**Снова о Врубеле**

Михаил В.А.

Врубель принадлежит к числу художников, относительно которых всегда существовали разногласия. Вероятно они сохранятся до тех пор, пока этот художник не перестанет привлекать к себе и волновать зрителей.

Люди, которые мало вникают в искусство, для кого искусство существует как привычная домашняя обстановка, такие люди всегда будут относиться к Врубелю недоверчиво и даже недоброжелательно, как к нарушителю порядка, если только кто-то не разъяснит им, что это нарушение не грозит никому бедою.

Для художников и для людей, близких к искусству, Врубель будет всегда предметом симпатии, как истинный гений, как человек, способный пробудить восхищение искусством, и потому, даже если они сами не в силах следовать ему и принадлежат к иному направлению, они неизменно будут относиться к нему с признательностью и с любовью („Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике". Вступит, статья Э. Гомберг-Верж-бинской, Л., 1963, стр. 235. Ряд цитат из писем М. Врубеля и его современников заимствован из этого издания.).

Для людей, не принадлежащих к миру искусства, но отзывчивых ко всякому проявлению творчества, Врубель больше чем художник, он еще мыслитель, мудрец, пророк, и они легко поддаются соблазну приписать ему те воззрения на мир, к которым сами испытывают влечение.

Существует еще одна категория людей, для которых Врубель очень дорог, это молодежь, преимущественно девушки. Для них Врубель заманчив прежде всего как нечто поэтическое, как утренняя заря, как запах сирени, как пение соловья. И даже если у них нет и не может быть глубокого понимания этого трудного художника, то они всегда будут нести навстречу ему благородное чувство любви, способное приблизить человека к искусству.

Есть, наконец, еще одна категория людей — в наши дни, пожалуй, только они составляют настоящую опасность для репутации Врубеля — это люди, которые жадны только до яркой новизны и равнодушны к тому, что вышло из моды. Такие люди когда-то признавали Врубеля; подобные им теперь готовы зачислить его в раздел устаревшего, нелепого и смешного и не замечают того, что значение Врубеля далеко не исчерпывается тем, что он был современником модерна, как значение Моцарта не исчерпывается тем, что он был современником так называемого „стиля косички".

Вот почему в настоящее время, когда пора первых горячих споров о Врубеле миновала и прошла долгая пора, когда Врубеля старались забыть, замолчать и отнести его творчество в разряд искусства душевнобольных, важно внимательно рассмотреть искусство этого художника таким образом, чтобы при этом не забыто было и все накопившееся по отношению к нему в нашей памяти (И. Грабарь, Пятьдесят новооткрытых рисунков М.А.Врубеля в кн. „Выставка рисунков М. А. Врубеля", М., 1955, стр. 3. Автор говорит о множестве монографий о Врубеле, появившихся за истекшие 50 лет. Между тем со времени выхода монографий С. Яремича (1911) и А. Иванова (1928) о Врубеле не было издано ни одной монографии и очень мало статей. Библиография в кн.: „Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике", стр. 346.).

Годы творчества Врубеля (1880—1910) падают на переломное время в истории русской культуры. Это период резкой болезненной ломки понятий об искусстве, переоценки ценностей, переключения скоростей, острой борьбы направлений. Некоторое представление о диапазоне этих изменений можно получить, если вспомнить, что Врубель поступил в Академию, когда вышли „Стихотворения в прозе" Тургенева, а умер после того как Блок написал книгу стихов „Страшный мир".

Врубель учился в Академии художеств, незадолго до того обновившей свой состав свежими силами. Передвижничество было уже на спаде. На формирование художника оказал благотворное воздействие Чистяков, видимо, через него он узнал об Иванове. Врубелю было известно, что творилось тогда на Западе, но преимущественно о салонных художниках и в гораздо меньшей степени — о „независимых". Связывать Врубеля безоговорочно с одним из направлений тогдашнего русского искусства вряд ли возможно. Если основываться на его письмах и показаниях современников, то можно думать, что этот художник знал классиков и тянулся к ним. Помимо Лермонтова он любил Гоголя и Чехова, хотя, казалось бы, они были далеки от него. Однажды он признался, что предпочитает Г. Ибсена Л. Толстому. Странно, что его интересовали одно время М. Фортуни и А. Цорн, хотя оба они были довольно пустыми художниками. В чем-то он соприкасался с A. Бёклином и с французским художником Гюставом Море, хотя в главном у него с ними мало общего. Из своих соотечественников Врубель был ближе всего к B. Серову и К. Коровину. Он зорко угадывал, что первому из них не хватало того „подъема", который в нем самом имелся в переизбытке („Аполлон", 1913, № 15, стр. 17.).

