

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ Часть 77

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 77

ВРУБЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ВРУБЕЛЯ стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

„Девочка на фоне персидского ковра“ — 1886	стр. 8
„Орхидея“ — 1886—1887	стр. 10
„Ангел с кадилом и свечой“ — 1887	стр. 12
„Надгробный плач“ — 1887	стр. 14
„Тамара и Демон“ — 1890—1891	стр. 16
„Демон (сидящий)“ — 1890	стр. 18
„Гадалка“ — 1895	стр. 20
„Принцесса Греза“ — 1896	стр. 22
„Пан“ — 1899	стр. 24
„Царевна-Лебедь“ — 1900	стр. 26

ВРУБЕЛЬ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ВРУБЕЛЬ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Права на репродуцирование работ предоставлены Киевским музеем русского искусства и Государственной Третьяковской галереей, (Москва).

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Авторский текст: Оксана ХОБОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №190/00672
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Девочка на фоне
персидского ковра
(фрагмент)

1886; 104х68 см
холст, масло
Киевский музей русского
искусства

Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: БУШЕ (1703—1770)

Представитель стиля рококо Франсуа Буше — мастер самобытного дарования, которое проявилось ярко и многообразно. Живописец и рисовальщик, книжный иллюстратор и театральный декоратор, автор эскизов для gobelенов и шпалер — чем бы ни занимался этот художник, ему всегда сопутствовали слава и почет.



Михаил Врубель



Михаил Врубель родился 5 марта 1856 года в Сибири, в Омске, третьим ребенком в семье. Его отец, Александр Михайлович, поляк по происхождению, был военным юристом. Долг его службы требовал частых перемещений: Михаил закончил гимназию в Одессе, побывав в Астрахани, Петербурге и Саратове. Мать художника, Анна Григорьевна, по отцу была дальней родственницей декабриста Басаргина, по матери — датчанка. Она умерла, когда мальчику исполнилось три года.

Через некоторое время отец женился вторично на Елизавете Христиановне Вессель, серьезной пианистке. Благодаря ей любовь и понимание музыки осталось во Врубеле на всю жизнь. В семье была культурная и уютная обстановка; хотя появились свои дети, мачеха заботливо относилась к четырём детям от первого брака мужа. Но тёплые дружественные отношения Врубель сохранил на всю жизнь лишь со старшей сестрой Нютой — Анной Александровной Врубель (1855—1929), ставшей педагогом.

Врубель рос слабым и хрупким ребенком, начал ходить только в три года. И впоследствии, в зрелом возрасте, он был небольшого роста, с непропорциональной фигурой, не любил физических упражнений.

Художественные способности Врубеля проявились рано: по воспоминаниям сестры, «элементы живописи, музыки и театра

▲ Автопортрет

1904; 35,5х29,5 см
бумага, уголь, сангина
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

**“ Поиски мои
исключительно в области
техники. В этой области
специалисту надо
потрудиться; остальное
сделано уже за меня,
только выбирай ”**

М. Врубель

Имя Михаила Врубеля окружено легендами, которые начали складываться еще при его жизни. Его образ полностью соответствует романтическим представлениям: художник, одержимый Демоном, живущий только ради творчества, и, как расплата за это, — одиночество, безумие и гибель. Судьба отмерила ему немногим более двадцати лет творческой активности, которые Врубель посвятил постоянному напряженному труду, мучительным раздумьям, стремлению к совершенству в процессе воплощения творческих замыслов.

стали с ранних лет его жизненной стихией“. На долгое время рисование оставалось только увлечением.

Окончив гимназию с золотой медалью, Врубель в 1874 году поступил на юридический факультет Петербургского университета. Летом 1875 года он совершил первую заграничную поездку в Швейцарию, Германию и во Францию с семьей, где служил гувернером.

В АКАДЕМИИ

Талант и призвание наконец взяли свое: после отбывания воинской повинности, осенью 1880 года Врубель поступил в петербургскую Академию художеств. Имея университетское образование, он был начитан, владел иностранными языками (в том числе латинским), неплохо разбирался в философии, увлекался Кантом, хорошо знал литературу, особенно любил Гете.

На третий год пребывания в Академии Врубель поступил в мастерскую Павла Петровича Чистякова (1832—1919), заурядного художника, но прекрасного учителя, в совершенстве владеющего секретами передачи объема и пространства на

плоскости. В этот год он подружился с Валентином Серовым (1865—1911) и Владимиром фон Дервизом (1859—1937), познакомился с Ильей Репиным (1844—1930), который оказал на него сильное влияние. По совету Репина Врубель начал самостоятельную работу, нацеленную на изучение природы. Но скоро наступило разочарование в наставнике: увидев на XI передвижной выставке картину „Крестный ход в Курской губернии“ (1880—1883), Врубель пришел к выводу, что Репин „не вел любовных бесед с натурой, весь заня-

тый мыслью поглубже запечатлеть свою тенденцию в зрителе“.

Врубель и Серов увлекаются техникой акварели. Втроем с Державиным они снимают мастерскую, где пишут обнаженную модель. Врубель усердно занимается акварелью, считая, что именно в этой технике рисунок и живопись неразрывны.

В академические годы Врубель рисует с натуры по 12—14 часов в день. Эта суровая школа воспитывает твердую руку и поразительную зрительную память.

КИЕВСКИЙ ПЕРИОД

Счастливая случайность прервала пребывание Врубеля в стенах Академии художеств. В 1884 году археолог и историк искусства, профессор Адриан Прахов (1846—1916) обратился к Чистякову с просьбой указать ему ученика для выполнения монументальных живописных работ в Кирилловской церкви (XII век) в Киеве. Чистяков порекомендовал Врубеля, тот сделал эскиз — и был приглашен Праховым.

В Киеве Врубель погружается в новую для него стихию религиозной живописи. Недавний ученик Академии всего за один год создает монументальные росписи „Оплакивание“ и „Сошествие Святого Духа“ в Кирилловской церкви, пишет, имитируя мозаику, одного из ангелов в барабане Софийского собора.

В 1884 году Врубель был отправлен в Венецию для изучения памятников византийского и ренессансного искусства. В Венеции Врубель пишет четыре иконы (маслом на цинковых досках) для иконостаса Кирилловской церкви; лучшая среди них — „Богоматерь“. В этом образе отразилось глубокое и безответное чувство художника к Эмилиии Львовне, жене Прахова.

Общий вид мастерской Врубеля в Венеции

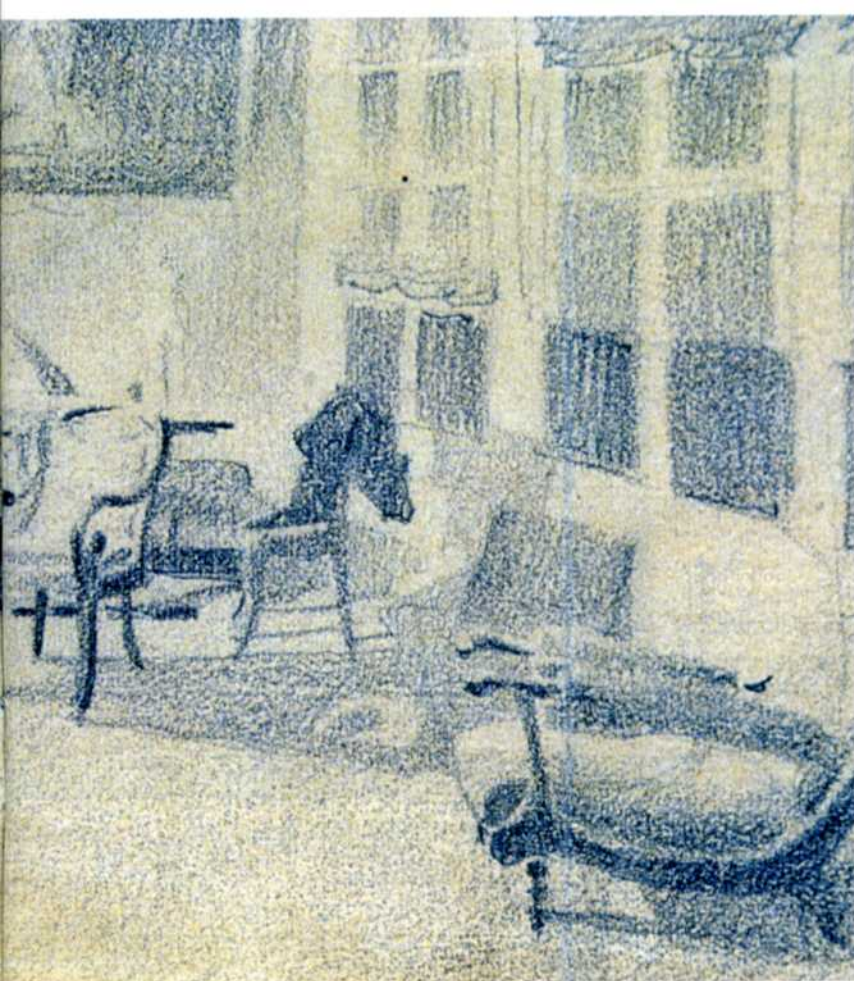
1885; 8х14,5
бумага, графитный
карандаш
Киевский музей
русского искусства



▼ Цветы в синей вазе

1886—1887; 16,5х24,5 см
бумага, акварель
Киевский музей русского
искусства





В Венеции Врубеля привлекают не только картины художников Ренессанса, но и византийские мозаики в соборах Сан Марко и на острове Торчелло. „Был я в Торчелло, радостно шевельнулось сердце — родная, как есть, Византия“, — писал тогда Врубель в одном из писем.

Еще осенью 1884 года, отправляя Врубеля в Венецию, Прахов обещал ему участие в росписях интерьера Владимирского собора. Но когда художник вернулся, дело росписи уже было передано в руки прославленного живописца Виктора Васнецова (1848—1926). Врубель воспринял это как страшное вероломство, был глубоко уязвлен как человек и как художник. Он не смог оставаться в Киеве и уехал в Одессу. В 1887 году Врубель вернулся в Киев и, осыпав от обиды и возмущения, исполнил несколько эскизов к отдельным композициям („Надгробный плач“, „Воскресение“). Они были отклонены строительным советом собора. Участие художника в росписи Владимирского собора ограничилось написанием орнаментов (в боковых нефках), которые уже тогда приводили в изумление свободой творческой фантазии.

В Киеве Врубель окончательно сформировался как художник, впервые обратился к изображению Демона, но полностью реализовать свои возможности он не мог. Нестабильности его материального положения способствовал и его характер. Спокойный, но легко увлекающийся, Врубель беспечно относился к деньгам, никогда не торговался с заказчиками и покупателями, отдавая свои шедевры за бесценок, часто уничтожал и переписывал завершенные вещи. Итог его неустроенной киевской жизни подвел отец, навестивший сына в 1886 году: „Ни единого теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья.... В кармане всего пять копеек“.

В МОСКВЕ

Уезжая летом 1889 года из Киева, Врубель не думал, что покидает его навсегда. Понав в Москву (проездом из Казани, где

он навещал больного отца), художник остался в ней практически на всю жизнь. Здесь Врубель оказался среди крупных промышленников-мecenатов и молодых, ищущих новых путей живописцев, артистов, литераторов.

Серьезную поддержку Врубель нашел в семье Саввы Мамонтова (1841—1918), крупного промышленника и мecenата, владельца Русской частной оперы. Быстрому сближению художника с Мамонтовым и его художественным кружком способствовали Серов и Константин Коровин (1861—1939), работавшие в московском доме „русского Медичи“ и его загородном имении Абрамцево.

