

**В. Я. П Р О П П**

## **ВРУБЕЛЬ И ФОЛЬКЛОР**

**(ТЕКСТ ДОКЛАДА. НАБРОСОК)**

*Публикация Л. М. Ивлевой*

Сравнительно небольшая часть научного наследия Владимира Яковлевича Проппа остается в настоящее время неизданной. К числу не опубликованных до сих пор материалов относится и работа «Врубель и фольклор». Тематически она стоит как бы особняком среди всего написанного Проппом, будучи уникальной по отраженной здесь направленности его научных интересов. Вместе с тем можно вспомнить, например, неоднократно повторяемую ученым мысль о том, что именно фольклористы способны дать образцы нового подхода к проблеме «литература и фольклор» и во всеоружии фольклористического знания предложить новые решения этой проблемы, наметить новые ее аспекты. Естественно предположить, что не только *писательский* фольклоризм относится в понимании Проппа к числу собственно фольклористических проблем, тем более что в публикуемом тексте им проведена аналогия между темами «Врубель и фольклор» и «литература и фольклор» (в разных ее вариантах). Настоящая работа и представляет собой огромной ценности опыт конкретного изучения фольклоризма (в данном случае фольклоризма художника), приобретающего в последнее время не только историческое и теоретическое, но в значительной степени и собственно практическое значение.

Фольклористический взгляд на творчество Врубеля приводит Проппа к постановке принципиально важной для понимания художника проблемы «искусство и действительность», с общим решением которой и сопряжен ряд оригинальных трактовок произведений Врубеля в предлагаемой работе. В этом смысле она, безусловно, тесно примыкает к трудам ученого, объединяемым одной из ключевых в его творчестве тем — «фольклор и действительность».

«Врубель и фольклор» — это записанный автором текст доклада, прочитанного им в 1965 г. на спецсеминаре по русскому фольклору,

который в течение многих лет Пропп вел на филологическом факультете Ленинградского университета для студентов русского отделения. Датировать это занятие семинара позволили сохранившиеся конспективные записи, которые велись нами на протяжении нескольких лет (1964—1967).

Данный текст создавался именно как доклад, о чем свидетельствует и его жанровое определение в подзаголовке (кстати, на обложке рукописи произведены необходимые хронометрические расчеты). С этим связан ряд жанрово-стилистических особенностей публикуемого материала (в его общей структуре, в повторах, которыми насыщен текст, конечно же, великолепно учтена специфика слухового восприятия). Сам Пропп не предназначал рукопись для публикации: докладом он вводил участников семинара в свою исследовательскую лабораторию; кроме того, он ставил перед собой, вероятно, и чисто педагогическую задачу — в форме доклада «наравне» со студентами дать им образец выступления на семинарских занятиях.

Рукопись Проппа хранится в кабинете фольклора Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова;<sup>1</sup> это 88 листов-карточек, исписанных только с одной стороны. Материал воспроизводится практически без купюр (изъятые из основного текста фрагменты, зачеркнутые автором в оригинале, целиком приводятся в примечаниях; знаками отточия обозначены пропуски авторских ссылок на иллюстративный материал — на издания с репродукциями работ Врубеля, главным образом на книгу С. П. Яремича «М. А. Врубель»). При подготовке текста к публикации в нескольких случаях незначительно изменена авторская пунктуация, в угловых скобках раскрыты недописанные и сокращенные слова, исправлены явные описки, а также некоторые фактические неточности (последнее, как правило, оговаривается в примечаниях). В рукописи все сноски на использованные источники даны с сокращениями непосредственно в тексте; здесь они перенесены в примечания. В большинстве случаев не составило труда отыскать соответствующие источники и выверить по ним встречающиеся в тексте цитаты. При этом ссылки на разные издания книги «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике» (М.; Л., 1963; Л., 1976) и одновременно на книгу «М. А. Врубель. Письма к сестре...» (Л., 1929) обусловлены, с одной стороны, необходимостью сохранить авторские ссылки (В. Я. Пропп работал с мемуарными и эпистолярными материалами по изданиям 1929 и 1963 гг.), с другой — возможностью использовать для комментария более полный свод источников.

## ВРУБЕЛЬ И ФОЛЬКЛОР

(ТЕКСТ ДОКЛАДА. НАБРОСОК)

Изучение изобразительного искусства не входит в задачи семинара в узком смысле.

В широком же смысле мы были бы плохими исследователями, если бы ограничивались академическим изучением только предмета своей

специальности. Мы изучаем один из видов народного творчества.

Народное творчество — один из значительнейших факторов национальной культуры. Народное творчество воздействует на другие виды искусства.

Влияние фольклора на литературу хорошо исследовано. Мы имеем такие работы, как «Пушкин и ф<ольклор>», «Лермонтов и ф<ольклор>», «Лесков и ф<ольклор>», «Маяковский и ф<ольклор>», «Блок и ф<ольклор>», «Шолохов и ф<ольклор>» и другие.

Между тем связь живописи с ф<ольклором> изучена очень слабо. Историкам живописи не хватает эрудиции в области истории изобразительного искусства. Между тем такие художники, как, например, Васнецов, Рябушкин, Билибин, Поленов, Врубель, не могут быть поняты до конца вне их отношения к народному творчеству.

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что Врубель — художник не только великий и крупный, но гениальный. Понять его не совсем легко. Он глубоко индивидуален и не похож ни на одного другого художника. В дни моей юности мы им увлекались, смутно чувствуя его силу. Но и теперь его ценят. Когда в 1958 году,<sup>2</sup> в столетнюю годовщину рождения, в Г<осударственном> Р<усском> м<узее> была устроена выставка его работ, на ней всегда было множество людей, особенно молодых, которые медленно и внимательно его рассматривали и изучали. В книге отзывов выражалось восторженное преклонение перед ним, здесь были призывы к советским художникам учиться у Врубеля.

Но вместе с тем Врубеля трагически не понимали при его жизни, не понимают его многие и сейчас.<sup>3</sup>

Чтобы хорошо понять Врубеля и его обращение к народной поэзии, надо хорошо знать творческий и жизненный путь Врубеля вообще, а также ту эпоху, в которую он выступил.<sup>4</sup>

Я совсем коротко изображу эволюцию Врубеля, чтобы затем лучше подойти к своей основной цели. Врубель в Академии был блестящим рисовальщиком. На него смотрели, как на чудо. Лично я сравнил бы его с одним из самых замечательных рисовальщиков мира — с Ingre'ом. Академические рисунки Врубеля отличаются необычайной четкостью и точностью. Достаточно посмотреть на такие заданные Академией рисунки, как «Введение во храм» <...>. «Античный мотив» <...>, «Пирующие римляне», «Анатомический этюд» <...>. Это не окружающая человека XIX века действительность, так как Академия была далека от таких стремлений. Ее круг сюжетов, в котором воспитывались студенты, ограничивался античностью и Библией. Но в пределах этих границ Врубель необычайно точен и тонок в изображении человеческих фигур, многообразия их поз и складок одежд. Одно из заданий было на тему «Орфей в аду». Врубель изобразил на нем 100 фигур, все с разными, индивидуально отличными лицами. Этот рисунок был сделан за одну ночь.<sup>5</sup> Впоследствии Врубель, освободившись от сюжетных рамок, налагаемых Академией, писал замечательные, совершенно

реалистические портреты и картины, под которыми мог бы подписаться Репин. Я назову некоторые: «Портрет г-жи Кнорре»<sup>6</sup> (старушка в очках, опустивши глаза, вяжет), «Семья <Я. В.> Тарновского за карточным столом» <...>, «Портрет в красном» (девушка со спины в профиль со свисающими волосами), «Портрет Арцыбушева» (1897), некоторые автопортреты. К этой совершенно реалистической манере он возвращается к концу жизни: портрет жены, сидя, в капоте, с<о> сложенными руками.

