38. Problemy stilya i metoda v russkoi arkhitekture* [Architectural Heritage 38. The Problems of Style and Method in Russian Architecture], Stroyizdat, Moscow, Russia.

19. Kirichenko, E.I. (1992), „Severnoe domostroitelnoe obshchestvo i russky modern“ [The Northern House-building Society and Russian Art Nouveau], *Tezisy dokladov nauchnoi konferentsii po vystavke „S.I. Mamontov i russkaya khudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny XIX v.“* [Abstracts of the scientific conference „S.I. Mamontov and Russian Artistic Culture in the Second Half of the 19th Century“], Moscow, Russia, pp. 64–67.
20. *Konstantin Korovin vspominaet... [Konstantin Korovin remembers...]* (1990), compiled and edited by Zilbershtein, I.S., Samkov, V.A., *Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moscow, Russia.
21. Lermontov, M.Yu. (1947), *Demon [Demon]*, *Polnoe sobranie sochinenii [Complete]*, V. 2, *Poemy i povesti v stikhakh: 1836–1841 [Poems and stories in verses: 1836–1841]*, Goslitizdat, Moscow, Leningrad, Russia, pp. 136–168.
22. Makarov, K.A. (1981), „Keramika Vrubelya“ [Vrubel's Ceramics], *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]*, No 2, pp. 32–37.
23. Mamontov, V.S. (2006), „Vospominaniya“ [Memories], *Vospominaniya o russkikh khudozhnikakh. Abramtsevsky khudozhestvenny kruzhok. Abramtsevo [Memories of Russian Artists. Abramtsevo Art Circle. Abramtsevo]*, Moscow, Russia, pp. 7–66.
24. Mamontov, S.S. (1910), „Vrubel kak khudozhnik“ [Vrubel as an artist], *Russkoe slovo*, No 77, 4 April.
25. [Mamontov, S.I., Polenov, V.D., Spiro, P.A.] (1894), *Khronika nashego khudozhestvennogo kruzhka [Chronicle of our art circle]*, Tipografiya A.I. Mamontova, Moscow, Russia.
26. Morris, U. (1973), „Angliiskaya shkola preraphaelitov“ [The English Pre-Raphaelite School], *Iskusstvo i zhizn [Art and Life]*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, pp. 387–401.
27. Nazarevsky, P.P., Beletsky, I.V. (1970), *Paskhalovy: Stranitsy muzykalnogo proshlogo [Paskhalovs: Pages of musical past]*, Muzyka, Leningrad, Russia.
28. Orlova, A.A. (1972), *Stranitsy zhizni N. A. Rimskogo-Korsakova. Letopis zhizni i tvorchestva. 1894–1904 [Pages of life of N. A. Rimsky-Korsakov. The Chronicle of life and work. 1894–1904]*, Muzyka, Leningrad, USSR, Issue 3.
29. Paston, E.V. (1979), „M.V. Prakhov v Abramtseve (K voprosu o traditsiyakh romantizma v dukhovnoi zhizni i tvorcheskoi deyatelnosti Abramtsevskogo kruzhka)“ [M.V. Prakhov in Abramtsevo (On the Traditions of Romanticism in the Spiritual Life and Creative Activity of the Abramtsevo Circle)], *Tipologiya russkogo realizma vtoroi poloviny XIX veka*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 158–181.
30. Paston, E.V. (2019), „V.V. Stasov i A.V. Prakhov: «strannoe kombinirovanie» 1870-kh godov i Abramtsevskiy kruzhok“ [V.V. Stasov and A.V. Prakhov: the „strange combination“ of the 1870s and the Abramtsevo Circle], *Iskusstvoznanie [Art History]*, No 4, pp. 94–119.
31. Paston, E.V. (2021), *Mikhail Vrubel. Princess Gryzoza [Mikhail Vrubel. The Princess of Dream]*, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
32. Plotnikov, V.I. (1987), *Folklor i russkoe izobrazitelnoe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka [Folklore and Russian fine art in the second half of the nineteenth century]*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
33. Repin, I.E. (1982), *Dalekoe blizkoe [Distant Close]*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
34. Rossikhina, V.P. (1985), *Operny teatr S. Mamontova [Opera Theatre of S. Mamontov]*, Muzyka, Moscow, Russia.
35. *Rossiya na Vsemirnoj vystavke v Parizhe v 1900 g. [Russia at the World Exposition in Paris in 1900]* (1900), A. Shustov, St. Petersburg, Russia.
36. Salina, N.V. (1941), *Zhizn i stsena [Life and Stage]*, Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo, Leningrad, Moscow, Russia.
37. Saltykov, A.B. (1952), „Osobennosti monumentalnoi keramicheskoi zhivopisi Vrubelya“ [Peculiarities of monumental ceramic painting of Vrubel], *Russkaya keramika XVIII – XIX veka*, Moscow, USSR, pp. 617–621.
38. Sakharova, E.V. (1950), *V.D. Polenov. Pisma, dnevnik, vospominaniya [Polenov V.D. Letters, diaries, memories]*, *Iskusstvo*, Moscow, Leningrad, Russia.
39. Sakharova, E.V. (1964), *V.D. Polenov, E.D. Polenova. Khronika semyi khudozhnikov [Polenov V.D., Polenova E.D. Chronicle of the family of painters]*, *Iskusstvo*, Moscow, USSR.
40. *Valentin Serov v perepiske, dokumentakh i intervyyu [Valentin Serov in his correspondence, documents and interviews]* (1985), Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia, V. 1.
41. Stanislavsky, K.S. (2006), „Vospominaniya o Savve Ivanoviche Mamontove, pročitannye na grazhdanskikh pominkakh v Moskovskom Khudozhestvennom teatre“ [Memories of Savva Ivanovich Mamontov, read at the civil wake at the Moscow Art Theatre], *Vospominaniya o russkikh khudozhnikakh. Abramtsevsky khudozhestvenny kruzhok*, Moscow, Russia, pp. 69–78.
42. Suzdalev, P.K. (1983), *Vrubel. Muzyka. Teatr [Vrubel. Music. Theatre]*, *Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moscow, Russia.
43. Shalyapin, F.I. (1957), „Maska i dusha. Glavy iz knigi“ [The Mask and the Soul. Chapters from the book], *Literaturnoe nasledstvo*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 1, pp. 213–303.
44. Shkafer, V.P. (1936), *Sorok let na stsene russkoi opery. Vospominaniya. 1890–1930 [Forty years on the stage of Russian opera. Memories. 1890–1930]*, *Teatr opery i baleta im. S.M. Kirova*, Leningrad, Russia.
45. Shumova, M.N. (1984), *Russkaya zhivopis serediny XIX veka [Russian painting in the middle of the 19th century]*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Элеонора В. Пастон, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия, Государственная Третьяковская галерея, 119017, Москва, Лаврушинский пер., д. 10; pastonella@mail.ru

Author Info

Eleonora V. Paston, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; 10 Lavrushinsky Lane, 119017 Moscow, Russia; pastonella@mail.ru