1890-е годы были счастливейшими в жизни и творчестве художника. В мамонтовском кружке Врубель увлекся идеей возрождения русского искусства и создания нового синтетического стиля, проникнутого „музыкой цельного человека“. В Москве он нашел многочисленных заказчиков, для которых создавал картины и панно, скульптуры и майолику, архитектурные проекты и чертежи для мебели, росписи балалаек и рисунки для обоев.



Портрет Н. И. Забелы-Врубеля в стиле импрессионизма

1989; 124x75,7 см

холст, масло

Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

МУЗА ВРУБЕЛЯ

Надежда Ивановна Забела была выдающейся певицей, лучшей исполнительницей партий в операх Римского-Корсакова, другом композитора. Учитывая вокальные данные (лирическое колоратурное сопрано) и артистические способности своей любимой певицы, он писал партии героинь в операх „Царская невеста“, „Сказка о царе Салтане“, „Кашей Бессмертной“. Став женой Врубеля, Надежда Ивановна искренне полюбила его, поверила в его большой талант, прониклась значительностью его личности. При всех страданиях и непризнании художник обрел в ее лице верного друга, почти единомышленника в понимании искусства. Врубель обожал свою жену как человека и как певицу, ее облик вдохновлял его во многих произведениях.

На репетиции оперы Гумпердинка „Гензель и Гретель“ в конце 1895 года Врубель познакомился с солисткой Русской частной оперы молодой певицей Надеждой Ивановной Забелой (1868—1913), был покорен ее голосом, талантом, красотой и вскоре сделал ей предложение. Летом 1896 года они обвенчались в Женеве.

Тем же летом в Нижнем Новгороде открылась Всероссийская промышленная выставка, для художественного отдела которой Мамонтов заказал Врубелю два огромных панно. Панно „Принцесса Греза“ и „Микула Селянинович“ стали поводом для „всероссийского скандала“ в художественной среде, а Врубель был широко осужден в газетах как декадент. Журги Академии художеств признало вещи „искусствоведческими“, и Савва Иванович „в пику Академии“ выстроил для них специальный павильон, куда „валом валил народ“.

Нижегородский скандал неожиданно принес художнику известность, а наличие на выставке кроме панно портретов, скульптур и театральных эскизов мастера осветило разные грани его таланта. В конце 1896 года, после нижегородского проишествия, и в последующие два года отношения четы Врубелей с Мамонтовым были особенно дружескими. В этот период Врубель стал постоянным декоратором Частной оперы, его жена — солисткой театра, исполнительницей главных партий в операх Николая Римского-Корсакова (1844—1908) и романсов композитора. Театр в это время стал вторым домом для художника. Он бывал в нем, когда писал декорации или следил за их исполнением по своим эскизам, присутствовал на всех спектаклях и посещал все концерты, где пела Надежда Ивановна.

С 1900 года художник начинает экспонировать свои работы — сначала на выставках новаторского петербургского объединения „Мир искусства“, потом группы „36-ти художников“. Публика и даже художники не принимают его творчества. Со своими московскими коллегами, кроме друзей по кружку Мамонтова — Серова, Коровина, Ильи Остроухова (1858—1929), Василия Polenova (1844—1927) — Врубель мало общается и редко посещает выставки.

ТЯЖЕЛЫЕ ИСПЫТАНИЯ

В 1901 году Врубель работал над своим заветным Демоном; Надежда Ивановна ждала ребенка. По воспоминаниям ее сестры, „Михаил Александрович готовился к этому событию очень весело, и ему, и жене казалось, что рождение ребенка не может помешать их элегантной и веселой жизни“. Первого сентября родился сын, которого назвали Саввой. Личико ребенка было изуродовано „заячьей губой“, что глубоко поразило Врубеля, увидевшего в этом какой-то недобрый знак. Художник целиком уходит в работу над „Демоном“, душевная тревога и эмоциональное напряжение достигают крайнего предела и провоцируют сильнейший приступ психического расстройства. Художника помещают в клинику. В 1903 году, как только состояние здоровья Врубеля стабилизировалось, он вместе с семьей переезжает в Украину. Именно в Киеве случилась трагедия, которая окончательно подорвала душевное здоровье художника: умер его сын. Потерявший рассудок Врубель вновь попадает в клинику. В краткие моменты просветления мастер создает поистине выдающиеся произведения, отмеченные хрупкой, какой-то неземной красотой...

Признание пришло к Врубелю слишком поздно. Когда он уже был безнадежно болен, его творчество, наконец, было оценено по достоинству. О художнике и его картинах в захлеб писали символистские журналы „Весы“ и „Золотое руно“, Пе-

Полет Фауста и Мефистофеля

1901; 290х240 см
холст, масло
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



▼ Одесский порт (берег моря)

14х23 см
бумага, акварель
Киевский музей русского искусства



**“ Искусство
из всех сил
старается
иллюзионировать
душу, будить
ее от мелочей
будничного
величавыми
образами ”**

М. Врубель

Петербургская академия художеств присвоила ему звание академика. В 1906 году на русской выставке в Париже, организованной Сергеем Дягилевым, работам Врубеля был отведен целый зал. В том же году художника перевезли в Петербург, в известную лечебницу доктора Бари. Чтобы быть ближе к мужу, Надежда Ивановна поступила на службу в Марининский театр. Врубель стремительно терял зрение, и это положило конец его художественной карьере. Теперь только музыка могла скрасить жизнь мастера: жена ежедневно приходила в клинику и, не скрывая слез, исполняла фрагменты из его любимых оперных партий... После пяти мучительных лет душевной болезни и слепоты 1 апреля 1910 года Врубель умер в петербургской клинике доктора Бари. Он убил себя сознательно, открыв окно в сильный мороз: простуда осложнилась воспалением легких, которое перешло в скоротечную чахотку, повлекшую летальный исход. Похороны художника состоялись 3 апреля на кладбище Новодевичьего монастыря в Петербурге. Из академической церкви к последнему приюту мастера гроб с его телом несли студенты Академии художеств. Церемонию прощания открыл поэт Александр Блок... Надежда Ивановна ненадолго пережила мужа: вечером 20 июля 1913 года в концерте она исполнила „с каким-то особенным подъемом три романса Римского-Корсакова“, а в полночь скоропостижно скончалась.



КАЛЕНДАРЬ

- 1856 — 5 (17) марта Врубель родился в Омске в семье военного юриста
- 1864—1872 — занимается в рисовальных школах и с частными учителями в Петербурге, Саратове и Одессе
- 1874—1880 — учится в Петербургском университете
- 1875 — совершает первое путешествие за границу с семьей своего ученика. Посещает Францию, Швейцарию, Германию
- 1880—1884 — вольнослушатель Академии художеств. С 1882 года учится рисунку в мастерской П. Чистякова, дружит с учениками Академии В. Серовым и В. Давидом. Пользуется советами И. Репина
- 1884—1889 — „киевский период“; совершает поездку в Венецию
- 1889—1904 — живет в Москве. Становится участником кружка С. Мамонтова
- 1890—1900 — работает в гончарной мастерской в Абрамцево. Награждается медалью на Всемирной выставке в Париже (1900) за декоративную облицовку камина
- 1895—1901 — оформляет спектакли Русской частной оперы С. Мамонтова
- 1891—1896 — совершает многочисленные поездки в Европу
- 1896 — жюри Всероссийской художественно-промышленной выставки отвергает панно, Мамонтов экспонирует их в отдельном павильоне. 28 июля в Женеве Врубель венчается с Н. И. Забелой
- 1897, 1900, 1901 — приезжает в Украину; лето проводит на хуторе близ станции Плиски Черниговской губернии, в семье сына художника Н. Н. Ге — П. Н. Ге и его жены, родной сестры Н. И. Забелы-Врубеля
- 1898 — с этого года выставляет свои картины на выставках объединения „Мир искусства“
- 1901 — рождается сын Савва, который умирает в 1903 г. в Киеве
- 1901, 1902 — принимает участие в выставках объединения „36-ти художников“
- 1902 — первый приступ психического расстройства
- 1903 — становится одним из учредителей Союза русских художников, участвует в его выставках (1903—1910)
- 1905 — получает звание академика „за известность на художественном поприще“
- 1906—1910 — живет в Петербурге, в основном в клиниках
- 1910 — 1 (14) апреля Врубель умер в клинике доктора Бари

Девочка на фоне персидского ковра — 1886

„Девочка на фоне персидского ковра“ — первый у Врубеля написанный маслом и вполне законченный портрет с натуры. Художник изображает тринадцатилетнюю дочь владельца киевской ссудной кассы Манию Дахнович, однако здесь нет никакого стремления к индивидуальной психологической характеристике.

В картине отразилось пристрастие Врубеля к тонким нюансам цвета и переливам камней, блеску металлов. В ссудной кассе Георгия Дахновича он любовался камнями и изучал волшебное сверкание бриллиантов, топазов, рубинов, аквамарин.

Безвольно упавшие руки девочки многозначительно položены ладонями на розу и кинжал — традиционные эмблемы любви и смерти. Но в создании печального настроения картины участвуют не столько атрибуты и обреченно-скорбное ли-

цо девочки, сколько сама живопись. В ней впервые Врубель нашел свой колористический тембр — звучание густых сумрачных тонов со сдвигом в холодную часть спектра.

Работая над картиной, Врубель стремился изобрести новые сложные приемы техники масляной живописи, которая была бы не простой имитацией мозаики, а превращала изображение в драгоценность, мерцающую из глубины чистым полнозвучным цветом. Он усердно и внимательно выписал все мельчайшие детали ковра и наряда девочки, которая несколько теряется среди роскошного декора.

Врубель, как правило, не придавал особого значения небольшим акварелям и рисункам с натуры. Между тем, среди них часто встречаются „маленькие шедевры“ — такие, как натюрморт „Шиповник“.

Эта работа является практическим подтверждением высказывания Врубеля о необходимости в работе „орнаментальности“. Под „орнаментальностью“ он понимал такой метод работы, когда художник, сочиняя или рисуя с натуры, должен следить не только за внешним контуром предмета, его абрисом, границей с фоном, а и за очертаниями самого фона, заботиться о его связанности с основным предметом изображения, чтобы все элементы композиции были крепко связаны между собой. Сам Врубель всегда стремился проникнуть „в глубь“ предмета, изобразить его в нескольких планах, взаимосвязанных друг с другом.

В своих рисунках цветов с натуры Врубель строит форму на оптической приближенности и детализации, а не на пространственной удаленности и обобщении. Это придает особенную интимность его изображению природы.



◀ Шиповник

1884; 24,5х16,5
бумага, акварель
Киевский музей
русского искусства

▶ Девочка на фоне персидского ковра

1886; 104х68 см; холст, масло
Киевский музей
русского искусства

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Живописная поверхность холста мерцает и переливается подобно драгоценным камням и смальте мозаик. Отдельные мазки „гранят“ форму, выявляя объемы и одновременно придавая привычным предметам свойства, возвышающие их до уровня абсолютной Красоты. Отсутствие в картине осязательной глубины компенсируется этим граниением формы мазками, которое объединяет в одно целое одежду девочки и фон; они служат обрамлением для лица, подчеркивают его хрупкую красоту, делают невесомой фигуру. Особенная мозаичность мазков, цветовая и тональная сложность делают картину трудным объектом для фотографирования. Картина свидетельствует, как неуклюже развивается индивидуальный стиль Врубеля.



Орхидея — 1886—1887

Наряду с древними мозаиками, камнями, коврами, старинными тканями Врубеля привлекала пластическая красота цветов, в которых художник видел живые драгоценности.

В Киеве, в доме Адриана Прахова, Врубель познакомился с Натальей Мацневой (урожденной Тарновской), а через нее — с женой профессора Бунге. Мацнева когда-то училась живописи масляными красками и неплохо писала цветы. Она попросила Врубеля поучить ее работать акварелью, с ней захотела учиться и Бунге.