Этот совершенно реалистический стиль составляет не столько этап в творчестве Врубель, сколько линию, которая тянется от окончания Академии и до конца жизни. Таких вещей у него мало, но в них виден величайший мастер, полностью овладевший техникой такой передачи действительности.

Новая струя начинается по окончании Академии. Из Киева обратились с просьбой рекомендовать художника для участия в реставрации древних фресок Кирилловской церкви и для написания нескольких новых композиций. В Академии <...> рекомендовали лучшего рисовальщика, добросовестного и упорного в работе Врубель, и Врубель поехал в Киев. Это назначение было для Врубель большим счастьем. Здесь, в Киеве, ему открылся новый мир, и это открытие до некоторой степени предопределило его дальнейшее развитие как художника. Здесь открылся ему мир *византийского искусства* (здесь и далее курсивом выделены слова, подчеркнутые В. Я. Проппом. — Л. И.) в русском преломлении, здесь открылось то, чему в Академии не учили: что есть великое искусство, основанное на совершенно иных принципах, чем то, чему учили в Академии.

Определяя и понимая это искусство как византийское, Врубель, может быть, и ошибался. Русская фресковая живопись имеет свой национальный характер, отличный от Византии. Но он унаследован от Византии, и основные законы его остались в России нерушимыми.

Я не буду определять здесь признаков этого искусства. Оно основано не на передаче действительности, а на монументализме форм. Оно основано не на передаче естественной окраски вещей, оно представляет собой симфонию красок, основано на гармонии цветов. Его душевный рефлекс — <не> любованье существующим, а настроенность на высокий душевный лад.

Освоение этого искусства произошло не сразу и не во всем. Там, где Врубель изображает отдельных святых, образы их, получается именно *изображение*, причем портретно-пространственная передача фигуры происходит в формах церковно-иконой условности. Так, чтобы изобразить богоматерь, он пишет этюды с жены руководителя работ профессора <А. В.> Прахова. У нее совершенно русское круглое лицо, большие глаза, мягкие губы. Чтобы изобразить младенца Христа, он пишет портрет девочки. Получается живая русская женщина с живым ребенком на коленях, но она сидит на кресле совершенно прямо и иконописно смотрит вперед на зрителя, ее лицо окружено нимбом, таким же нимбом окружен младенец; пальцы ребенка сложены в жест благословения <...>.<sup>7</sup> Длинная черная одежда женщины ниспадает искусно уложенными складками. В та-

ком же стиле сделаны иконы Афанасия и Кирилла <sup>8</sup> и образ Христа. Так на реалистическое портретное искусство наслоились византийские формы, и это соединение неорганично. Это неудача, этого требовал заказчик.

Совершенно иное представляют собой не портретные иконы, а большие композиции там, где нужно заполнить большие сводчатые плоскости церковных стен. Это — «Сшествие св. духа», роспись на своде хора церкви: 12 сидящих в белых одеяниях фигур в полукруге с одной стоящей фигурой в центре. <С. П.> Яремич: «Произведение это, проникнутое радостью откровения, серебрится, светится и переливается едва заметными радужными оттенками. Лица очерчены бесподобно. Они проникнуты восторгом созерцания» <sup>9</sup> <...>. Сюда же относятся фигуры двух ангелов со знаменами, в стремительном движении вперед с развевающимся будто на ветру подолом одежды, сложенной в многочисленные не свисающие, а динамически указывающие движение складки.

Никто не мог открыть Врубелью теоретически основ этого искусства. Он постиг его сам, причем не отвлеченно, не путем умозрения, а путем творческого проникновения, действия; поразительно, как Врубель овладел не только теорией, но *техникой*.<sup>10</sup> Но Врубель чувствовал, что киевские старинные фрески не дают еще полного представления о величии этого искусства. Он едет в Равенну, где имеются знаменитые мозаики XIII века, в Венецию, где он изучает мозаики собора св. Марка и других церквей, на остров Torcello, где есть мозаики XII века. Здесь происходит чрезвычайное углубление в понимание византийского стиля.

Но здесь происходит и другое. Врубель ходит по музеям, приобщается к венецианской школе итальянской живописи, а венецианцы — это преимущественно пышные колористы (Bellini, Джорджоне, Тициан). Живопись как праздник красок — вот что здесь впервые в таких размерах и с такой силой увидел и усвоил Врубель. Эти впечатления потом скажутся в таких вещах, как «Венеция».

Но пока преобладающими все же были византийские впечатления. После окончания работ в Кирилловской церкви Врубель был привлечен к участию в работах по реставрации и росписи Владимирского собора. Для этой работы он создал эскизы, которые, может быть, представляют собой самое совершенное, что вообще создал Врубель. Это — «Надгробный плач», «Воскресение» и некоторые другие эскизы. Органическое слияние с архитектурой, совершенство в пропорциях монументальных, симметрично расположенных форм, сияние и сочетание красок — светлых в «Воскресении» и красочно-густых в «Надгробном плаче» — соединяются с глубоким психологизмом в изображении душевных движений и переживаний. Взгляд на византийское искусство только как на монументально-представительное и формальное неправильный. Древние живописцы — мастера в изображении лиц со сложными, глубокими переживаниями. В особенности это касается выражения скорби. Глубокие, остановившиеся печальные женские глаза, и не просто печальные, а глубоко горестные, можно встретить в древнейшей как фресковой, так

и станковой живописи. Так же экспрессивно выражены горе и отчаяние в движениях, например, рук, в отчаянии поднятых кверху над телом умершего, или ладоней, в горе покрывающих лицо, в оставившихся поникших позах. Все это воспринял Врубель, но воспринял не механически, а творчески, органически.

Эскизы Врубеля не были утверждены. При некоторой внешней каноничности Врубель был по существу слишком нов и смел, слишком экспрессивен, необычен и непривычен. Заказ был сделан не Врубелю, а богомазу, державшемуся бездарной казенной иконописной традиции, сложившейся в XIX веке.