Как художник Врубель выделялся из числа своих собратий признаками исключительной одаренности. К тому же он был человеком широко образованным. Уже в ранних письмах сквозит его проницательный, насмешливый ум, способность схватывать свой предмет, умение подняться над ним. Внутренний мир Врубеля был исключительно богат, и это привлекало к нему его собратий и вместе с тем отгораживало его и обрекало на одиночество.

Цельной натурой Врубеля назвать нельзя. Врубель раскрывается больше всего во внутренних противоречиях, которые его мучительно томили. Все давалось ему в искусстве с необыкновенной легкостью, и вместе с тем ни одно достижение не удовлетворяло его и он всегда готов был зачеркнуть все, что им было ранее совершено. Уверенность во всемогуществе художника оборачивалась вечным разладом с самим собой, вечным беспокойством. Художник принужден был думать о заработке, ему претило сытое самодовольное мещанство, русское самодержавие для него было равносильно казармам. Но ему не приходило в голову, что искусство может служить освободительной борьбе, хотя вскоре после того, как И. Репин стал склоняться к „искусству для искусства", Врубель с презрением отзывается об этом лозунге. Как А. Блок, он думал о том, что искусство не может быть чем-то бессмысленным, должно побуждать людей к творческой деятельности и служить высокой цели.

Врубель — это новый, небывалый ранее у нас тип художника. В. Серов и И. Левитан были похожи на того художника-лирика и созерцателя, от лица которого ведется рассказ в „Доме с мезонином" А. Чехова. Врубель — это, скорее, тип художника-визионера, о котором речь идет в рассказе Чехова „Черный монах". „В художнике открывается сердце пророка", — говорил о нем А. Блок. „Гениален тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил и записал ее". И вместе с тем удел этого провидца и открывателя — мучительно смутные чаяния, невнятные прозрения. Временами его охватывает предчувствие роковой развязки, чувство обреченности. Искусство, по словам самого художника, открывается ему „не то угрозой, не то сожалением, воспоминаниями и мечтой".

Биография Врубеля известна. Отдельные события его жизни, годы учения, первые самостоятельные шаги, работа вместе с В. Васнецовым, признание в мамонтов-ском кружке, поездка в Италию, успех, дружба, увлечения, женитьба, встреча с А. Римским-Корсаковым, приступы душевной болезни, которая в конце кондов свела его в могилу, — все эти события не образуют сколько-нибудь связной цепи, кажется, будто они произвольно втиснуты в канву его творчества. В сущности, и письма Врубеля производят впечатление разрозненных записей довольно разнородного характера. Попытка расчленить тридцатилетний путь художника на четко отграниченные отрезки выглядела бы как насилие. И если в наследии его можно выделить группы произведений, то они не укладываются в хронологической последовательности, они характеризуют грани его богатой, сложной и противоречивой личности.

Врубель был защитником и поклонником классического реализма в живописи, — это его первое увлечение, которое выступает то ярче, то бледнее, но всегда озаряло его путь в искусстве. Чистяков приобщил его к пониманию рисунка, как построению формы, развил в нем способность видеть натуру, строить рисунок, расчленять его, подчинять его целому. Открытие Рафаэля, настоящего Рафаэля, не академического, „реального", без навязанной ему „святости" вдохновляет его не менее, чем „любовные беседы с натурой", угадывание „ее бесконечных изгибов", открытие в ней „мира бесконечно чудных гармонирующих деталей". Своим предшественникам Врубель ставит в упрек, что искание правды видения натуры ими забывается, что они ограничиваются поверхностным на нее взглядом, довольствуются тем, чтобы глаз зрителя угадывал в картине изображенный предмет. Врубель говорит об этом убежденно, как неофит, он поучает своих адресатов, как учитель.