Для Врубеля эти уроки были одновременно и небольшим материальным подспорьем, и тяжелым испытанием. Педагогического опыта у него не было. Сам он великолепно владел акварелью, но как передать это умение другим, тем более не будущим профессиональным художникам, а скачущим „светским“ дамам, Врубель не знал. Чувствуя, что теоретические объяснения не помогают, он просто начал сам писать цветы вместе со своими ученицами. О своем методе преподавания он писал сестре: „(...) я выработал такую систему — сажусь и пишу или рисую, а ученица смотрит; нахожу, что это наилучший способ показать, что надо видеть и как передавать, (...) моя система преподавания и мне приносит пользу, заставляя работать с натуры во всю мочь и без всяких целей, что наедине я уже устал до тошноты делать, а это безусловно полезно“.

Во время уроков Врубель исполнил около десятка этюдов цветов, которые отличаются исключительной красотой и со-

вершенством. Глядя на работу Врубеля, ученицы начинали бессознательно подражать его манере, а потом кое-что применять в своей работе. Оставленные на память ученицам, эти листы были собраны одной из них — Е. П. Бунге.

Врубель выполнял этюды очень быстро и не стремился к подробному выписыванию деталей. Он передавал строение формы и особенности поверхности, „кожу“, текстуру. В этюдах цветов проявился интерес Врубеля к бесконечному разнообразию форм природы, умение видеть уникальное в привычном.

Каждый цветок у Врубеля обладает собственным „характером“. В этюде „Орхидея“ стреловидные лепестки с каким-то почти грубым усилием прорываются сквозь темноту сумрачного синего фона. В повадке этого цветка есть нечто агрессивное, дерзкое, устрашающее.

В отличие от четко выстроенной композиции „Шиповника“, в акварели „Полевые цветы“ создано впечатление случайности брошенных на поверхность стола скромных цветов. В листе есть определенная незаконченность: Врубель часто оставлял работу, если считал поставленную перед собой задачу (точную передачу формы и цвета) выполненной, не заботясь о завершенности композиции. Для Врубеля не было неинтересных объектов в природе: подобно Леонардо да Винчи, он был привлечен неисчерпаемой вариативностью ее форм. Многочисленные рисунки цветов с натуры стали фундаментом той исключительной легкости, с которой художник придумывал разнообразные растительные орнаменты, и виртуозности, с которой он воплощал их в своих работах. Эта грань его таланта особенно ярко засверкает в 1890-х годах в Абрамцево, но уже в Киеве остались первые свидетельства — лучшие во всем декоративном ансамбле Владимирского собора орнаменты („Колосья“ и „Павлины“).

Этюд „Красная азалия“ отличается особой легкостью, свежестью чисто акварельной техники, эскизной непринужденностью мазка и построения формы.

Этюды цветов 1886—1887 годов свидетельствуют о сложении индивидуального стиля художника. Преобразование природы в нечто сказочное и фантастическое, составляющее особенность этого стиля, осуществляется в этюдах вне какого-либо определенного сюжета, исключительно средствами уникальной врубелевской „техники“.



▲ Красная азалия

1886—1887; 24x15,8 см
бумага, акварель,
графитный карандаш
Киевский музей русского искусства

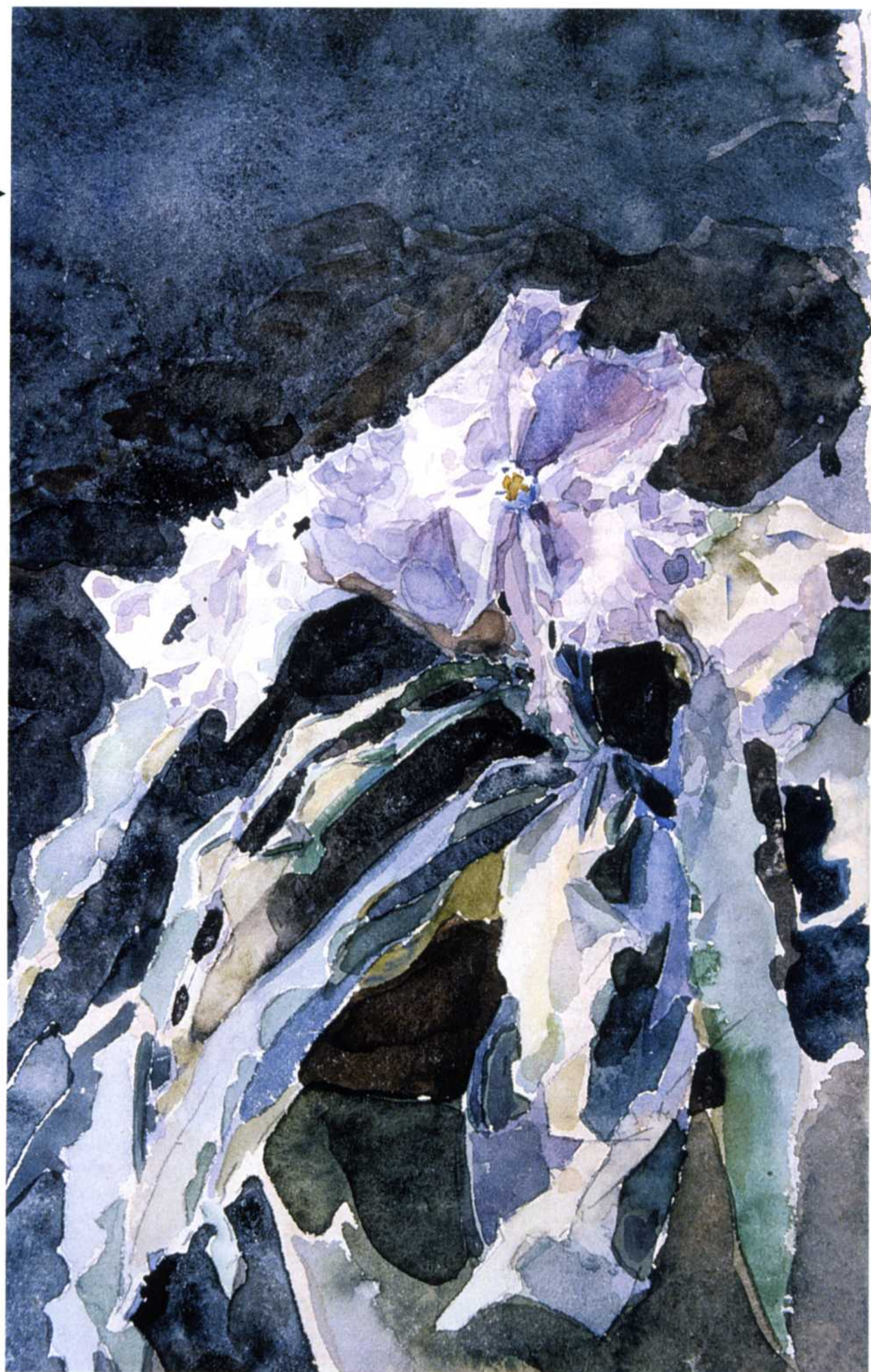


◀ Полевые цветы

1884; 40,5x23,5
бумага, акварель,
графитный карандаш
Киевский музей русского искусства

Орхидея ▶

1886—1887; 24x15,8 см
бумага, акварель,
графитный карандаш
Киевский музей русского
искусства



Ангел с кадилом и свечой — 1887

Лето 1887 года Врубель проводит в имении семьи известных украинских коллекционеров Тарновских в Мотовиловке под Киевом. Здесь он работает над акварельными эскизами росписей Владимирского собора, среди которых — «Ангел с кадилом и свечой».

При взгляде на этот лист становится понятным, как двигался Врубель от замысла к воплощению. Композиция возникла в его представлении раньше, чем он брал в руки карандаш и бумагу. Замысел, а не формат бумаги, требовал соответствующих размеров и пропорций листа, поэтому Врубель так часто, как никто из известных нам живописцев, прибегал к доклеиванию бумажных полос.

Работая над эскизами для монументальных росписей Владимирского собора, Врубель говорил, что они — чистое творчество, а не «шаблоны» для стилизации росписей в византийском духе. Фигура окруженного светом и воздухом ангела написана в традициях академизма. По своей творческой природе Врубель тяготел к объему, без которого форму не мыслил. Поэтому его «Ангел» ближе к произведениям раннего итальянского Возрождения, чем собственно к византийским и древнерусским образцам.

Натурными штудиями для «Ангела» послужили акварельные этюды цветов. В томной грации силуэта, в его парящей неземной бесплотности, в узоре складок невесомого одеяния узнается хрупкость цветочных лепестков. Здесь впервые у Врубеля формотворчество природы и художественное формотворчество узнают себя друг в друге.

Неудачи Врубеля с получением заказа на росписи во Владимирском соборе надо отнести за счет непонимания подлинно декоративных и монументальных форм врубелевской живописи «ценителями» того времени, воспитанными на бытовом жанре, а также за счет неканонической трактовки религиозных образов. Врубель

▼ Христос
в Гефсиманском
саду

1887—1888
140,5х52,5 см
бумага на картоне, уголь
Государственная
Третьяковская галерея

действительно не был церковным живописцем; он стремился прежде всего к стенописи, а не к иконописи.

Михаил Александрович обладал редчайшим качеством подчинять пространство, каковы бы ни были его размеры. По свидетельству современников, все свои вещи огромных размеров он исполнял, не разбивая на клетки, как это обыкновенно делают для удобства работы, когда переводят композицию на большие форматы. Лист «Ангел с кадилом и свечой» обладает чертами монументального произведения, благодаря выразительности силуэта, обобщенности и лаконизму форм.

В эскизах для росписей Владимирского собора складывается одна из важнейших особенностей композиционно-образного мышления и видения Врубеля — предельная сдержанность движений и жестов фигур при их духовной напряженности, максимальной психологической экспрессии. Академическая телесная рельефность фигуры не исчезает совсем, но декоративная вычурность и избыточность складок придает оставшейся телесности высшую одухотворенность, а запечатленную атмосферу наделяет внутренней взволнованностью.

Художник, историк искусства, коллекционер Илья Остроухов (1858—1929) восхищался увиденными в 1887 году врубелевскими эскизами росписей Владимирского собора и очень хотел пополнить ими свою коллекцию. Но ему это не удалось: еще в Киеве эскизы были куплены Иваном Терешенко, а в 1904 году поступили в коллекцию Киевского городского музея.

В работах, относящихся к периоду пребывания в Киеве, Врубель неоднократно обращался к образу Христа, объясняя приверженность этой теме предпочтениями своих близких знакомых и собственными профессиональными устремлениями. Все усилия мастера были направлены на то, чтобы выработать новую живописную технику, которая сделала бы «иллюзию Христа невозможной прекрасной».





Врубелем были задуманы несколько картин из жизни Спасителя. В каждой из них он собирался выразить определенное эмоциональное состояние: картина „Христос в пустыне“ — сосредоточенность, „Христос в Гефсиманском саду“ — борение, а „Воскресение“ — просветленность. Художника привлекают кульминационные моменты жизни Иисуса, его внутренней борьбы, мучительного выбора. Яркое представление о подобных замыслах Врубеля дает рисунок „Христос в Гефсиманском саду“.

Художник старается преодолеть сложившийся академический шаблон образа Христа. Ему не вполне удается избавиться от „легкой слащавости“ в изображении; может быть, поэтому в итоге Врубель отдает предпочтение совсем другому образу: в его мысли и творчество входит Демон...