Но Врубель и не мог бы стать иконописцем. Как ни велики и генеральны были созданные им произведения, его художественное призвание состояло не в том, чтобы принимать заказы на росписи церквей, а в совершенно другом.

Русское средневековое архитектурное и живописное искусство есть искусство народное, национальное. Это особенно ясно сейчас (музей Рублева). Но народное искусство выражает себя не только в искусстве церковном. Так Врубель закономерно должен был прийти к образам, созданным народной поэзией. К этому он пришел с багажом реалистического отношения к действительности, монументализма искусства древнерусского и византийского и красочностью искусства венецианцев. Так сложен и глубок был его приход к фольклору. Я не хочу этим сказать, что Врубель стал художником-фольклористом. Он значительно шире. Но эту фольклорную струю в его творчестве надо выделить и проследить.

Врубель пришел к народному искусству не путем непосредственного обращения к нему, <не> путем поездок и экспедиций, а из книг, театра, музыки, из переживания русских пейзажей и через весь уклад русской и преимущественно московской жизни. «Ах, милый, милый Василий Евмеевич, сколько у нас красоты на Руси!» — пишет он в письме к художнику Савинскому.<sup>11</sup> Слово «красота» в устах художника звучит значительно, и особенно значительно в устах Врубеля. Девизом его жизни было «il vera nell bella» <. . .>, т. е. истина в красоте.<sup>12</sup> Красота есть путь к познанию истины — вот почему художник во всем прежде всего ищет красоты. Она открывается не только в каких-либо философских или морально-отвлеченных сентенциях, она есть форма бытия, форма существования человека и познается через форму: «И знаешь, что стоит во главе этой красоты — форма, которая создается природой вовек. . .»<sup>13</sup> Здесь скрыта декларация, которую можно было бы развить в целый трактат; в этом же письме он пишет, что творчество есть «способность <. . .> глубоко чувствовать».<sup>14</sup> А это значит «забыть, что ты художник, и обрадоваться тому, что ты прежде всего человек».<sup>15</sup> Но человек для Врубеля — не *отвлеченное* понятие, а совершенно *конкретное*. Письмо писано в Венеции, но оно все — о России. «А где так можно почувствовать, как не среди родных комбинаций?»<sup>16</sup> Слова «родные комбинации» звучат несколько странно, но понять их легко: они означают совокупность того, что только в России окружает русского человека.<sup>17</sup> Врубель живет тем, что в России есть прекрасного, ве-

ликого и высокого.<sup>18</sup> Летом 1891 г. он пишет сестре: «Сейчас я опять в *Абрамцеве*, и опять меня обдаёт, нет, не обдаёт, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это *музыка цельного человека*, не расчленённого отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада».<sup>19</sup> Опять — необычайно значительные слова, которые я не буду расшифровывать, так как их надо или понимать сразу, или отказаться от их понимания; перевод же их на язык умозаключений совершенно бесполезен.

Запомним пока слова «музыка цельного человека» — они станут яснее несколько ниже.

Каталог произведений Врубеля, в которых он непосредственно касается тем «народного эпоса», довольно значителен. Я могу коснуться только наиболее интересных и значительных. При этом надо иметь в виду, что деление произведений Врубеля на относящиеся к фольклору и не относящиеся к фольклору ошибочно, так как главный принцип, принцип народности — так, как это понимает Врубель, — пронизывает все основные произведения Врубеля. Так, его иллюстрации к Лермонтову и главное произведение его жизни — «Демон» — органически связаны со всеми идейными истоками его творчества как чего-то при всем разнообразии очень цельного и единого как по стилю, так и по эмоциональному содержанию.

Самое раннее произведение Врубеля, связанное с фольклором, — это «Восточная сказка», созданная между работой для Кирилловского собора и для Владимирского. Это — дань венецианским колористическим увлечениям. Это не иллюстрация к сказке, не сюжет и не контуры, это — сказочная красочность. В монографии <С. П.> Яремича<sup>20</sup> она воспроизведена в черно-белой технике, что совершенно искажает весь замысел. Сидят полукругом люди на диванах, перед ними с опущенной головой изображенная слева девушка — это все, что здесь видно. Но главное не в этом, а в том, что все покрыто и занавешено коврами. Возможно, что эта девушка — Шехеразада, рассказывающая сказку, но не это существенно. Главное — сказочная пестрая праздничность. Проходит 10 лет, раньше чем Врубель снова касается народнопоэтических тем. Это — декорации для оперы «Гензель и Гретель». «Гензель и Гретель» — сказка братьев Гримм, на которую написал замечательную оперу вовсе не знаменитый, но очень замечательный композитор <Э.> Гумпердинк. С этого момента почти ежегодно Врубель пишет произведения, связанные с народной поэзией, причем иногда по несколько в год в самых разных жанрах. В связи с постановкой этой оперы в жизни Врубеля произошло событие, которое во многом определило всю его жизнь. Здесь он впервые встретил певицу Надежду Ивановну Забела, которая впоследствии стала его женой и, можно сказать, его музой, музой всей его жизни.

Внешние события этого эпизода имеют самое непосредственное отношение ко всему его творчеству и потому должны быть рассказаны хотя бы кратко. Как произошла эта первая встреча, мы знаем из воспоминаний самой Надежды Ивановны и сестры Врубеля,

Анны Александровны.<sup>21</sup> В театре Панаева в Петербурге гастролеровала труппа московской частной оперы известного богатого мецената С. И. Мамонтова.<sup>22</sup> Декорации должен был писать <К. А.> Коровин, но он заболел, и из Москвы выписали Врубеля. Гретель исполняла Забела. На одной из репетиций к ней на сцену вдруг подбежал какой-то человек, поцеловал ей руку и сказал: «Прелестный голос». Надежда Ивановна была несколько шокирована, но певица <Т. С.> Любатович, исполнявшая роль Гензеля, поспешила представить ей этого человека: «Наш художник, Мих<аил> Алекс<андро>вич» Врубель», — и шепнула ей на ухо: «Человек очень экспансивный, но вполне порядочный».<sup>23</sup> Надежда Ивановна в воспоминаниях прибавляет, что на сцене было темно, и Врубель не мог разглядеть ее, но ему понравился голос, он был очарован ее исполнением. Впоследствии он сказал о ее голосе: «Другие певицы поют, как птицы, а Надя поет, как человек».<sup>24</sup>

Врубель, никогда не учившийся музыке, сразу ее глубоко понял и оценил. Забела была не только замечательная, но выдающаяся русская певица <. . .>.<sup>25</sup> Ее исполнение отличалось глубокой лиричностью и музыкальностью, какой-то проникновенной человечностью, так что оно трогало до слез. Ее очень ценил <Н. А.> Римский-Корсаков.<sup>26</sup> Специально для нее он писал роль Марфы в «Царской невесте». К певцам и вообще к исполнителям Римский-Корсаков был всегда очень требователен и неумолим. Но о Забеле как певице он всегда отзывался с величайшим уважением. В «Летописи моей музыкальной жизни» он неоднократно о ней упоминает в таких, например, выражениях: об исполнении оперы «Садко» — «Забела пела превосходно и создавала поэтический образ царевны».<sup>27</sup> В операх Римского-Корсакова она исполняла главные роли: в «Садко» — морскую царевну, в «Сказке о царе Салтане» — царевну-Лебедь, в «Царской невесте» — Марфу, в «Снегурочке» — Снегурочку и т. д.