Впоследствии А. Головин назвал Врубеля классиком, так как у него в картинах всегда все на своем месте. Сам Врубель в редких случаях когда оставался доволен своими работами, отмечал в них „экспрессию, посадку, силу лепки и вкусность аксессуаров" (портрет С. Мамонтова). В ранние академические годы в письмах Врубеля можно найти переданные в словесной форме картины с натуры, которые ему хотелось написать. Вопреки тому, чему его учили, художник стремился строить свой образ, исходя из верно найденного соотношения тонов. „Темное, как медный пятак, лицо с вылинявшими грязными седыми волосами и в войлок всклокоченной бородой; закоптелая засмоленная фуфайка, белая с коричневыми полосами странно кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан, на ногах чудовищные сапоги; лодка его сухая внутри и сверху напоминает оттенками выветрившуюся кость; с киля мокрая, темно-бархатисто-зеленая, неуклюже выгнутая — точь-точь спина какой-то морской рыбы... Прибавьте к ней лиловато-сизовато-голубые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами глубокого, рыже-зеленого силуэта отражения, — и вот картина, которую я намерен написать".

Свою программу видеть мир как красочное целое, строить картину на соотношении тонов, анализируя форму, художник осуществляет начиная с ранних академических лет, продолжает и после Академии, когда он долгое время искал и вынашивал свои темы. Примерами мастерства Врубеля могут служить два почти одновременных, но различных по выполнению портрета: М. Арцыбушевой (1897) и жены художника (1898). В первом Врубель отступает от той светскости, которая в то время входила в русский портрет. По манере исполнения и по насыщенной темной гамме он далек от импрессионизма, который давал о себе знать у И. Репина, В. Серова, К. Коровина. Портрет производит даже несколько архаическое впечатление. Фронтальная фигура выделяется темным силуэтом на темном узорчатом фоне кресла и темной стены. Сдержанности позы соответствует сдержанность колорита, исключительная сила найденного силуэта — тонким соотношениям приглушенных тонов. Здесь действительно все выверено, взвешено, поставлено на свое место.

„Портрет Н. Забелы-Врубель" написан в другой манере, более свободной кистью, a la prima широкими свободными штрихами, пятнами; можно подумать, что художник в масляную живопись перенес приемы рисовальщика, каждый мазок его как росчерк карандаша. Вместе с тем и в этой работе Врубеля все подчинено задаче построить форму, дать ощущение лепки. Живая фигура приобретает форму кристалла. И вместе с тем в ней нет ничего придуманного. Художник остается в пределах того, что можно непосредственно увидеть глазом.

Две совершенно различных грани творчества Врубеля ясно выступают и в двух близких по времени рисунках. В портрете жены художник точно, но несколько мелочно передает ее черты лица, пользуясь любимыми приемами графики того времени, ритмичными, но несколько суховатыми контурами. В автопортрете больше непосредственности и врубелевского озаренья. Образ строится тональными соотношениями планов, он более построен в духе „чистяковской системы", хотя объемы и погружены в световоздушную среду. Другой слой в творческом наследии Врубеля определяется его редким даром воображения, способностью отчетливо представлять себе любую ситуацию и в это воображаемое вплетать свой опыт жизни. Эта бесподобная способность сделала Врубеля превосходным иллюстратором русской и мировой литературы в его графических циклах, а также иллюстратором народных сказок и в его картинах. В своих иллюстрациях к Лермонтову Врубель изобретателен, поэтичен, точен, но не отказывается от права соревноваться с автором.

Изменяя точку зрения, выбирая разные ракурсы, он умеет интересно компоновать. Иллюстрации Врубеля к Лермонтову доставили ему славу еще при жизни. Трудно читать строки поэта, не вспоминая рисунков к ним Врубеля. Но в основе своей стихи Лермонтова глубоко отличаются от этих рисунков, их отделяет друг от друга целое полстолетие. В иллюстрациях Врубеля исчезает то любование красотой мира, то упоение природой Кавказа, которое сквозит в строках поэта. Врубель более нервен, чем Лермонтов, у него все заострено, порой до болезненности. И все же Врубель неподражаем как иллюстратор. В соревновании с ним на этом поприще В. Серов явно проигрывает.

В своих иллюстрациях к народным сказкам Врубель еще более свободен от литературы, но здесь он шел на поводу у современного зрителя. Потребность зарабатывать живописью всегда тяготела над ним. Для заработка он готов был заниматься перерисовкой в большом масштабе фотографий с памятников искусства. Среди сказочных тем „Лебедь" (1901) — наполовину портрет в театральном костюме (самая слабая вещь Врубеля, по справедливой оценке В. Серова) — пользуется до сих пор самой широкой популярностью. Гений Врубеля только отблеском ложится на эту работу. В картинах „Пан" и „К ночи" отдельные куски, прямо выхваченные из жизни, сопоставляются с вымышленными. Лицо Пана называли лицом старого отставного солдата, в картине „К ночи" пейзаж мог быть написан К. Коровиным.