Для создания пейзажного фона Врубель, видимо, пользовался фотографиями, о чем известно из его письма: „Я окончательно решил писать Христа: судьба мне подарила такие прекрасные материалы в виде трех фотографий прекрасного освещенного пригорка с группами алоэ между ослепительно белых камней и почти черных букетов выжженной травы; унылая каменная котловина для второго плана... на фотографии яркое солнце дает удивительную иллюзию полночной луны“.

Но Врубель, довольно часто в своем творчестве прибегая к фотографии, никогда не был зависимым от первоисточника, он относился к нему как к натуре. Это сырой материал, который подлежал художественной переработке и предстал в законченном произведении преображенным и неузнаваемым.

◀ Ангел с кадильцем и свечой

1887; 69х26 см
бумага на картоне, акварель, графитный
карандаш, лак
Киевский музей русского искусства

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Следуя указаниям Чистякова работать в масляной живописи планами для выявления объема предметов, Врубель и в акварели придерживался тех же приемов, прибегая к заливкам цветом только в целях подготовки общего тона.

При работе акварелью поверх легкой заливки Врубель наносил одну краску на другую, оставляя между ними небольшой просвет. Оставленные чистые места бумаги заполнял мазочками краски, избегая их слияния. Нужные места он усиливал тем, что давал акварели просохнуть и прокладывал легкими оттенками кобальта или охры. „Кобальт и охра — это божественные краски. Они соединяют между собой все разрозненные тона“, — говорил Врубель.

Он не доверял цвету, составленному наскоро из нескольких красок на палитре, и, проверяя себя, наносил его сначала на бумагу. Художник говорил: „Бумага все терпит. Ты можешь пользоваться ею как палитрой для получения нужного верного тона, а потом эти пятна ввести куда-нибудь в фон“.

Надгробный плач — 1887

Присущее Врубелью стремление к величественно-трагическим образам определило его художественные поиски при работе над эскизами монументальной росписи Владимирского собора в Киеве. Он создал эскизы к композициям „Надгробный плач“, „Воскресение“, „Сшествие Святого Духа“, работал над изображениями Христа и ангелов.

В эскизах Врубель впервые нашел свой особенный монументальный стиль и художественное решение образов. Одним из важных элементов становится прием изображения глаз — огромных, выпуклых, взгляд которых, напряженный до предела, служит художнику для выражения духовной силы его героев.

В основном эскизе-триптихе Врубель композицию с фигурами Христа и Марии расположил в центре, а справа и сле-

ва от нее изобразил попарно Марию Магдалину и Иоанна Богослова, Иосифа Аримафейского и Никодима. В этом эскизе художник был близок к оптимистическому пониманию евангельской сцены. В трех остальных вариантах „Надгробного плача“ преобладает тема мировой скорби, „уныния“. В них художник занимался поисками центральной части композиции: менял фон, расположение фигуры Марии, характер и выражение образов. Листы более чем вдвое укрупнены по сравнению с размерами всего триптиха.

Во втором варианте „Надгробного плача“ Врубель в качестве фона ввел изображение города, погруженного в голубую дымку лунного призрачного света. Лицо Христа отмечено чертами возвышенной красоты, оно хранит выражение умиротворенности после тяжких испытаний. В этом варианте фигура Богоматери расположена на первом плане, перед

▼ Надгробный плач

Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве 1887; 45х62,7 см бумага, акварель, графитный карандаш, лак Киевский музей русского искусства





▲ Надгробный плач

Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве
1887; 45х62,7 см
бумага, акварель,
графитный карандаш, лак
Киевский музей русского искусства

гробом, из больших влажных глаз выкатилась крупная слеза, руки покорно сложены в молитвенном благоговении. В ее образе — выражение просветленной печали. Так же, как и в эскизе «Ангела с кадилом и свечой», вокруг голов Марии и Христа даны не нимбы, а окружности.

Самое сильное по трагической силе и жизненной правде выражение безутешной скорби матери над телом умершего сына Врубель дал в третьем варианте. Фигура Марии помещена за гробом, строго в центре листа, на фоне поднятой могильной плиты; ее образ свободен от всего сверхъестественного, это земная мать, полная внешне сдержанного, но объемлющего все ее существо горя. В этом листе художник наиболее последовательно воплощает принцип «окаменелости» фигур, объединяющий все эскизы.

Композиции, предложенные Врубелем, были совершенно чужды росписям Васнецова и других мастеров во Владимирском соборе по художественному языку и по трагизму. Адриан Прахов считал, что для подобных работ должен быть построен храм «в совершенно особом стиле».

“ Вся суть состоит в том,
чтобы при помощи
орнаментального
расположения форм
усилить плоскость стены ”

М. Врубель

Тамара и Демон — 1890—1891

В первый год московской жизни Врубель познакомился с Петром Кончаловским — литератором, переводчиком, пайщиком издательства И. Н. Кушнерова. По его заказу художник исполнил ряд иллюстраций для юбилейного издания произведений Лермонтова, среди которых выделяются иллюстрации к „Демону“. Каждый из рисунков, выполненный черной акварелью, в руках мастера приобретающей богатство многокрасочной палитры, тяготеет к картине, поскольку обладает сюжетно-образной завершенностью, не свойственной иллюстрации. Самые большие рисунки — почти в лист или пол-листа ватмана — Врубель исполнил для показа сцен роковых свиданий Демона и Тамары. В вошедшей в книгу иллюстрации — „Не плачь, дитя, не плачь напрасно!“ — художник изображает их встречу в монастырской келье. Описанию этой встречи посвящены кульминационные главы поэмы Лермонтова. Врубель понимал этот момент как краткий апофеоз взаимной страсти героев, в котором нет ни торжества злого духа, ни предчувствия гибели Тамары.

Видение издателями лермонтовского героя было заурядным, невозможным для Врубеля. Это привело к тому, что часть рисунков не попала в издание 1891 года, а часть вошедших в него носит следы давления тех, кто утверждал работы. Среди спилевого пестроты иллюстраций, выполненных известными русскими худож-

**“ Мое искусство
будит души. Оно зовет
от мелочных будничных дел
к величавым образам ”**

М. Врубель

никами, врубелевские выделяются подлинной глубиной постижения лермонтовских образов. Между тем критики больше всего поносили именно Врубеля за якобы непонимание Лермонтова или отступления от него, за безграмотность и неумение рисовать.

Как ни странно, среди всех произведений Лермонтова именно иллюстрирование „Демона“ стало для Врубеля самым трудным. Главная сюжетная пружина поэмы — романтическая линия страсти Демона — не могла не привлечь внимания Врубеля. Художник чувствовал и родство своего Демона с героем Лермонтова, и его независимость от литературного прототипа. Поэтому, следуя сюжету поэмы, художник пользуется ею как подспорьем для выражения ведущих тем собственного творчества — вечных метафизических загадок любви, смерти, бессмертия.

„Голова Демона“, по замыслу Врубеля, должна была стать заглавной к поэме. В этом рисунке получился сложный „портрет“ трагического героя — образ мятущегося духа, „ищущего примирения обуревающих его страстей“. Это не скорбящий и страдающий Демон, он полон энергии мысли и чувства, ищет решения поставленных им самим нечеловеческих вопросов бытия, жгущих внутренним пламенем страсти. В лице, соединяющем мужской и женский облики, современников больше всего поразили губы Демона, словно обожженные внутренним огнем.



«Голова Демона»

1890—1891; 23х36 см
бумага, черная акварель,
белка
Киевский музей
русского искусства

Тамара
и Демон.
Иллюстрация к
поэме М. Ю.
Лермонтова
„Демон“

1890—1891; 66,5х50 см
бумага, черная акварель,
белка
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



Демон (сидящий) — 1890

Демон
поверженный

1902; 139x387 см

холст, масло

Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

Картина написана в первый год пребывания Врубеля в Москве, в особняке Саввы Мамонтова, где была мастерская, которую хозяин дома предоставил художнику для работы. Но мысль изобразить, как выражался Врубель, „нечто демоническое“ возникла еще в Киеве под впечатлением оперы русского композитора, пианиста и дирижера Антона Рубинштейна (1829—1894) „Демон“ и одноименной поэмы Михаила Лермонтова. В понимании Врубеля, Демон — не черт и не дьявол, потому что „черт“ по-

гречески значит просто „рогатый“, „дьявол“ — „клеветник“, а „Демон“ означает „душа“.

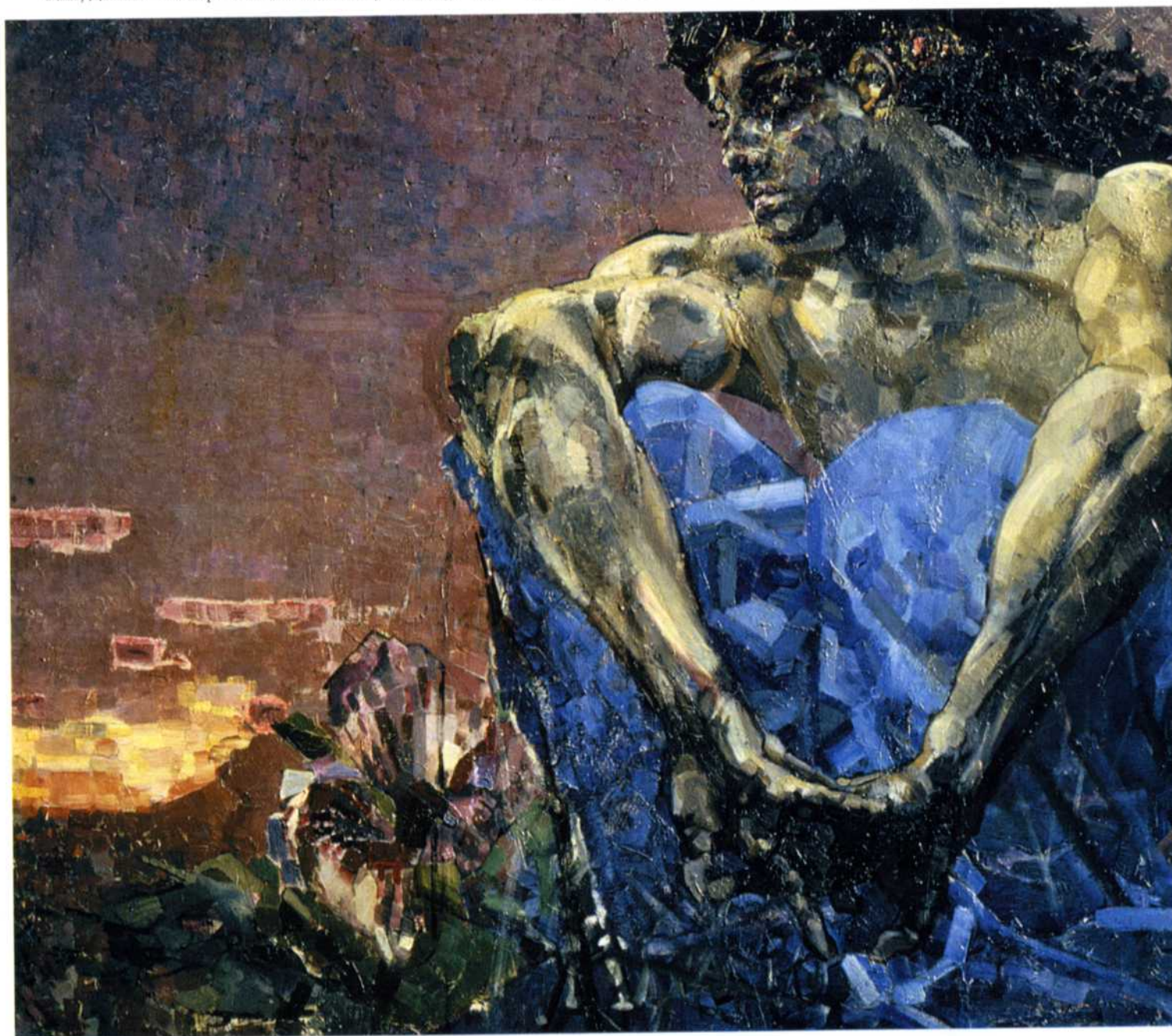
Демон на картине 1890 года замер в позе ожидания и созерцания. Его фигура очень укрупнена, стиснута границами картинной плоскости, что делает ее похожей на сжатую пружину, обладающую огромной силой, не находящей выхода. Врубель создает в картине равновесие между фигурой и окружением. Мощный торс Демона отделяет равновеликие части — огромные неземные цветы, занимающие справа всю