Врубель, как уже упоминалось, никогда не учился музыке, но он был музыкален, очень восприимчив к музыке и обладал каким-то особым, если так можно выразиться, музыкальным строем души. Описав свою первую встречу с Врубелем, Забела пишет: «Так чувствителен к звуку голоса М. А. был всегда <. . .> Вообще, пение и музыку он любил чуть ли не больше всех других искусств. Почти всегда присутствовал он при разучивании мною с аккомпаниатором партий, и повторения не утомляли его. Не обладая никакими специальными музыкальными знаниями, М. А. часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи».<sup>28</sup> Он мог подсказывать тонкие оттенки нюансов и темпа, и Забела, и ее аккомпаниатор, оба профессионалы, сейчас же принимали их к исполнению. Врубель всегда присутствовал на спектаклях, где пела его жена. Морскую царевну в «Садко» она пела 90 раз, и все 90 раз Врубель присутствовал. Он слушал оркестр и голоса. На вопрос: «Неужели тебе не надоело?», — он отвечал: «Нет! Я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ».<sup>29</sup> С темы моря начинается увертюра, и она пронизывает оперу.



Врубель делал костюмы для своей жены и сам следил за тем, как они надеты. Он же сочинял для нее концертные платья.<sup>30</sup> Он любил переливы красок. Чтобы достичь этого, платье состояло из нескольких слоев прозрачной материи разных цветов: «. . .внизу великолепная шелковая материя, розово-красная, светлая, потом черный тюлевый чехол, потом пунцовый».<sup>31</sup> Сестра Забелы пишет в своих воспоминаниях: «Михайлу Александровичу нравилось достигать самых причудливых и редких цветов, и концертные платья сестры были обыкновенно из массы чехлов прозрачной материи разных цветов. . .».<sup>32</sup> Это наблюдение позволяет нам понять некоторые особенности картины «Морская царевна» с ее необычайными переливами разных цветов.

Женитьба на Забеле привела к дружбе с Римским-Корсаковым, который оказал на Врубеля очень сильное влияние. В письме к Римскому-Корсакову от 8 мая 1898 г. Врубель пишет: «. . .я благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду».<sup>33</sup> Под «сказочным родом» понимается не только сказка в собственном смысле этого слова, но весь эпический русский фольклор — кроме сказки, Врубеля особенно привлекала былина.

Хронологически первое произведение Врубеля из области русского эпоса — это панно «Микула Селянинович». В 1896 году в Нижнем Новгороде открылась «Всероссийская художественная и промышленная выставка». Для этой выставки Врубель по заказу Мамонтова<sup>34</sup> сделал два больших панно: «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович». Я остановлюсь только на последнем.

Этому панно Врубель придавал особое значение. Сохранились эскизы и картон, и по ним видно, как замысел совершенствовался, как мучительно работала и зрела творческая мысль Врубеля. Это панно никак нельзя считать иллюстрацией к былине. В былине Микула одет по-боярскому — на нем иногда зеленые сафьянные сапожки и соболиные шубы. В былине разукрашена и соха. В былине она кленовая, гужики — шелковые,

Прпсощечек у сошки серебряный,  
А рогачик\*-то у сошки красна золота.<sup>35</sup>

Все эти гиперболы в былине даны не для того, чтобы изобразить крестьянина, а для того, чтобы возвеличить его самого и его труд. Ничего этого у Врубеля нет. Микула у него — обыкновенный и типичный великорусский мужик с бородой и непричесанной головой, остриженной в скобу, босой, в белой холщовой рубашке и белых штанах. Князь — на великолепном коне с роскошной сбруей, пышно по-воинскому одетый. Как былина вовсе не изображает крестьянина, так Врубель не изображает былинку: он средствами изобразительного искусства воплощает народную идею. А идея эта состоит в *противопоставлении* князя-крепостника, воплощающего социальную власть

---

\* Ручка, за которую держат соху (Прим. автора. — Л. И.).

и силу, и труженика Микулы, крестьянина-пахаря, сила которого в труде. Внешнее превосходство Вольги блекнет перед внутренним превосходством Микулы. У Врубеля Микула стоит, облокотившись о грубо сработанную соху, князь нагнулся над ним с коня, трогает его за предплечье и пристально в него всматривается. Фигура Микулы в своей силе статична, фигура Вольги, как и его коня, взрывающего своим копытом землю, динамична, дана в движении. Сын художника <Н. Н.> Ге, женатый на сестре <Н. И.> Забелы, выразил свое впечатление так: «. . . в этом роде я ничего подобного не видал. Я считаю, что это панно — наше классическое произведение. Я долго стоял перед этой чудной картиной. До сих пор я охвачен этой страшной мощью, этой силой, этой экспрессией фигур Микулы, Вольги, его коня. Наблюдения из народной жизни — сфера, особенно интересующая меня, и я думал: какой непонятной силой г. Врубель выхватил все существо землепашца-крестьянина и передал его в этой страшно мощной и в то же время инертной фигуре Микулы, во всей его фигуре, в его детских голубых глазах, меньше всего сознающих эту свою силу и так поразительно выражающих ее».<sup>36</sup>

Между тем панно это не было утверждено выставочным комитетом: оно слишком выходило за рамки трафаретного искусства с вылизанным бесхитростным изображением быта.

Но Мамонтов,<sup>37</sup> заказавший это панно, не успокоился. Он на свои средства выстроил специальный павильон для врубелевских панно, где их можно было видеть.<sup>38</sup> На этой выставке был и Горький. Здесь, между прочим, он слышал привезенную сюда знаменитую вопленицу Ирину Федосову. Здесь же он видел панно Врубеля. Они ему не понравились, и он назвал их декадентскими. Только много лет спустя Горький переменял свое мнение о Врубеле и понял в нем великого художника и его стремление воплотить в своем искусстве народную силу и народные идеалы.

Это уже не тот Врубель, который в Академии создает точные и четкие рисунки. У него появились размах, сила, динамика, идея, появился свой индивидуальный стиль. Под влиянием Римского-Корсакова и своей жены Врубель теперь увлекается театральным искусством, и прежде всего теми операми, в которых Римский-Корсаков воплощал на сцене сюжеты народнопоэтического творчества.

В 1896 <году> на сцене впервые появилась «Садко». В этой опере главную женскую партию — партию Морской царевны — пела Забела. К 1897 году относится замечательная картина Врубеля «Морская царевна». Это не портрет жены в театральном костюме, <это не изображение на полотне сцены из оперы, это целостная картина Врубеля — воплощение народнопоэтического замысла.

