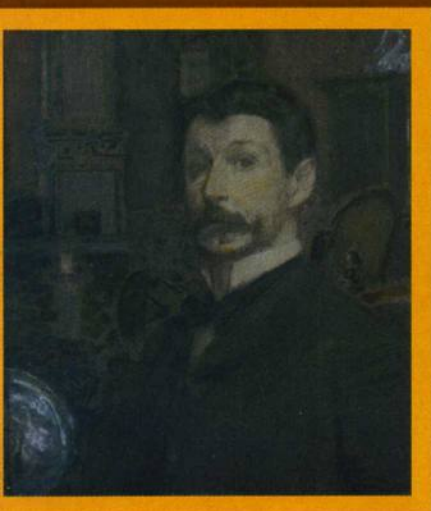


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Врубель

5



Шедевр «Демон сидящий» (1890) — в деталях

Врубель составил целую эпоху в искусстве

Его формальные поиски сравнивают с методом Леонардо

Он кончил жизнь в клинике для душевнобольных

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №5, 2010

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор:

Николаос Скилакис

Главный редактор:

Анастасия Жаркова

Финансовый директор:

Наталья Василенко

Коммерческий директор:

Александр Якутов

Менеджер по маркетингу:

Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

☎ 8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).
Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

☎ 8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Киев, а/с «Де Агостини»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпуска.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 05.10.2010

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха

3

Знаменитые работы

6

ПАН (1899)

ЛЕТЯЩИЙ ДЕМОН (1899)

ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ (1900)

СИРЕНЬ (1900)

Шедевр

14

ДЕМОН СИДЯЩИЙ (1890)

Стиль и техника

20

Картинная галерея

26

ГАДАЛКА (1895)

К НОЧИ (1900)

ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ (1902)

Музеи мира

30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) М. Врубель. Демон сидящий. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) © М. Врубель. Автопортрет (с раковины). 1904—1905. Бумага, акварель, утол, белая. Л.: 58,2 х 53. Р-13473. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 2010; 3: (центр) М. Врубель. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) © Ф. Асеев; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) FOTOBANK/Художественная библиотека Бриджмена; 5: (верх) М. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубель. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) © Ф. Асеев; 6/7: М. Врубель. Пан. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 10/11: М. Врубель. Царевна-Лебедь. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: М. Врубель. Сирень. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (низ, лев) Галерея Тейт, Лондон, (низ, прав) В. Васнецов. Снегурочка. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: (верх) М. Врубель. Тамара в гробу. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) М. Врубель. Демон и Тамара. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17 и 19: М. Врубель. Демон сидящий. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: М. Врубель. Богоматерь с Младенцем. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 22: (верх) М. Врубель. Портрет В. Я. Брюсова. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) М. Врубель. Портрет К. Д. Арцыбушева. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (верх) М. Врубель. Принцесса Греза. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 24: (лев) EastNews/Fine Art, (прав) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 25: М. Врубель. Италия. Неаполитанская ночь. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: М. Врубель. Гадалка. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: М. Врубель. К ночи. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28/29: М. Врубель. Демон поверженный. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30: (все) © Ф. Асеев; 31: (верх, лев и низ) Музей-заповедник «Абрамцево», Московская область, (верх, прав) FOTOBANK/Художественная библиотека Бриджмена.

Вестник иных миров

Врубель, как всякий предтеча, был одинок. Он вызывал недоумение как человек и возмущение как художник. Лишь в конце жизни, когда Врубель был погружен в мрак предсмертного безумия, к нему пришло признание.

Михаил Александрович Врубель родился 5 марта (17 марта по новому стилю) 1856 года в Западной Сибири, в Омске. Столь экзотическая «точка» рождения художника объяснялась профессией его отца, Александра Михайловича. А. М. Врубель, в прошлом строевой офицер, участник Крымской кампании и боевых действий на Кавказе, был военным юристом, что заставляло его (и его семью) часто менять места жительства. Мать художника, Анна Григорьевна, урожденная Басаргина, родственница известного декабриста, родила четырех детей и умерла, когда маленькому Мише было всего три года. Спустя четыре года его отец вновь женился — на Е. Х. Вессель. Отношения с мачехой у Михаила сложились неплохие — она была пианистка, и, благодаря ее исполнительскому мастерству, будущий художник близко познакомился с классической музыкой.

В 1863 году семья переехала в Харьков, в 1864-м — в Петербург, потом — в Саратов; в 1867-м — вновь в Петербург; наконец, в 1870-м — в Одессу, где М. Врубель окончил (в 1874 году) с золотой медалью знаменитую Ришельевскую гимназию.

Его художественные способности проявились очень рано. Уже в пятилетнем возрасте он увлеченно рисовал, во время петербургского жития отец водил его на занятия в школу Общества поощрения художеств, в Одессе подросток посещал рисовальную школу Общества изящных искусств. Девяти лет от роду он по памяти копировал Микеланджело. А. М. Вру-



Этот автопортрет исполнен М. Врубелем в 1904 году, в один из периодов просветления.