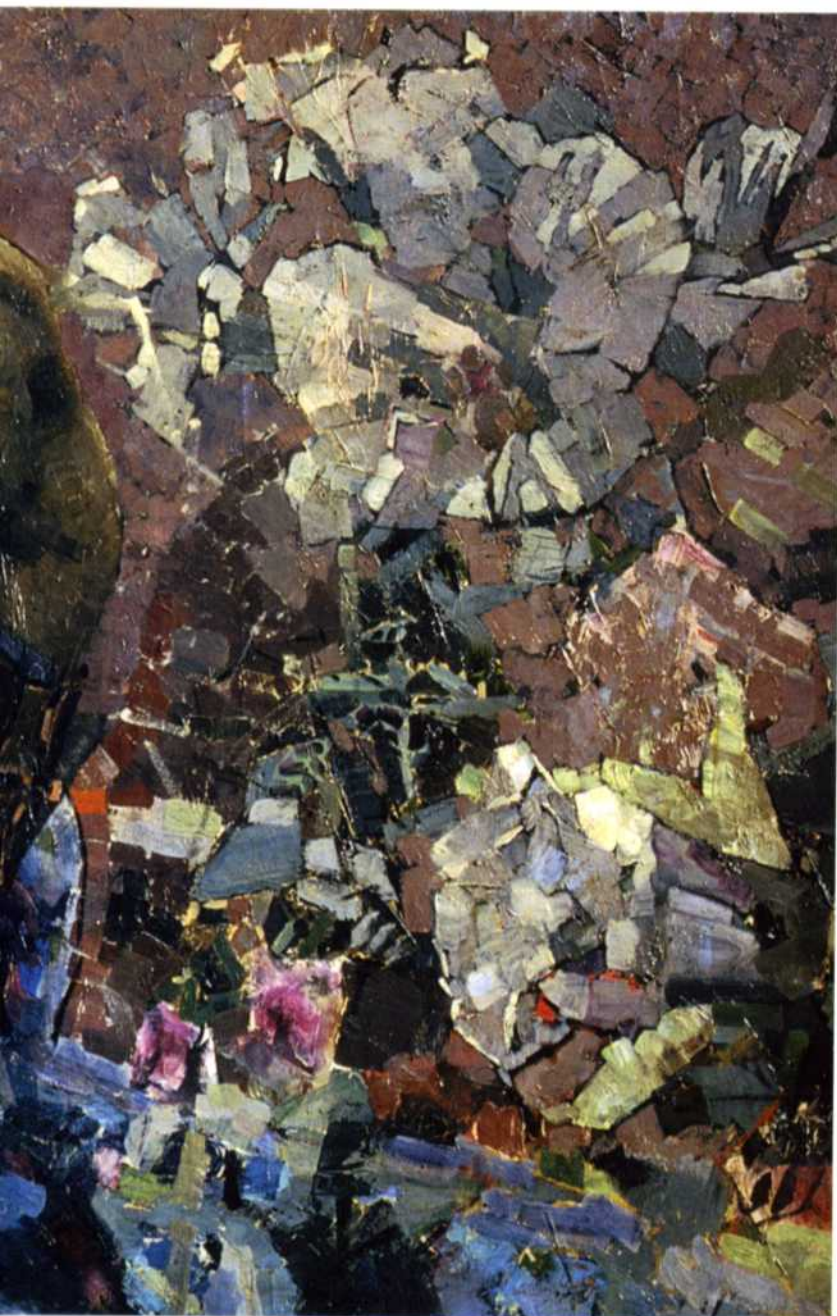
▼ Демон
(сидящий)

1890; 114x211 см

холст, масло

Государственная
Третьяковская галерея,
Москва





плоскость полотна, и небесное пространство, открывающееся слева. В колорите, построенном на контрасте теплых и холодных тонов, Блок справедливо усматривал аналогию лермонтовскому: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет».

Фон, то есть декоративное пространство, окружающее Демона, выполнен так, что живопись похожа на мозаику, — особенно это заметно в кристаллических цветах и в полосках заката. Торс и голова Демона написаны пастозно; широкими мазками вылеплены руки, плечи, грудь и шея гиганта, густым мелким мазком написаны его лицо, волосы и светящиеся камни диадемы. Такой крупный пастозный мазок был новшеством в русской живописи 1890-х годов.

Если «Демон (сидящий)» символизирует Вечер, то «Демон поверженный» является аллегорией Заката, где мотив обреченности сливается с идеей грандиозного великолепия.

Жена Врубеля, видевшая полотно в начале работы, говорила, что это не лермонтовский Демон, «а какой-то современный ницшеанец», а сам художник хотел дать картине название Икопе (икона). Врубель продолжал переписывать картину, когда она уже экспонировалась на выставке «Мира искусства» в 1902 году в Петербурге. Черты и выражение лица, цветовое решение менялись на глазах публики. Александр Бенуа утверждал, что Врубель усиливал в Демоне черты муки, отчаяния, «пыточной вывернутости».

Узкий, вытянутый в длину формат холста подчеркивает трагическую расслабленность легкого тела. Бунтарский характер, непокорность «Поверженного» выражены в тусклом сверкании полных страдания и ненависти глаз, жесте заломленных рук, в разметавшихся крыльях. В картине были применены металлические лаки со светящимся эффектом (они уцелели лишь в некоторых фрагментах пейзажного окружения и на диадеме), а в росписи павлиньих перьев — бронзовый порошок.

Публика и критика не приняли «Демона поверженного», а когда Врубеля поместили в лечебницу, в картине увидели символ его трагической судьбы. «Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый», — писал сам Врубель.

Гадалка — 1895

Прообразом „Гадалки“ является Кармен из одноименной оперы Бизе, которой Врубель увлекся еще в 1892 году. Его вдохновила излюбленная в символизме тема рока, предопределенности судьбы.

Коровин рассказывал о возникновении картины: „Все шумели, говор, игра в карты, спор. Михаил Александрович... спал.

Наутро он написал с какой-то дамы, с которой познакомился накануне, портрет ее с игральными картами“. Врубель написал „Гадалку“ поверх заказанного ему портрета промышленника Николая Мамонтова.

По воспоминаниям Николая Прахова, пришедшему позировать Мамонтову художник заявил: „Не могу больше писать ваш портрет, осточертел он мне“.

Гадалка — это символ Женщины. В ней есть обаяние красоты, естественность и в то же время некая загадочность. Глядя мимо зрителя, словно пророчица, она проникает в неведомое для других будущее человека.

Спор света и тени на контрастно освещенном лице усиливает драматизм и остроту ощущения образа. В колорите

“ Я твердо решил совершенно отстранить от своего творчества все, что его искусственно неорганически направляет ”

М. Врубель

картины холодные и теплые цвета, взаимодействуя, обогащают друг друга. Благородно и сдержанно мерцают переливы шелковой ткани на фоне тусклого приглушенного в цвете ковра. Натурное начало в этом произведении берет верх.

Фантастическое художник выискивает в самом объекте — в женщине, обладающей даром разгадывать будущее людей.

Картина написана на холсте с темно-серым грунтом легким и длинным, не слишком пастозным мазком. Слои краски, тонкий в живописи головы и рук, становится более плотным в фактуре шали и ковра на стене за спиной женщины.

„Гадалка“ близка по композиции к знаменитой киевской „Девочке на фоне персидского ковра“, написанной художником девятью годами ранее, но ее утонченная живопись менее материальна.

Об истории возникновения акварели „Портрет мужчины в старинном костюме“ подробно рассказал в своих воспоминаниях Николай Адрианович Прахов. Внимание Врубеля, пришедшего в квартиру Праховых, привлек кусок старинной украинской парчи, купленной хозяином на рынке. Он загорелся желанием написать ее акварелью.

Положив стул боком на стол, Врубель набросил на него парчу, чтобы легла свободными складками, и начал с увлечением писать. По словам Николая Прахова, художник „начал с центра, с большого букета, и пошел от него вверх и вниз. Когда уже было написано довольно много, стал говорить: „Нет, я напишу не просто кусок материи, а лучше боярина или, еще лучше, царя, сидящего на троне. Пусть это будет, ну, хотя бы Иван Грозный“.

Написал пояс, длинные рукава рук, лежащих на поручнях кресла, и стал намечать лицо от подбородка вверх“.

Врубель придал портрету черты известного киевского коллекционера и мецената Ивана Николовича Терешенко, мотивируя это тем, что „он тоже Иван и тоже должен быть — Грозным“.

Художника интересовала в первую очередь передача узора на старинной украинской парче, поэтому он не стал подклеивать бумагу для изображения лица мужчины целиком.

Равнодушие Врубеля к своим работам проявилось и здесь: портрет был наклеен на картон „Восточной сказки“, чтобы тот не покособился. В 1946 году он был отделен и отреставрирован.

Гадалка ►

1895; 135,5x86,5 см
холст, масло
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



► Портрет мужчины в старинном костюме

1886; 27,8x27 см
бумага, акварель, белая, графитный карандаш, лак
Киевский музей русского искусства



Принцесса Греза — 1896

По заказу Саввы Мамонтова Врубель в 1896 году работал над декоративными панно для украшения интерьера художественного павильона на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде. Они должны были располагаться в полукруглых завершениях торцовых стен зала, этим определялся их огромный размер и формат. Врубель избрал темами панно „Принцессу Грезу“ и „Микулу Селяниновича“. Второе полотно не сохранилось.

В начале лета 1896 года Врубель приступил к работе в Нижнем Новгороде. Панно „Принцесса Греза“ было подготовлено им еще в Москве, где художник писал его в гончарной мастерской Мамонтова, за Бутырской заставой. Теперь панно только натянули на подрамник, соответствующий размерам и форме отведенного места.