Здесь изображена женщина, поздно вечером или рано утром при красновато-желтом свете стоящая на берегу реки. Река эта — Волхов. Женщина опустила руки и сложила их. Мы видим воду и высокий камыш. Над водой — темный силуэт противоположного берега. Луна придает воде блеск; женщина как-то освещена, а остальное — в полутьме. Эта женщина — царевна из сказки. Она существо водяное. Через разрез платья видна нога, покрытая серебристой

рыбьей чешуей. Но не это, а весь облик ее придает ей сказочный характер. На голове ее — блестящий красивый убор, на плечи, руки и грудь свисают длинные волосы каштаново-красноватого цвета. Женщина красива, она видна в профиль, красивы ее обнаженные руки; цвет ее наряда определить невозможно. Он переливается всевозможными цветами. Мы вспоминаем концертные платья, которые Врубель сочинял для своей жены, состоящие из прозрачных тканей разных цветов. Но ни одна ткань и ни одно сочетание их не может дать той игры красок, которую Врубель придал платью Морской царевны и которая невозможна в действительности. Вся фигура ее исполнена глубокой задумчивости. И хотя это и не иллюстрация к опере «Садко», смысл картины раскрывается только тогда, если хорошо знать и понимать былинку о Садко. Римский-Корсаков развил и дополнил образ Морской царевны, Врубель воплотил его в красках. Ее красота — демоническая, русалочья красота. Она должна погубить человека солнечного мира, навсегда удержать его в подводном царстве при себе. Но она сама пленилась им, а Садко ушел от нее, у него — земная жена и малые детишки.

Впрочем, дело все же не в этой трагедии, которая в самой былинке едва намечена, а в целостном ее облике. Кто-то заметил Врубелю, что луна на этой картине изображена астрономически неправильно и невозможно. Врубель признал свою ошибку, но не подумал ее исправить: его задача состояла вовсе не в том, чтобы астрономически правильно изобразить луну, или ботанически правильно изобразить камыши или сосны, или анатомически правильно изобразить человеческую фигуру, а в том, чтобы создать чарующий глаз, душу и мысль сказочный образ, и это ему удалось.

Нечто подобное произошло и с картиной «Пан». Когда Врубель показал эту картину Репину, Репин заметил, что плечо Пана измято. Врубель посмотрел на свою картину и равнодушно признал, что оно действительно измято, но опять не захотел ничего исправлять.<sup>39</sup> Времена, когда в Академии он делал совершенно точные анатомические этюды, вырисовывая выпуклость каждой мышцы, давно прошли. Зрелый и здоровый Врубель подобные замечания выслушивал спокойно. Но когда уже больной Врубель более или менее закончил своего повергнутого Демона, а Серов и Головин отказались принять его на выставку, так как ноги Демона сделаны анатомически неправильно, Врубель впал в бешенство.<sup>40</sup>

Лучше, чем критики и художники, его понимали простые люди. Сестра Врубеля<sup>41</sup> пишет: «Я видела уже раньше, как работал другой художник, Николай Николаевич Ге, и разница в работе была большая, хотя бы начиная с того, что Ге все писал с натуры, а Врубель не делал этого; его увлекала сказочность, он и не хотел, чтобы лица и жесты были скопированы с действительности; кажется, он нарочно делал слишком большие глаза, жесты, которые невозможно сделать, точно у его фигур нет костей».<sup>42</sup>

Врубель писал не с натуры, а по памяти или воспроизводя образ, увиденный внутренним зрением, оком художника. Манера Врубеля становится особенно ясной, если сравнивать его картины с фотогра-

фией. Есть фотография Забелы в роли Снегурочки и соответствующая ей картина Врубеля. На фотографии это — театральная артистка. На ней белая кофта, отороченная снизу, на бортах, на воротнике и на манжетах горностаем; так же оторочена юбка. На юбке белый выпуклый узор звездами. На голове белая «прзб. 1» и звезды, руки сложены на груди, пальцы ушли под мышки. Голова слегка наклонена, лицо смотрит прямо, улыбается приветливо. Фон — словно ветка в снегу. На картине звезды на платье блестят — это большие снежные звезды, и такие же снежные звезды в волосах. Руки не сложены на груди, а прижаты к талии, видны изящно изогнутые, тонкие пальцы. Снегурочка смотрит не вперед себя, а огромными грустными глазами немного в сторону. Она трагична и грустна. Фон — свисающие елочные ветви в снегу — только намечен. Реальность превращена в сказку.

Врубель теперь много работает для театра или в своих работах отталкивается от театра. Такова его картина «Садко» (не видел), эскиз для декоративного панно «Снегурочка», а также для «Царя Салтана». Эти панно, заказанные для дома И. А. Морозова, исполнены не были. Сохранились эскизы (и их не видел). [В 1899 году Врубель для мастерской в Абрамцеве создает ряд майолик (статуэтки из глины, обожженные и покрытые лазурью и красками). Сюда относятся такие скульптуры, как «Садко», «Царь морской», «Волхова», «Снегурочка», «Купава», «Лель», «Весна»<sup>43</sup> <...> Эти фигурки очень изящны. «Первые экземпляры обожжены под наблюдением самого мастера и превосходны по расцветке (Гельсингфорсский музей). К сожалению, последующие экземпляры раскрашивались как попало и очень часто в прямой ущерб красоте пластической формы».<sup>44</sup> Мы знаем, каким мастером перелива красок был Врубель и как от этим дорожил. Майолика для игры красок представляет собой благодарнейший материал, но только в руках мастера этого дела. Но <так> <как> это условие в копиях и повторениях не было соблюдено, то эти фигурки не производят такого сильного впечатления, как картины Врубеля. Может быть здесь и другое. Художественные принципы Врубеля выработались у него для живописи. Скульптура — другое искусство, на которое нельзя переносить принципы искусства живописного изображения. Изломы, угловатость, мозаичность и колоритность изображения, какие характеризуют стиль Врубеля, невозможны в скульптуре. Все эти попытки относятся к 1899 году, и после них Врубель к этой технике уже не возвращался. Нам важно, что попытка освоения этой техники сделана почти исключительно].<sup>45</sup> К 1898 году относится его картина «Богатырь» (Русский музей). Задача, которую поставил себе Врубель, состоит в том, чтобы богатыря представить как воплощение *силы*. Этой основной идее подчинена вся композиция. Об этой картине искусствовед <Э. П.> Гомберг-Вержбинская во вступительной статье к сборнику писем и воспоминаний, посвященных Врубелю, пишет так: «Сюжет былины о Микуле и Вольге послужил толчком к созданию обобщенного образа русского богатыря <...> В грузном всаднике с руками, подобными корням дерева, в его славянском