Особое положение среди сказочных картин Врубеля занимают такие, в которых сказочное рождается из самого живописного видения. Этого не знал никто из его предшественников. Здесь ему открылись новые возможности. Поиски и изучение формы плодотворно сочетались с полетом фантазии. Прекрасным образцом этому может служить картина „Сирень" (1900). Этюд к ней написан прямо с натуры. Прелесть самой картины в том, что нечаянное появление фигуры выглядит как рождение органического, человеческого из мертвой материи, из драгоценных камней. В картине, в сущности, не происходит ничего, что можно было бы пересказать словами. Но мы как бы присутствуем при возникновении образа („Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике", стр. 117 (об отсутствии у Серова „твердости техники").). В тени куста сирени мы различаем фигуру девушки. На нее ложатся голубые рефлексы, ее спутанные волосы скрывают фигуру. В картине до жути осязаемо передано то знакомое каждому изумление, которое мы ощущаем в сумерках и ночью, когда из тени выходит живое существо. Здесь есть и нечто от тютчевских „Тени сизые смесились". Но подобное состояние передано языком живописи. Строение живой формы, которое изучал художник, разлагая ее на грани, логически строя ее, оборачивается здесь другой своей стороной. Предметность мира рассыпается, мы стоим как бы на грани извечно „шевелящегося хаоса" („Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике", стр. 59.). Еще в пору создания иллюстраций к Лермонтову Врубель в варианте рисунка скачущего коня доходит до предельной обобщенности. В этом сказывается и ненасытная его жажда доискаться основы основ, все постигнуть, во все проникнуть и вместе с тем способность воображения художника из скудных впечатлений создать образ „небывалой, непостижимой, но обетованной земли", по выражению А. Блока. Мы подходим здесь к другой грани творчества Врубеля.

Словами самого Врубеля ее можно назвать „фантастический план". Предшественники Врубеля этим планом совершенно пренебрегали. На долю его выпала трудная задача, под грузом которой легко было сломиться, особенно такому хрупкому человеку, каким он был. Пришлось выступать полемистом, борцом против традиции, что было ему не под силу. Сам Врубель решительно отметал от себя упреки в близости к декадентам, он считал эти упреки недоразумением. В искренности его не приходится сомневаться. Но на самом деле он порой сворачивал на их путь: тот же эгоцентризм, то же разочарование в разуме, та же слепая вера в интуицию, то же влечение к болезненно заостренному. Порой похмелье я угар, отчаяние и экстаз.

Сущность Врубеля далеко не определяется этими чертами, но, обессиленный борьбой, он вынужден был порой заимствовать у декадентов их формы выражения. Взять хотя бы один карандашный портрет жены: мы видим в нем бескровное, бледное лицо, изломанную позу, причудливые кудри и огромные бездонные зрачки. Понятно, что такие натуры, как В. Стасов, приходили от этого в ужас и готовы были занести все искусство Врубеля в раздел патологии.

Врубель признавался близким, что ему чужда была „религиозная обрядность". В этих вопросах он был более эмансипирован, чем И. Крамской, В. Васнецов, не говоря уже о М. Нестерове. Однако влечение за грани плоского эмпиризма и мелочного бытописательства толкало его в евангельских эскизах к темам чудесных видений, он старался убедить себя в их реальности. Отсюда у него появляются фигуры, бесплотные тени, отсюда его попытки коснуться кистью чуда воскресения плоти. В этих композициях проявилось много таланта художника, но в них много и от декадентской изломанности в духе позднейших росписей М. Нестерова в Марфо-Мариинском храме.

Перед такими задачами Врубелю изменяла даже способность зрительно, наглядно представлять себе все задуманное. В рисунке тщедушного ангела с кадилом и со свечой (Киевский музей, 1887) меньше достоверности, чем в любом древнерусском ангеле или в ангелах-гениях А. Иванова. В фигуре ангела—лишь декадентская утонченность и изломанность с соответствующими атрибутами: огромным светлым венчиком, крыльями за плечами, кадилом и свечой в руках.