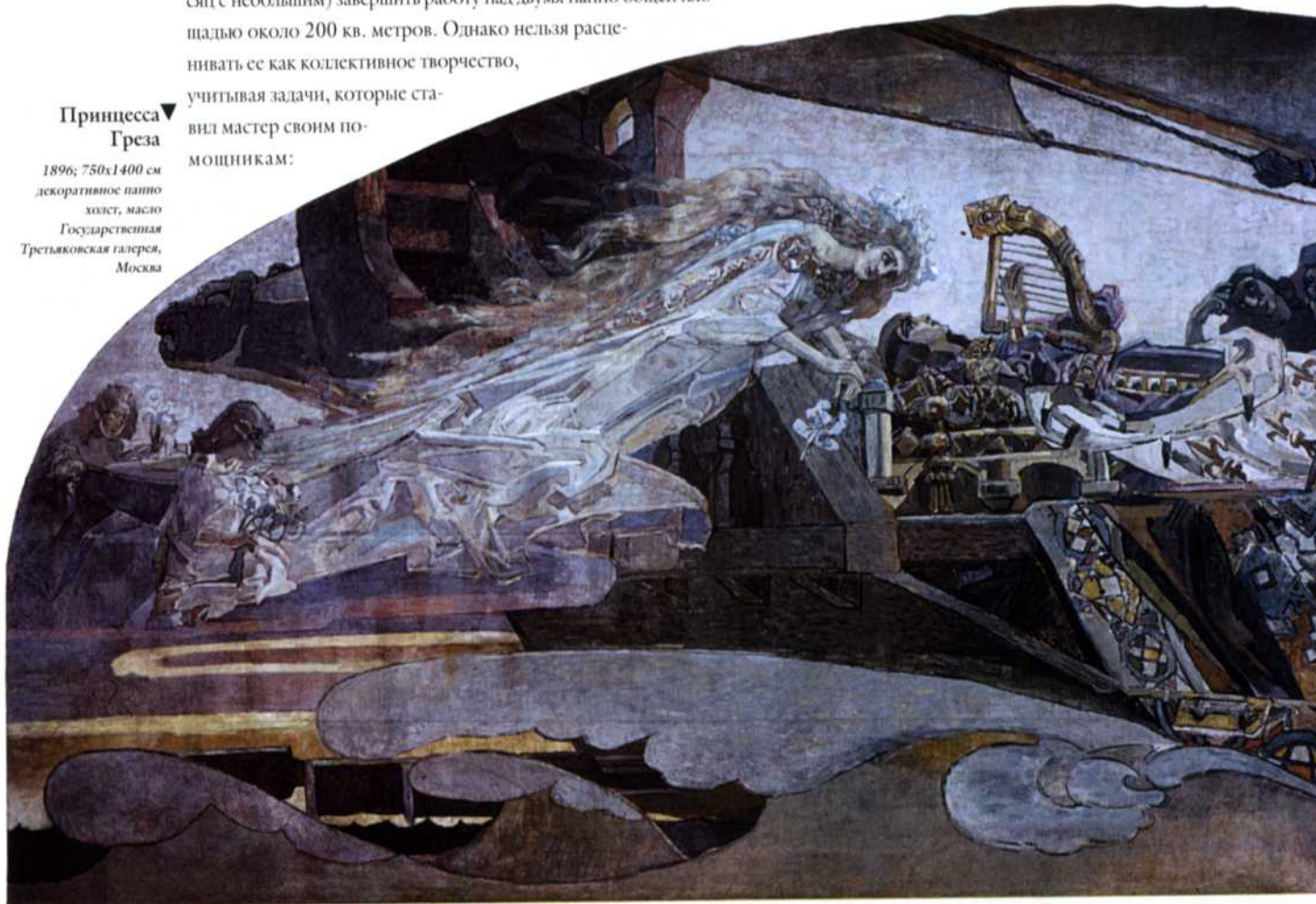
Колоссальный творческий замысел Врубелю помогала воплотить бригада молодых живописцев под руководством Сафонова, в то время оканчивавшего Академию художеств. Помощь была необходима, чтобы успеть в кратчайшие сроки (месяц с небольшим) завершить работу над двумя панно общей площадью около 200 кв. метров. Однако нельзя расценивать ее как коллективное творчество, учитывая задачи, которые ставил мастер своим помощникам:

„Пишите... точно воспроизводя мои черты и пятна, помните только, что вы вышиваете, как по канве, никаких общих прокладок и набрасываний“.

Тема панно „Принцесса Греза“ была навеяна одноименной пьесой французского драматурга Эдмона Ростана, написанной в 1895 году, переведенной на русский язык Т. Щепкиной-Куперник и поставленной в Петербурге Литературно-художественным кружком. Врубель видел постановку весной 1896 года. В основе пьесы лежит средневековая легенда о принце и трубадуре по имени Жоффруа Рюдель, очарованном рассказами пилигримов об антиохийской принцессе Мелиснде. Предчувствуя свой близкий конец, он решил пуститься в далекий путь за море, „не в силах умереть, не увидев хоть на миг ее“. В центре декоративного панно изображен умирающий в пути принц с арфой в руках. Силой искусства он воссоздает свою романтическую мечту — образ прекрасной и недостижимой принцессы. Легкая и прозрачная, она возникает из розовых закатных облаков и нежно склоняется над принцем. Врубель воспользо-

Принцесса Греза

1896; 750х1400 см
декоративное панно
холст, масло
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



вался сюжетом пьесы для того, чтобы выразить свою любовь к будущей жене, а также рассказать о вечном стремлении художника к прекрасному.

Формально все действующие лица литературного источника вполне узнаваемы. Но панно отнюдь не повествовательно и не является иллюстрацией пьесы. Во-первых, художник как бы совместил время и действие, изобразив принцессу, влетающую на корабль, а не входящую в сопровождении рыцаря Бертра, посланника принца, что, по Ростану, происходит в конце пьесы. Во-вторых, каждый изображенный герой представляет собой некий собирательный образ-символ. Потому так отчетливо читается отношение самого художника к главным персонажам и особенно к принцессе, в лице которой угадываются портретные черты Надежды Завелы. Что касается стоящего у мачты рыцаря Бертра, то в его лице прежде всего прослеживаются характерные черты облика „Демона (сидящего)“.

Открытие Нижегородской выставки, намеченное первоначально на 10 мая, состоялось чуть позже — 28-го, но уже без панно Врубеля. За три дня до этого „Микула Селянинович“ и „Принцесса Греза“ были сняты и накатаны на валы во исполнение приговора жюри.

Сейчас трудно судить о первоначальном облике панно „Принцесса Греза“. Врубель не успел закончить его к выставке, и над завершением работа-

ли друзья Василий Поленов и Константин Коровин. В первоначальном виде сохранилась лишь композиция, построенная на музыкальной гармонии ритмов.

В композиции панно Врубель отлично справился с отведенным для него местом в павильоне, подчинил изображение плоскости, распластав изображение, как орнамент на ковре. Вместе с тем, он дает почувствовать второй и третий пла-

ны в глубину, как в скульптурном рельефе. Изысканность линий и узор пятен в панно приведены к предельной поэтической ясности и четкости. Это понятный каждому рассказ о возвышенной рыцарской любви, преодолевающей все преграды, которой не страшна и сама смерть.

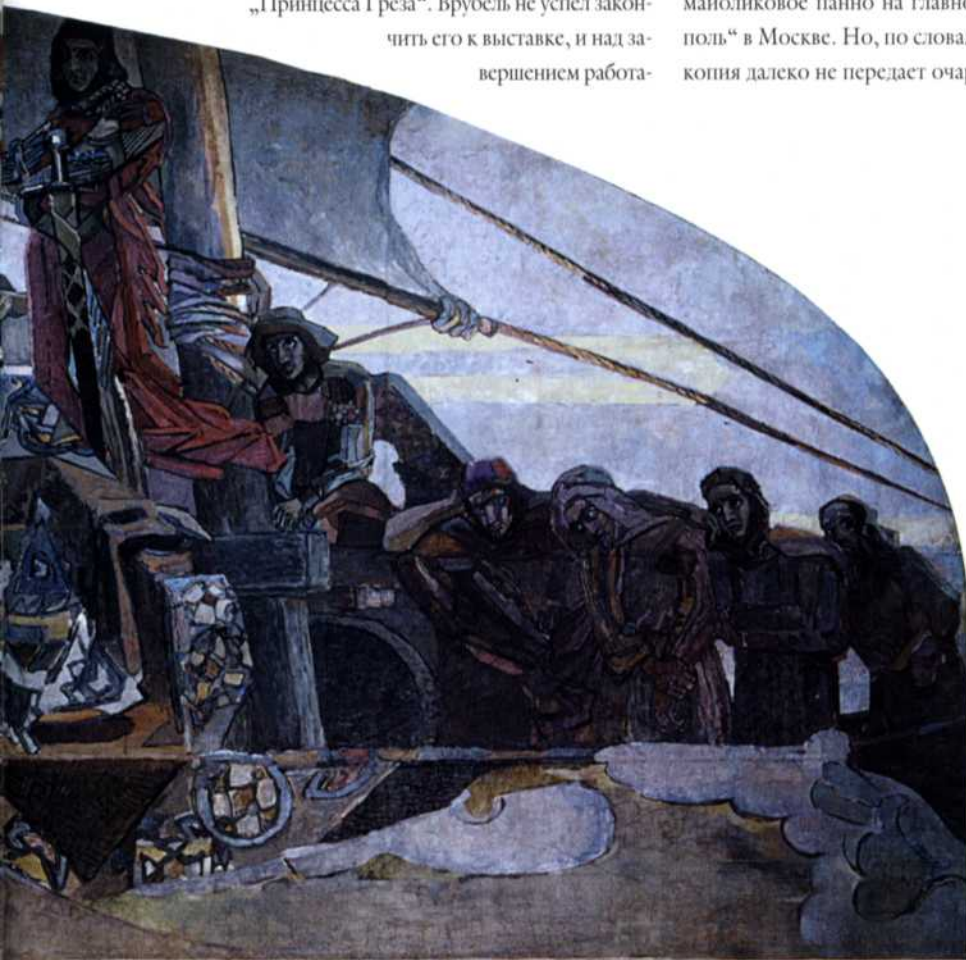
Композиция „Принцессы Грезы“ послужила основой для росписи сценического задника для Частной оперы. Что касается самого

живописного панно, то оно перешло в 1908 году к новому хозяину — коллекционеру и владельцу Частной оперы Сергею Зимину, который купил его у разорившегося Саввы Мамонтова. Он разместил это панно на портале сцены театра, тем самым дав возможность посетителям оперных вечеров еще раз увидеть творение Врубеля.

Еще при жизни художника, в 1899—1903 годах, под его руководством был исполнен вариант „Принцессы Грезы“ — майоликовое панно на главном фасаде гостиницы „Метрополь“ в Москве. Но, по словам современников Врубеля, „эта копия далеко не передает очарования оригинала“.

“ Врубелевские панно своей оригинальностью и свежестью красок и письма в буквальном смысле “ убивали” расставленные внизу в золоченых рамах произведения других художников ”

Николай Прахов



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Панно „Принцесса Греза“ было написано на гигантском холсте размером более девяноста квадратных метров. В масляные краски, по словам современников, добавлялся керосин, благодаря чему картина утрачивала блеск, характерный для масляной живописи. Это было необходимо для удобного рассматривания панно снизу на большом расстоянии. В законченном виде картина должна была, по замыслу Врубеля, производить впечатление старой инкрустации или фрески, слегка высветленной временем. Врубель подчеркивает эту связь со средневековым искусством, придавая формам характер изломанных плоских граней, а контурам фигур — угловатость. В колорите он использует непрозрачные, „глухие“ тона. Тяжелые, словно вырезанные из камня массы морских волн на переднем плане делают композицию устойчивой, „удерживают“ на себе сложное переплетение линий и форм изображенной сцены. Выдающаяся работа художника оказалась слишком новаторской для современников Врубеля. „Принципиальная борьба новых, еще не вполне сложившихся направлений в искусстве с традиционными формами неожиданно разгорелась в Нижнем Новгороде помимо воли и желания Михаила Александровича Врубеля“, — вспоминал Николай Прахов...