народном лице с ястребиными светлыми глазами, в непомерно плотной, короткой лошади, точно вросшей ногами в почву, сказочное переплелось с реальным <...> Условность, присущая сказке, отличает врубелевского „Богатыря“ от „Богатырей“ В. Васнецова, созданных немного ранее (в 1898 году).<sup>46</sup> Врубель создал своего «Богатыря» отчасти против Васнецова, подчеркнувшего прежде всего физическую красоту богатырей и коней. Конь врубелевского «Богатыря» несколько не красив. Как и в других случаях, Врубель отступает от текста былины. Илья Муромец едет на неприглядном «косматом бурушке». Таков один из законов поэтики русского фольклора. Контраст внешней неприглядности и внутренних качеств в фольклоре весьма обычен. Но Врубелю хотелось другого. Композитор <Б. К.> Яновский вспоминает: «Показывая „Богатыря“, Врубель разъяснял нам все ее детали. Так, относительно лошади он говорил, что ему хотелось изобразить настоящую русскую лошадь, поэтому он за образец взял тяжелого битюга-ломовика».<sup>47</sup> Из других источников мы знаем, что Врубель искал такую лошадь по трактирам и дворам, где останавливались извозчики.<sup>48</sup> Фигура самого богатыря гиперболизирована. Он, как и Микула, изображен статически, в покое, он необыкновенно грузен, очень широк в плечах. Под кольчугой угадываются могучие руки. Рукой, всеми пятью растопыренными пальцами, он опирается о бедро. Он не вооружен, сила его не в оружии, а в нем самом.

В настоящем своем виде картина искажена тем, что верхний край ее срезан, т<ак> к<ак> при пожаре она обгорела. Верхний край имеет форму треугольника, голова упирается о край картины. Возможно, что картина была обрезана и по краям. Нет дали, нет пространства, фигура слишком близка к зрителю.

Современники оценивали эту картину различно. Дягилев отказался взять ее на выставку «Мира искусства», т<ак> к<ак> устроители решили «примириться с публикою и не выставят ничего возмутительно смелого».<sup>49</sup> Эта картина, конечно, не соответствует изящным и утонченным полотнам Бенуа или Сомова — в ней ничего изящного нет. Дягилев очень скоро изменил свое мнение и телеграммой просил прислать эту картину, но Врубель отказался сам. Римский-Корсаков же и другие ценил<и> эту картину очень высоко.

После создания «Богатыря» Врубеля влекло не к созданию отдельных неподвижных фигур, а к композициям, связанным с большими сюжетами. В конце 90-х годов Римский-Корсаков начал работу над «Сказкой о царе Салтане». Этот замысел охватывает и Врубеля.

Он создает декорации для «Салтана». Один из акварельных эскизов для этих декораций носит название «Волшебный город». Но его занимала не только театральная постановка. Он создает картину «33 богатыря» в нескольких вариантах, в акварели и маслом <...>— ГРМ. Если «Богатырь» воплощает в своем образе спокойствие силы, то здесь, наоборот, все в стремительном движении <...>. Она отражает не внутреннее мятежное беспокойство, которым Врубель был охвачен в последние годы жизни и которое находит свое

высшее воплощение в «Поверженном Демоне» и многочисленных эскизах и вариантах к нему.<sup>50</sup>

Одна из последних работ Врубеля, относящихся к этой области, — это «Царевна-Лебедь». Это, может быть, наиболее совершенное и прекрасное создание Врубеля. В ней сосредоточено все, чем он жил в последние годы своей жизни. Она венчает его искания, начиная с юных лет. Чтобы понять эту картину, надо мысленно представить себе всю эволюцию Врубеля. Все, что достигал Врубель, отложилось в этой картине. Врубель начал как изумительно точный и тонкий рисовальщик, умеющий совершенно точно передавать малейшие детали человеческих фигур — разнообразнейшие повороты и изгибы тела, провисание, облегание и складки одежды, выразительность рук, их анатомии и движения.

Второй этап Врубеля — его византийский период. Теперь Врубель приобретает монументальность. *Непосредственных* следов этого периода внешне здесь как будто нет. Но без фигур его стоящих ангелов или ангелов в движении не было бы и царевны Волхова и других его картин. Здесь имеется особое соотношение фигуры переднего плана и красочного фона, из которого она выступает.

Увлечение Венецией связано с колоризмом Врубеля. Всю жизнь и во всех его произведениях имеются разнообразные, но всегда продуманные и глубоко пережитые симфонии красок. В этом — один из признаков праздничности его искусства.

Встреча с Забелой до пределов обогатила и углубила эмоциональную жизнь Врубеля. С ней же связано и увлечение народнопоэтической стихией, образы которой она так прекрасно воплощала на сцене.

Особое свойство, которое можно назвать *музыкальным строем души* <...> и которое состоит не только в том, что человек переживает музыку и восприимчив к ней, а в каком-то инстинктивном понимании совершенства любых форм и их связи с душевной жизнью человека, всегда в высшей степени было свойственно Врубелю.

И, наконец, все это объясняется самым важным — художественной гениальностью Врубеля. Он — один из величайших живописцев мира.

Внешне «Царевна-Лебедь» есть живописное воссоздание одного из образов оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» на текст Пушкина, сценически воплощенной его женой, исполнявшей эту роль. Так эта картина понимается, и все это несомненно верно, но не это самое главное.

Описать картину так же невозможно, как невозможно описать музыкальную пьесу. Тем не менее иногда это бывает необходимо, нужно при этом, однако, чтобы читатель видел перед собой то, что описывается.

Каждая картина имеет некоторый центр, на который поневоле падает первый взгляд зрителя, который прежде всего приковывает его к себе, притягивает к себе. В «Царевне-Лебеди» это глаза ее. Это — совершенно особые, врубелевские, глаза. Такие глаза есть уже в некоторых вариантах «Надгробного плача», где они смотрят

с невыразимой скорбью. Несколько раз Врубель переписывал глаза Поверженного Демона, придавая им различное выражение — от глубокой грусти до нечеловеческого гнева. Что выражают глаза Царевны-Лебеди, сказать словами невозможно. Это женские глаза, которые смотрят вопросительно-испытующе; они как бы проникают в душу зрителя. Вместе с тем они глубоко скорбны. Но если глаза Демона выражают скорбь мятежа, то здесь — скорбь грустная и лирическая.

В какой степени это лицо похоже или не похоже на лицо Забелы? Есть несколько ее фотографий, по которым видно, что Врубель вовсе не стремился передать внешнее сходство. У нее глаза очень приветливые, но скорее миндалевидные, чем округленные. Но вот что поразительно: в 1904 году Врубель создает портрет жены на фоне березок. Здесь у нее те же глаза, что и в «Царевне-Лебеди». Это *ее* глаза, но глаза, увиденные взглядом художника, глаза, отражающие не внешнюю форму, а душу ее. Еще одна особенность врубелевских глаз: они почти всегда немножко неровные, поставлены не совсем симметрично. Вряд ли Врубель делал это сознательно. Но это придает этим глазам какую-то отрешенность. То же имеем и здесь.