Демона Врубеля называли „вещим сном художника о самом себе". Намекали этим на автобиографический смысл этого образа. Но это образ не только художника, не только пророка, но и вещего духа, воспаряющего над бренной действительностью. Возможно, что автобиографический момент участвовал, но художник облек все в литературную форму, назвал демоном, чтобы это вызывало в зрителе определенный строй мыслей и чувств. Врубель вложил в этот образ и в близкие к нему (как Муза и др.) много творческих усилий. Но программная тема стала для художника проклятием (чем-то вроде „Явления Мессии" для А. Иванова). „Демон, — говорил Врубель, — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный и величавый". Эти слова определяют не столько истинную сущность его образа, сколько желание художника отмежеваться от ницшеанства. Между тем даже близкие художника с тревогой угадывали в „Демоне" Врубеля черты человеконенавистничества („Я ненавижу человечество, я от него бегу, спеша. Мое единое отечество — моя пустынная душа", — писал Ф. Сологуб). Но, главное, в этом создании Врубеля больше декларативности, надуманности, чем поэтического творчества. (Быть может, поэтому эта картина так легко запоминается зрителю, особенно если он больше обращает внимания на этикетку под картиной, чем на нее саму.)

В раннем варианте сидящего демона (1890) много черт Врубеля-классика: могучая, прекрасно построенная фигура напоминает „Рабов" Микеланджело и „Мыслителя" Родена. Окаменевшие цветы рядом с ним служат аккомпанементом фигуры. В поздних вариантах „Летящего демона" и особенно „Демона поверженного" — не только другая ситуация, но и иное решение: тело растворяется в узоре переплетенных крыльев и вместе с тем до жути отталкивающий характер приобретает его многократно переписанное, искаженное страданием лицо. Трагедия Врубеля была не столько в том, что его двойник—демон—потерпел крушение, а в том, что художник терял способность слить в художественное целое свои впечатления от окружающего мира со своими грезами о мире голубых и фиолетовых туманов. Искаженное страданием и злобой лицо демона словно выходит из холста, как сатанинский образ старика в пророческом рассказе Гоголя „Портрет". Самые изысканные красочные созвучия в картине не в состоянии примирить эти противоположности. „Поверженный демон" создан почти одновременно с „Сиренью", но это два разных полюса творчества Врубеля.

Есть еще одна грань Врубеля, особенно плодотворная для всего русского искусства, — это стремление к искусству большому, величавому, способному войти в мир человека, поднять его. Он столкнулся с монументальной живописью, когда был привлечен к восстановлению фресок в Кирилловской церкви в Киеве (по старым графьям), когда он попутно с этим стал изучать древние мозаики и фрески Киева, а позднее — Италии. Его „Плач над телом Христа" — прекрасная по своей цельности композиция, первое произведение русской живописи нового времени со следами творческого освоения древнерусской живописи. Он сталкивался с этими задачами и в своей работе во Владимирском соборе в Киеве.

Во многом он следовал примеру древнерусских живописцев и в этом продолжал дело, начатое А. Ивановым. В некоторых монументальных работах его вдохновляли венецианцы — Дж.-Б. Тьеполо („Венеция" и „Испания"). В своих витражах он отталкивался от средневековых образцов. Все это были опыты, пробы, искания, неизменно талантливые, плодотворные, но не всегда целостные, не вполне удовлетворявшие его самого. „Богатырь" Врубеля — это полуфантастический образ, навеянный не то древними каменными бабами, не то скифским золотом. Этот образ большой монументальной силы был антитезой к незадолго до того появившимся „Богатырям" Васнецова. Фигура словно изваянного из камня коня сливается с панно и от этого приобретает еще большую силу воздействия. Этими работами Врубель пробудил общий интерес к русскому народному искусству. Отсюда пойдут С. Коненков и многие другие художники начала нашего века.