Пан — 1899

Под влиянием идей мамонтовского кружка Врубель обращается к образам русских сказок. Поиски национальной души интересовали его не сами по себе: в национальном художник видел лишь форму — русское выражение общих мировых идей. Картина „Пан“ была написана в имении меценатки княгини Марии Тенишевой — селе Хотылево Орловской губернии. Врубель начал писать портрет жены на фоне лесного пейзажа, но счистил почти законченный портрет и быстро написал на этом холсте новую картину. Она возникла под впечатлением рассказа Анатоля Франса „Святой сатир“ из цикла „Источник святой Клары“, где собраны рассказы о художниках итальянского Возрождения, монахах и легенды средневековья. Врубеля поразили тот рассказ, где старый сатир повествует о давно прошедших временах. Но „Пан“ — это не античное божество, а русский леший. От греческого бога художник взял „козлоноготь“, рога на лысом лбу и свирель; голова с седой курчавой зарослью волос, усов, бороды, добрый чистый взгляд синих глаз превращают Пана в персонажа русских сказок. Порожденный врубелевской фантазией, он изображен на фоне вполне реального, написанного с натуры пейзажа, открывающегося с террасы хотылевского дома. Врубель тонко подметил, что этот типичный русский пейзаж с лесной болотистой поляной, искривленными березами приобретает особенную таинственность в сумерки, когда над зарослями всходит огромный оранжево-желтый полумесяц. „Пан“ был написан очень быстро, за два-три дня. Это объясняется тем, что Врубель приступил к окончательному воплощению замысла лишь тогда, когда все малейшие детали уже ясно сложились в его воображении.

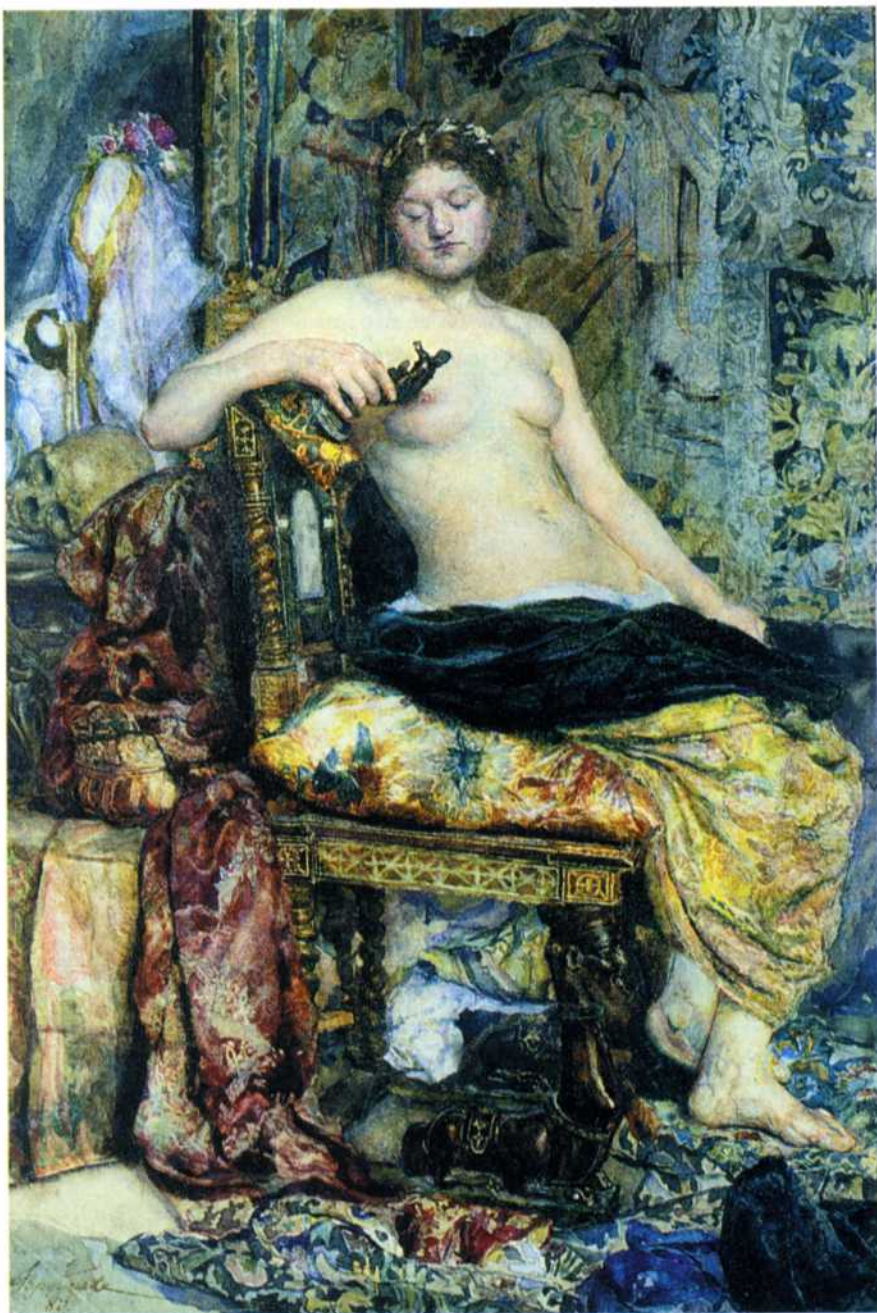
В Академии Врубель подружился с Валентином Серовым и Владимиром Державиным, обнаружив много общего с ними в творческих интересах, особенно в работе акварелью. Однажды друзья уговорили Врубеля нанять натурщицу и написать ее в обстановке Ренессанса. Они были рады самому мотиву: простонародная натура — и классическая, ренессансная обстановка. Работа над „Натурщицей“ увлекла Врубеля больше, чем его друзей. Он с гордостью писал в письме: „Акварель, если будет так идти, как идет, то будет действительно вроде дорогой работы Фортунни, кличка которого все более за мной утверждается в Академии“. В это время Врубель сильно увлечен виртуозной акварельной техникой испанского художника Мариано Фортунни (1838—1874), культ которого царил в мастерской Чистякова. Цель этой акварели для Врубеля заключалась не в передаче характера, а в изучении форм предметов. Она радует глаз разнообраз-

разием узора и цвета роскошных драпировок, орнаментального фона. В ней очевидна жажда постижения красоты окружающего предметного мира. Стремление усилить звучание цвета толкало Врубеля на самые разнообразные технические приемы. Он часто пренебрегал технологией материалов, бесцеремонно смешивал масло, акварель, гуашь, пастель, полагая, что для достижения определенных цветовых задач все средства позволительны. „Натурщица в обстановке Ренессанса“ была покрыта гуммиарабиком (древесной смолой), который усиливает звучность цветов, придавал фактуре блеск. Гуммиарабик со временем растрескивается, губит работу, поэтому при реставрации в 1926 году он был снят.

Пан
1899; 124х106,3 см
холст, масло
Государственная
Третьяковская галерея

▼ Натурщица в обстановке Ренессанса

1883; 35,5х24,4 см
бумага на картоне,
акварель, белла, лак
Киевский музей русского
искусства





Царевна-Лебедь — 1900

Самым ярким „театральным“ творением Врубеля исследователи называют декорации и костюмы к постановке оперы „Сказка о царе Салтане“ Римского-Корсакова, премьера которой состоялась в 1900 году на сцене Частной оперы. Оформление спектакля принесло Врубелю известность и имело большой успех — даже у тех, кто прежде относился к творчеству мастера пренебрежительно.

Под впечатлением оперы Врубель пишет картину „Царевна-Лебедь“ — сценический портрет Надежды Забелы-Врубель. На полотне предстает не сама певица, а таинственный образ Царевны, навеселенный ее лиричным и задушевым пением. По воспоминаниям современников, голос и внешность певицы полностью соответствовали сказочным и фантастическим образам, которые она воплощала на сцене: голос у нее был „ни с чем не сравнимый, ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный и полный красок или, точнее, сменяющихся переливов одной какой-то краски, предельно выразительный, хотя и совершенно спокойно льющийся... И какой облик! Возможно ли было, раз увидев это существо, не обольститься им на всю жизнь! Эти широко расставленные глаза, пленительно-женственная, зазывно-недоуменная улыбка, тонкое и гибкое тело“.

Картину художник пишет на хуторе Ге близ станции Плиски в Черниговской губернии летом 1900 года. Врубель изображает жену на фоне собственных декораций к „Сказке о царе Салтане“, в костюме, сочиненном им для спектакля. Но сценическая условность претворена в сказочную, пейзаж — это не фон-задник, а реальное пространство, где происходит чудесное пре-

вращение. Момент перевоплощения лебедя в хрупкую и загадочную красавицу-царевну словно остановлен и длится, а свет заката преобразует реальность, делает ее зыбкой и многозначительной. Мерцание больших глаз Царевны-Лебеди подобно блеску драгоценных камней перстней и кокошника, которые своим обилием и тяжестью усиливают впечатление ее хрупкости.

Врубель обладал редким даром видеть музыку в цвете. По словам жены художника, перламутровые оттенки, свойственные колориту „Царевны-Лебеди“ и других картин, Врубель нашел в теме моря в музыке Римского-Корсакова.

„Восточная сказка“ была задумана как большая картина, заказанная киевским мещаном и коллекционером Иваном Терещенко. Над картиной Врубель работал около года, но так ее и не написал, ограничившись небольшой акварелью. Полученные авансом деньги он компенсировал картиной „Девочка на фоне персидского ковра“.

На выбор сюжета повлияло чтение „Сказок Шехерезады“ на французском языке, которые слушал Врубель в семейном кругу Праховых. Композицию подсказало впечатление от персидского ковра, который в это время находился в доме Праховых. Художник написал сцену в гареме восточного падишаха, в шатре из персидских ковров. Узору ковра подчинена вся композиция. На примере „Восточной сказки“ можно говорить о музыкальной основе работ Врубеля, построенных, как правило, на чередовании линейных и цветовых ритмов. Сказочный мир Врубель драматизирует, наделяя психологической выразительностью лица основных фигур. Их три — царевич, лежащий на ложе, юная женщина с потупленным взором, стоящая перед ним, и смуглая красавица в темных одеждах, ревниво и грозно устремившая взгляд на новую избранницу. Драматическое начало произведения получает развитие в самом живописном языке акварели. Контрастные сопоставления цветов, где красный ложится рядом с зеленым, синий — с желтым и оранжевым, заставляют ощутить внутреннюю заостренность происходящего. И особое настроение тревоги создает тон кобальта, объединяющий все планы изображения.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Работа представляет собой ювелирную по тщательности и тонкости письма акварельную миниатюру. Художник прокладывал большие поверхности широкими заливками краски. Затем кончиком тонкой кисти покрывал их точками или мельчайшими разноцветными пятнышками, добиваясь эффекта мозаичного мерцания цвета в узоре восточных ковров, одежд, вещей, освещенных сложным светом луны и горящего масла или погруженных в глубины тени. Врубель разнообразит форму красочных пятнышек, превращая их то в треугольник, то в ромбы, то в полосочки. Эти отличающиеся друг от друга по своим очертаниям пятна, как в калейдоскопе, образуют самые неожиданные комбинации и создают необычные декоративные эффекты. Вместе с тем в силу своего разнообразия, в силу различной направленности этих полосок, точек, ромбов, треугольников поверхность листа наполняется движением, или плавно текущим, или напряженно-беспокойным.

Царевна-Лебедь ►

1900; 142,5х93,5 см
холст, масло
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

◄ Восточная сказка

1886; 16,7х24,5 см
бумага на картоне,
акварель, белоза, лак
Киевский музей русского
искусства



Мятежный Демон живописи

Врубель занимает в русской культуре конца XIX века особое место. Неординарность художественного мышления, новизна формы часто приводили к непониманию и недооценке его искусства современниками, что обрекало художника на трагическое одиночество. Врубель открыл новую эпоху в искусстве, являясь едва ли не единственным представителем раннего символизма в России.

Пониск своего пути в искусстве Михаил Александрович Врубель начал в Академии художеств. Он „изменил“ любимому раньше учителю Илье Ефимовичу Репину, яркому представителю передвижнического реализма, и предпочел ему скромного академического преподавателя Павла Петровича Чистякова (1832—1919). Главное завоевание Чистякова — методика „объемного рисунка“. Форма не срисовывается, а конструируется путем последовательного выявления планов, первоначально самых общих, крупных, затем все более мелких, которыми она словно бы „граничится“.