С глаз зритель переводит взгляд на лицо. Овал лица совершенно детский, щеки чуть-чуть округлены. Эта детскость придает этому лицу особую трогательность и нежность.

Голову украшает старинный русский убор тончайшей работы, унизанный сверкающими разными цветами драгоценными камнями. Это — совершенно русский венец. Здесь он не только создает красоту, не только *украшает* голову, здесь он означает, что изображена *царевна*, и притом *невеста*. Врубель вряд ли знал, что есть хороводные песни, в которых говорится:

А моя-то царевна,  
А моя королева...  
На ней вэнчик сияет.

*Такой* жених видит свою невесту. В былинах о Потыке герой видит свою будущую невесту в образе лебедя:

Она через перо была вся золота  
А головушка у ней увивана красным золотом  
И скатым земчугом усажена.<sup>51</sup>

Врубель угадал *суть* этих сказочных женских образов царевны-невесты.

На венец наброшена легкая прозрачная шаль. Этим древнерусский характер убора нарушается. Так никогда не поступил бы Маковский или другие художники, изображавшие боярынь или боярышень. [Врубель был мастером изображения тканей. Здесь это — легчайшая ткань, сквозь которую просвечивают тяжелые темно-русые косы].<sup>52</sup> Но так поступает Врубель, для которого основной закон — это закон красоты, который стремится не к правдоподобию, а к правде. Эта легкая шаль не только украшение. Сквозь прозрач-

ный газ просвечивает тяжелая русая коса. Серебристая обшивка тяжелее ткани. Ткань свисает на спину, образуя важный композиционный элемент. Чисто женским движением царевна собрала ткань под подбородком и придерживает ее. Ее рука стройна. Зритель видит только спинку руки. Один палец слегка приподнят. Видны прекрасные золотые кольца с камнями. Эти кольца на руке соответствуют ее головному убору. Угадываются длинные и стройные пальцы. Вся фигура дана в трех оборотах — она как бы уплывает от зрителя, но лицо обращено назад; зритель видит лицо почти спереди. Но вместе с тем он видит в полуобороте спину и левое плечо, на которое накинута шаль. Может быть, самое трудное в этой картине было соединение лебединого и человеческого облика. В сказках девы-лебеди предстают либо в человеческом, либо в лебедином облике. Придя к воде, они сбрасывают оперение и приобретают человеческий облик. Выйдя из воды, они надевают шкурку и улетают. Именно из таких дев герой выбирает себе невесту, прячет ее оперение и заставляет ее стать человеком. В «Сказке о царе Салтане» у Пушкина и в фольклоре она имеет лебединый облик, она «лебедь средь зыбей»:

Князь у синя моря ходит,  
С синя моря глаз не сводит;  
Глядь — поверх текучих вод  
Лебедь белая плывет.

Она *обертывается* царевной:

Встременулась, отряхнулась  
И царевной обернулась.

Но Врубель думал не о Пушкине и не о фольклоре. Он думал о той опере и той театральной обстановке, которую он сам же создал для «Салтана». Царевна-Лебедь — царевна и лебедь одновременно. У Врубеля это соединение не механическое, а совершенно органическое и целостное. Шаль внешне скрадывает линию соединения. Лебедь (лебедушка) в народной поэзии — всегда символ девичьей красоты и чистоты. Именно поэтому в свадебной поэзии невеста всегда именуется лебедушкой.

Оперение лебеди занимает две трети картины, но зритель этого не замечает, настолько привлекательно это оперение. Мы видим два слегка отодвинутых крыла. На белом оперении играет розоватый отсвет вечерней зари. Белое и розовое дано сквозь голубизну, и эта голубизна гармонирует с вечерней темной синевой моря, как розовый отсвет на крыльях гармонирует с *с*о светлой полосой дальнего горизонта. Эта открывающаяся перед зрителем даль влечет вдаль и взоры. В эту даль устремлена и Царевна-Лебедь. Слева мы видим огни сказочного города — там ее дом. Вся фигура дана в движении вперед, прерванном внезапной остановкой, внезапным взглядом царевны на зрителя.

Эта картина завершает цикл произведений, связанных с народной поэзией. Но вместе с тем *это* последняя вполне внутренне гармо-



ническая картина Врубеля. Теперь он всецело посвящает себя восставшему против божества мятетжному Демону, пока болезнь не затемнила его сознание, как она затемнила его глаза, когда этот весь ушедший в краски мира художник потерял зрение.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ЛГИТМиК, архив кабинета фольклора, папка № 10, ед. хр. 1.

<sup>2</sup> В рукописи ошибочно названа другая дата — 1918 г. Столетия годовщины рождения Врубеля — 1956 г. Установить точную дату юбилейной выставки его работ в ГРМ не удалось.

<sup>3</sup> Из основного корпуса работы нами извлечен публикуемый ниже отрывок, перечеркнутый автором пунктирной линией, видимо, при попытке хронометрировать свое выступление: «Я постараюсь объяснить, как я ее понимаю, только одну картину Врубеля, а именно „Царевну—Лебедь“. Эта картина известна во всем мире. В Западной Европе давно выпущены в продажу прекрасные репродукции. У нас ее тоже неоднократно репродуцировали, но репродукции эти слабые, не дают полного представления о всех изумительнейших цветовых оттенках и переливах этой картины. Сам Врубель о ней никогда ничего не говорил и не писал, в письмах нет упоминаний. В монографиях, посвященных Врубелю, о ней говорится несколько спорно».

<sup>4</sup> Следующий фрагмент рукописи также перечеркнут В. Я. Проппом: «В годы, когда выступил Врубель, господствовал взгляд, что искусство существует для того, чтобы изображать действительность. Это — одна из его основных задач. Она тесно связана с другой — искусство существует для того, чтобы человека поучать».

Этот взгляд существует и по сегодняшний день.

Я не берусь сейчас входить в критику этого взгляда. Но с такими взглядами понять Врубеля нельзя. Это не значит, что взгляд этот не правилен, но он совершенно недостаточен, так как под „действительностью“ понимается быт. Такая точка зрения была свойственна передвижникам».

<sup>5</sup> См. воспоминания об этом сестры художника, Анны Александровны Врубеля, в кн.: В р у б е л ь М. А. Письма к сестре. Воспоминания о художнике / Вступ. статья А. П. Иванова. Л., 1929. С. 23 (прим. ред.).

<sup>6</sup> Эта работа известна под названием «Старушка Кнорре за вязанием» (1883).

<sup>7</sup> Здесь имеется в виду «Богоматерь с младенцем» — образ, написанный Врубелем в 1885 г. для Кирилловской церкви в Киеве.

<sup>8</sup> Иконы св. Афанасия и св. Кирилла Александрийского для Кирилловской церкви в Киеве.

<sup>9</sup> Я р е м и ч С. П. М. А. Врубель. М., 1911. С. 54.