Этот пласт в творчестве Врубеля все более сближает его с русской народной традицией. Обращение к ней открыло современному искусству неиссякаемый источник вдохновения. Удивительное дело! Хотя в этом была своя закономерность. Художник болезненно одинокий, тянувшийся к запредельному, обретает радость творчества, когда в Абрамцеве у С. Мамонтова через своих друзей и товарищей приходит в соприкосновение с творчеством народных мастеров. Этот поворот Врубеля подкрепляет его дружбу с А. Римским-Корсаковым. „Национальная нота, — пишет он сестре, — которую так хочется поймать на холсте и в орнаменте". И вскоре после этого, попав за границу, он признается: „Сколько у нас красоты на Руси!" а в Торчелло — „Торчелло... родная как есть Византия". Это увлечение дает о себе знать и в его творчестве. Нужно сравнить более ранний рисунок цветов Врубеля, с его по-чистяковски ясным и трезвым построением формы и пространства, с более поздними „Глициниями", почти превращенными в ритмический орнамент— тогда нам станет ясен длинный путь, пройденный художником (По словам А. А. Блока, Врубель шел от „сине-лиловой мировой ночи" к „золоту древнего вечера".). В его декоративных работах побеждает спокойный ровный ритм, гармония, открытые цвета; теперь орнамент — это не уход из мира предметов (что отчасти имело место в его „Сирени"), а, наоборот, утверждение согласия элементов, стройного порядка, реальной формы предметов. Эти увлечения помогли Врубелю проявить себя в театральных декорациях и в костюмах, в эскизах мебели, в керамике, в блюдах и т.п.

В последние годы жизни Врубеля, в промежуток между двумя приступами болезни, которая свела его в могилу, ему выпало на долю пережить увлечение рисованием с натуры в лечебнице д-ра Ф. Усольцева (Н. Дмитриева, Рисунки М. А. Врубеля. - Журн. „Искусство", 1955, № 4.). После перенесенных потрясений он словно пробуждается к новой жизни. В серии рисунков вновь обретает радость непосредственного общения с натурой. Не нужно думать, что в этих поздних работах Врубель возвращается к тому времени, когда, следуя советам и указаниям Чистякова, внимательно и зорко „изучал" натуру, разлагал впечатление на составные части, „разбирал" ее элементы. Во всяком случае, в поздние годы он признавался своему другу, что ему „хотелось бы более непосредственного впечатления натуры". Еще раньше ему случалось в альбоме делать зарисовки с натуры, непредвзято остро выявляя только общие соотношения форм. Тогда эти зарисовки не находили себе признания, считали, что он „не доводил их до конца" (И. Грабарь (указ, соч., стр. 4) находит, что эти рисунки Врубеля не уступают его „лучшим графическим работам периода полного расцвета творческих сил". Не только не уступают, но и превосходят их.). Но в широкой штриховке для него заключалась возможность уловить общее впечатление, выявить главные соотношения, и надо сказать, что самые простые будничные предметы обретают в них большую значительность; в бытовых семейных сценах есть монументальность, как и в ранних картинах Сезанна.

В больнице Ф. Усольцева круг впечатлений художника сузился. Печальные будни: больные коротают время за картами или же кто-нибудь просто сидит в халате у окна, за окнами засыпанный снегом палисадник, деревья в снегу и на них несколько ворон. Больные, врачи, санитары — и редко среди них значительные люди. Пересматривая эти рисунки, порой вспоминается „Палата № 6" Чехова, та страшная правда о жизни человека, которая открывается в необычном ракурсе из больницы. В самом видении Врубеля этих лет поразительна не только безупречная точность и достоверность мельчайших деталей, но и способность касаться тайн человеческого существования. Как поразительно выглядывает белая манжета и костлявая рука играющего в карты в тот момент, когда он собирается „пойти", вынуть карту и положить ее на стол! Как, немного косолапо, как щенок, сидит мальчик, утопая в мягком кресле, неподвижно всматриваясь в художника, который его рисует! (Воспр.: „Выставкапроизведений М.А. Врубеля". Каталог, М., 1956, табл. 10-11.) Все это обычное, обыденное, будничное, невзрачное, совсем как у Чехова в его поздних рассказах „Невеста" или „Три года", выглядит как что-то не вполне настоящее, немного призрачное, и за этим проглядывает настоящая желанная жизнь, то истинно человечное, что влечет к себе художника.

В рисунках Врубеля мы узнаем его дорогой нам почерк, нервный, беспокойный. Но на этот раз в параллельных штрихах, которые дробят и обобщают форму, нет ничего изломанного, изысканного. В них есть только самое „нужное", и этим они подкупают. Врубель, который в поисках жизни, движения, трепета часто разбивал форму, разламывал ее, у которого форма рассыпалась, как кусочки мозаики, а реальное и вымышленное вступало в непримиримые противоречия, достигает в своих последних рисунках счастливой цельности, красоты силуэта, равновесия пятен, ритма и гармонии.