ОДИНОКИЙ НОВАТОР

Система Павла Чистякова надолго определила творческие искания Михаила Врубеля. Он говорил, что основные ее положения — „формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено“. Чистяков считал, что Врубель у него „перепекся“ — не стал убирать рабочие линии построения, увидев в них самостоятельную декоративную красоту, способ придавать форме знакомых предметов преображенный, странный вид.

В мастерской Чистякова царил культ испанского художника Мариано Фортун (1838—1874), замечательного мастера акварели. В его работах Врубель открыл для себя технику живописи мелкими мазками и богатство красочного узора. Успехи в области освоения акварельной техники принесли Врубелю прозвище „Фортун“, которым он гордился.

Наряду с Фортун художник увлекался Рафаэлем Санти (1483—1520), в произведениях которого видел „силу жизненной правды“.

Важным для Врубеля стало путешествие в Венецию в 1884—1885 годах. Изучение мозаик собора Сан Марко, живописи венецианцев Джованни Беллини (ок. 1430—1516) и Джованни Чимы да Конельяно (ок. 1459—1517/18) обогатило его колористический дар.

К началу 1890-х годов Врубель выработал свою неповторимую художественную манеру. Она предполагала неверо-

▼ В. Э. Борисов-Мусатов:
Осенний мотив
(Дама в лиловом)

1901; 142,5x102 см
холст, масло
Киевский музей
русского искусства





Портрет поэта
Валерия
Яковлевича
Брюсова

1906; 102,2x69,5 см
бумага, прессованный
уголь, сангина, мел
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



Константин
Коровин:
Черемуха

1914; 64,3x85,5 см
картон на холсте, масло
Киевский музей
русского искусства

ятно развитую зрительную память, видение будущей картины как целого, где все ритмически соединено как в орнаменте. Энергичные широкие мазки кристаллической формы вплетаются в плоскостной узор и одновременно создают объем, объединяют фигуру и пространство. Образы являются результатом преображенной, фантастической реальности, но одна какая-нибудь деталь — переданная необычайно натурально и остро — придает изображению убедительность.

ВРУБЕЛЬ И РУССКИЙ МОДЕРН

Направление творческих поисков Врубеля в 1890-е годы во многом определяется близостью к Абрамцевскому кружку художников с его девизом „Истина в красоте“, стремле-

**“Его линия, создающая форму,
его тайные скрещивания плоскостей формы,
выступления круглот, они, минуя сюжет,
вводят зрителя в ту область сверхъестественного,
где управляет торжество „знака“, иероглифа,
где нет названия предмета, а сама
форма — „предмет“”**

Кузьма Петров-Водкин

нием организовать собственный быт по законам христианской морали, красоты и искусства, культом национального. Врубель обретает уверенность в себе в соревновании с достойными соперниками старшего поколения — Ильей Репиным, братьями Виктором и Аполлинарием Васнецовыми, Василием Polenovым и сверстниками — Валентином Серовым, Коровиным, Михаилом Нестеровым (1862—1942).

Народность, понимаемая художниками 1860-х годов как сочувственное изображение жизни народа, в деятельности художественного кружка Мамонтова интерпретировалась иначе — как переработка характерных мотивов народного творчества. Особенное внимание уделялось тому, что именно в народном искусстве неразделимо творчество и ремесло.

Идея художественного универсализма была веянием интернационального стиля, получившего в России наименование „модерн“. Художник должен уметь все: написать картину и декоративное панно, исполнить виньетку для книги и монументальную роспись, вылепить скульптуру и сочинить театральный костюм.

Михаил Врубель оказался едва ли не наиболее подготовленным к принятию этого вызова со стороны еще только формирующегося „нового стиля“.

Работая в Москве и Абрамцеве, Врубель был близок по своим взглядам к новому поколению художников. Но он не мог целиком разделить их поиски „отрадного“ в реальной действительности. Он мечтал о величавом искусстве грандиозных мировых идей, образах-символах, выражающих драматическую жизнь человеческого духа. Сложность положения Врубеля заключалась в том, что символизм в России развивался в то самое время, когда формировалось и крепло непосредственное восприятие натуры. Поэтому Врубель оказался одиноким среди своих друзей-москвичей, тяготевших к импрессионизму.

ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК-СИМВОЛИСТ

Казалось, Врубель мог бы обрести единомышленников в среде петербургского объединения „Мир искусства“, в выставках которого он участвовал. „Мирискусники“ (Александр Бенуа (1870—1960), Леон Бакст (1866—1924), Александр Головин (1863—1930) и другие) были наиболее яркими представителями стиля модерн в России, стали реформаторами театрального оформления, понимая спектакль как синтез искусств.

Театр занимал большое место и в художественной деятельности Врубеля. Но для петербургской молодежи из „Мира искусства“, увлеченной европейским прошлым, во Врубеле было слишком много московской безудержности, „гениальничанья“. Они не узнавали в нем тот тип художника, к которому сами тяготели.

Искусство Врубеля оказалось одним из самых ранних и совершенных воплощений символизма — направления, которое открыло существование тайны в человеке, природе и

искусстве, не поддающейся рациональному познанию, но явленной художнику, интуитивно проникающему в их сущность. Его символизм имел ярко выраженную литературную основу: „Фауст“ Гете, „Пророк“ Пушкина, „Демон“ Лермонтова, сказки „Тысячи и одной ночи“ — вот неполный список произведений, определявших темы врубелевских картин. Но при этом художник далек от иллюстративности, образы обретают надвременный универсальный характер.

В силу своей болезни Врубель рано был исключен из культурной среды своего времени и уже при жизни отошел в область легенды. В 1907 году новое поколение художников-символистов, заявившее о себе выставкой „Голубая роза“, провозгласит своими духовными вождями Врубеля и Виктора Борисова-Мусатова (1870—1905). Павел Кузнецов (1878—1968), Петр Уткин (1883—1941), Сергей Судейкин (1882—1946) и другие мастера стремились к уподоблению живописи музыкальному образу, часто уходили в область фантазии, вымысла, сказки.

“ Врубель поразительно рисовал с натуры, но совершенно особенно, как-то превращая ее, раскладывая, не стремясь никогда найти протокол ”

К. А. Коровин

▼ Илья Репин: Поприщин

1882; 98x69 см
холст, масло
Киевский музей
русского искусства





▲ Александр Головин: Дворец царя Салтана
1907
Киевский музей русского искусства

Одиноким среди русских художников конца XIX века, Врубель был понят и принят поэтами-символистами. Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов видели в жизни художника воплощение вечного мифа о мастере-пророке, тайновидце, вестнике иных миров. Этому способствовали загадочная странность его полотен, одержимость образом Демона, болезнь, окружившая его имя ореолом тайны. Блок усматривал в полотнах Врубеля своеобразный символ творчества: «Искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы». Белый художественные открытия Врубеля назвал «сгущенной интимностью на фоне ужасной меланхолии».

«Демон» Врубеля оказал влияние на сценическое решение образа Демона Федором Шляпиным в постановке опе-

Последователи Мастера

Александр Головин (1863—1930) на сцене Большого театра в начале XX века развивал принципы театральной декорации, заложенные художниками Частной оперы, прежде всего Врубелем. В работах Головина над спектаклями на сказочные темы можно обнаружить непосредственную связь не только с мотивами его декоративно-прикладного творчества, но и с искусством Врубеля, его трактовкой керамики и декоративных росписей в духе русского национального фольклора. При работе над театральной декорацией Головиным ничто никогда не копировалось, но представало преображенным, все пластические формы строились по законам музыкального ритма, достигалось гармоническое равновесие между реальным и декоративным. Как и в творчестве Врубеля, за театральностью, праздничностью Головина сквозит трагизм, в котором выразилось мироощущение эпохи, за «гармониями цветности» угадывается не только наслаждение цветом, радость творчества, но и предчувствие грозных событий.

ВРУБЕЛЬ В МУЗЕЯХ МИРА

РОССИЯ

МОСКВА • Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительного искусства имени А. С. Пушкина; Музей-усадьба «Абрамцево»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Государственный Русский музей, Всероссийский музей А. С. Пушкина
УФА • Государственный художественный музей Республики Башкортостан имени М. В. Нестерова

САРАТОВ • Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
РЯЗАНЬ • Рязанский художественный музей

УКРАИНА

КИЕВ • Киевский музей русского искусства
ОДЕССА • Одесский художественный музей

БЕЛАРУСЬ

МИНСК • Национальный художественный музей Республики Беларусь

ЛАТВИЯ

РИГА • Государственный художественный музей Латвии

АРМЕНИЯ

ЕРЕВАН • Государственная картинная галерея Армении

ГРУЗИЯ

ТБИЛИСИ • Государственный музей искусств Грузии

ры Рубинштейна «Демон» в Большом театре (Москва, 1904) и на декорации Коровина к ней. Позднее сам Шляпин признавал: «От Врубеля мой Демон».

ПРЕДТЕЧА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОТКРЫТИЙ XX ВЕКА

Гранение форм на картинах Врубеля позволило увидеть в его работах «предчувствие» кубизма. Судейкин вспоминал, что на выставке 1906 года в Париже в зале Врубеля постоянно перед полотнами стоял Пабло Пикассо (1881—1973). Пикассо позже сам писал о влиянии, оказанном на него работами русского символиста: «Я часто прибегаю к крайним возможностям чисто «скульптурной» трактовки, к острому очерчиванию плоскостей. Это есть в африканской скульптуре, в

русской иконе, это было у Врубеля». Марк Шагал (1887—1985) в юности пережил сильное увлечение лиловыми гаммами и самой личностью Врубеля.

Творчество Врубеля, возможно, стало отечественным истоком русского авангарда. «Лучизм» Михаила Ларионова (1881—1964) напоминает своими иглистыми формами хрупкие кристаллические образования в его работах. В «аналитическом методе» Павла Филонова (1883—1941) есть много общего с техникой Врубеля: Филонов призывает художника творить картину как целое из первоэлементов, их взаимоперетекания, роста и распада.

Сергей Судейкин: Караван-сарай
1911; 72x101 см
Киевский музей русского искусства



◀ Валентин Серов: Портрет Красильниковой
1906; 125x71 см
холст, масло
Киевский музей русского искусства

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ (1856—1910)

Жизнь и творчество Михаила Врубеля — история изолированного существования в искусстве. Ощущая себя глашатаям свободы, провозвестником новых художественных откровений, Врубель был не понят современниками и остро чувствовал свою исключительность и одиночество в искусстве и жизни.

Его искусство, в котором проявились черты символизма и связанного с ним модерна, стало своеобразным прологом новых художественных процессов в русской культуре рубежа XIX—XX веков. Своеобразие формирования Врубеля как художника заключалось в том, что он пришел к символизму, миновав реализм и импрессионизм, исходя непосредственно из академической основы.

Личность Врубеля уникальна своим творческим универсализмом даже на

фоне исключительного расцвета искусства в России в конце XIX века: он занимался станковой и монументальной живописью, графикой, скульптурой, создавал театральные декорации и костюмы, архитектурные проекты, предметы декоративно-прикладного искусства.

Изобретенный Врубелем художественный метод — построение изображения как кристаллических структур, сверкающих разными гранями, помог выразить внутреннее напряжение образов, придать им таинственность и „нездешнюю“ красоту. Его метод стал основой для художественных поисков мастеров XX века.

▼ Берег моря. Порто-Фино

1894; 9,2x21,6 см

дерево, масло

Киевский музей русского искусства



9 771811 423005