<sup>10</sup> Ниже, на оставшейся части листа, как и на следующем листе рукописи, В. Я. Проппом сделан ряд карандашных заметок о врубелевской манере работать в этой технике: «трудность заполнения *крупных* плоскостей леса; не делал квадратов, эскизов; сразу писал на стену, верхнюю половину отдельно и нижнюю отдельно. Цельное стало ясно только тогда, когда убрали леса».

<sup>11</sup> Письмо В. Е. Савинскому (Венеция, март—апрель 1885 г.), см.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. Л.: Искусство, 1976. С. 75.

<sup>12</sup> См.: В р у б е л ь А. А. Воспоминания // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. М.; Л.: Искусство, 1963. С. 202.

<sup>13</sup> Письмо В. Е. Савинскому. См. примеч. 11.

<sup>14</sup> Там же. С. 74—75.

<sup>15</sup> Там же. С. 75.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Следующая фраза рукописи вычеркнута В. Я. Проппом: «Врубель никогда не был революционером. Революционеры живут тем, что на родине есть отрицательного, тяжелого, такого, что требует борьбы».

<sup>18</sup> Следующая фраза в тексте оригинала вычеркнута автором: «Эти два мирозосерцания не исключают одно другое — они по-разному продиктованы любовью к своему народу».

<sup>19</sup> Письмо А. А. Врубель (лето 1891 г.), см.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 79.

<sup>20</sup> Яремич С. П. Указ. соч.

<sup>21</sup> См.: Забела Н. И. М. А. Врубель (Листки воспоминаний) // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 203—204; Врубель А. А. Воспоминания // Там же. С. 194.

<sup>22</sup> Здесь и далее автор несколько раз ошибочно называет Морозова вместо С. И. Мамонтова.

<sup>23</sup> Забела Н. И. Указ. соч. // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 203.

<sup>24</sup> Об этом см.: Врубель А. А. Указ. соч. // Там же. С. 148.

<sup>25</sup> «Надежда Ив. Забела (1868—1913) — жена художника, выдающаяся русская певица конца XIX—начала XX века, лирико-колоратурное сопрано, лучшая исполнительница партий в операх Римского-Корсакова, друг композитора. Пела в Русской частной опере и Мариинском театре в Петербурге. После безвременной смерти Забелы в 1913 г. <...> А. А. Врубель писал Б. К. Яновскому: „Я потеряла в ней человека с редко высоким строем души. С ней ушел навсегда целый мир поэзии, выливавшейся в звуках ее голоса и, главное, в необычайном по тонкости исполнении, которое повышалось в своей проникновенности до пределов возможного“. Здесь В. Я. Пропп цитирует примечание составителей в кн.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 163.

<sup>26</sup> Особенно сильное впечатление произвело на композитора исполнение Забелой партии Морской царевны-Волховы в опере «Садко». С тех пор он считал Забелу лучшей исполнительницей и этой и многих других ролей в его операх («Снегурочка», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане»). «А еще скажу Вам, — писал он ей 30 декабря 1901 г., — что Вы, кроме того, что прелестная певица и милая женщина, еще очень хороший человек». В данном случае В. Я. Пропп цитирует комментарий к кн.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 174.

<sup>27</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. С. 265.

<sup>28</sup> Забела Н. И. Указ. соч. // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 155.

<sup>29</sup> Там же. С. 156.

<sup>30</sup> Об этом вспоминают многие мемуаристы; см., например: Ковальский Л. С. Встречи с М. А. Врубелем // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 166; Долова М. А. Воспоминания о художнике М. А. Врубеле // Там же. С. 252—253; Ге Е. И. Последние годы жизни Врубеля // Там же. С. 266, 271, 275.

<sup>31</sup> Ге Е. И. Указ. соч. // Там же. С. 275.

<sup>32</sup> Там же. С. 271.

<sup>33</sup> Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 88. В рукописи письмо ошибочно датировано 1896 г.

<sup>34</sup> См. примечание 22.

<sup>35</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. 4-е изд. М.; Л., 1950. Т. 2. № 156.

<sup>36</sup> Сестра Н. И. Забелы, Е. И. Ге, цитирует здесь (по памяти) не своего мужа, а статью В. Дедлова (псевдоним В. Л. Кигна), опубликованную в газете «Неделя» (1896, № 35); см.: Ге Е. И. Указ. соч. // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 265.

<sup>37</sup> См. примечания 22 и 34.

<sup>38</sup> Об истории создания панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», а также о нижегородской выставке подробно вспоминает сын профессора А. В. Прахова, Н. А. Прахов (см.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 210—212).

<sup>39</sup> С. П. Яремич пишет об этом: «Репин утверждал, что у Пана „плечо измято“. Всем присутствующим казалась смешной придирчивость Репина. Врубель отнесся к вышучиванию Репина крайне сухо и сдержанно: „Да, плечо и действительно измято, Репин прав“» (см.: Яремич С. П. Указ. соч. С. 153—154).

<sup>40</sup> В письме к М. А. Врубелю (февраль 1902 г.) В. А. Серов пишет: «Хотя для тебя и безразлично мнение мое, т. е., вернее, критика моя, но все же скажу—

ноги не хороши еще» (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 108). Как вспоминает С. Ю. Судейкин («Две встречи с Врубелем»), Серов входил в число членов Совета Третьяковской галереи и честно заявил, что он «не понимает анатомии Демона, а потому не может голосовать за него» (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 291).

<sup>41</sup> Цитируемые ниже воспоминания принадлежат не сестре Врубеля, а сестре Н. И. Забелы, Е. И. Ге («Последние годы жизни Врубеля»).

<sup>42</sup> Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 212.

<sup>43</sup> См.: Я р е м и ч С. П. Указ. соч. С. 132—137 (иллюстрации).

<sup>44</sup> Там же. С. 185.

<sup>45</sup> Текст, заключенный автором в квадратные скобки (карандашом), не дописан.

<sup>46</sup> Г о м б е р г - В е р ж б и н с к а я Э. П. Врубель в его переписке и воспоминаниях современников // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 1963. С. 30.

<sup>47</sup> Я н о в с к и й Б. К. Воспоминания о Врубеле // Там же. С. 253.

<sup>48</sup> «Огромного коня с толстыми ногами и широко раздутыми боками он отыскал где-то на извозничьем дворе, где стояли так называемые ломовики. . .» (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 212).

<sup>49</sup> Письмо Н. И. Забелы Е. И. Ге (1899 г.) цит. по воспоминаниям Е. И. Ге «Последние годы жизни Врубеля» // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. 2-е изд. С. 274.

<sup>50</sup> На этом листе рукописи после основного текста идут следующие карандашные пометки В. Я. Проппа: «переливы красок, наяды».

<sup>51</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. / Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1958. С. 149 (Сер. «Лит. памятники»).

<sup>52</sup> Текст, взятый нами здесь в квадратные скобки, в рукописи обведен чернилами.