двух живописцев, с которыми был наиболее близок. С другим, К. Коровиным, Врубель познакомился несколько позже — в 1886 году. В Академии молодой художник учился у П. Чистякова и И. Репина. Впрочем, к современному искусству он уже тогда относился весьма критически: например,

несколько не смущаясь, критиковал «Крестный ход в Курской губернии» своего мастера, И. Репина. Впоследствии он заявлял Репину в глаза, что тот не умеет рисовать.

Вообще, на протяжении всей жизни он не стеснялся в оценках, заслужив славу неудобного и высокомерного человека. Хотя в иных случаях выглядел скромным и даже стеснительным. Воспоминания мемуаристов, сложенные вместе, не дают цельного человеческого образа: Врубель в них двоится, словно намеренно бежит всякой



Отец художника со своей второй женой, Елизаветой Христиановной, и детьми от первого брака (Миша Врубель — рядом с отцом). Фотография 1863 года.



«Портрет сына» М. Врубель написал в 1902 году. Смерть Саввы в следующем году обострила течение болезни художника. Он вновь оказался в психиатрической клинике.

определенности и окончательности. То он выступает с иголочки одетым вельможным «паном» (его отец был поляком), то облачается в черный бархатный костюм, панталоны и чулки как венецианец с картины Тинторетто или Тициана, то (по словам Коровина) «окружает себя странными людьми, какими-то снобами, кутилами, цирковыми артистами, итальянцами, бедняками, алкоголиками» и сам не имеет лишнего рубля на «поправку» после бурно проведенной ночи.

Академию Врубель оставил в 1884 году, будучи приглашенным (по рекомендации Чистякова) известным искусствоведом А. Праховым в Киев поучаствовать в реставрации древних росписей Кирилловской церкви. Следующие шесть лет его жизни были связаны с Киевом. Здесь, под руководством А. Прахова, он изучал византийскую иконопись, трудился в Кирилловской церкви, а потом — во Владимирском соборе. В собственных работах он явно попытался модернизировать византийскую эстетику, внося в них элементы жизненной конкретики и современного мироощущения, которое было трудно назвать традиционно религиозным. Можно услышать в его эскизах, выполненных для Владимирского собора, и эхо венецианской живописи эпохи Возрождения — с нею Врубель близко познакомился, полгода (с ноября 1884 года по апрель 1885 года) проведя в Венеции. Как бы то ни было, его иконописные «дерзания» вызвали недоумение: в 1889 году он был окончательно отстранен от этой работы.

В том же году Врубель переехал в Москву — начался «мамонтовский» период в его жизни, связанный с московским домом и подмосковным имением Абрамцевом, принадлежавшими известному любителю искусств, меценату и вдохновителю знаменитого художественного кружка Савве Ма-

монтову. Диапазон художественных интересов Врубеля в это время значительно вырос. Он увлекся скульптурой, керамикой, оформлением театральных постановок, дизайном, декоративными панно. В 1890 году он показал своего «Демона сидящего», задуманного еще в Киеве. Эта картина, поначалу оцененная неоднозначно, стала символом наступающей эпохи — эпохи символизма и религиозного реформаторства, которым искушалась тогдашняя светская культура.

В 1896 году прошла первая выставка Врубеля, явившаяся результатом скандала. Дело в том, что С. Мамонов, отвечавший за художественное оформление Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставки в Нижнем Новгороде, заказал Врубелю два панно — для оформления художественного отдела. Художник представил работы «Принцесса Греза» и «Микула Селянович», отвергнутые приемной комиссией Академии художеств «как нехудожественные». В ответ Мамонов совершил демарш — в короткий срок соорудили специальный павильон с огромной надписью на крыше «Панно Врубеля», в котором представили восемь живописных работ художника и две его скульптуры (вспомним по случаю похожий случай с «параллельной» выставкой Курбе на Парижской всемирной выставке).

Сразу же после Нижегородской выставки Врубель обрел семейное счастье, женившись на певице Надежде Забеле (молодые обвенчались летом в Женеве). Вскоре Н. Забе-



Валентин Серов (1865—1911), один из немногих друзей Врубеля, был активнейшим членом Мамонтовского художественного кружка. В Абрамцеве он написал свою знаменитую картину «Девочка с персиками» (1887), изобразив на ней 12-летнюю дочь Саввы Мамонтова, Веру.



Полное название этой работы, созданной Врубелем в 1898 году, в один из самых счастливых периодов его жизни: «Портрет артистки Н. И. Забелы-Врубеля, жены художника, в летнем туалете "Empire", исполненном по замыслу художника».

ла — по приглашению С. Мамонтова — стала ведущей артисткой его Частной оперы. Следующее пятилетие оказалось для Врубеля самым плодотворным в творческом плане и благополучным — в плане житейском. В эти годы художник создал почти все свои знаменитые картины. Он сблизился с «мирискусниками» (хотя тот же А. Бенуа всегда весьма критически относился к его живописным новациям), много

выставлялся — на выставках «Мира искусства», венского Сецессиона, «36-ти» и пр.

В 1901 году у Врубеля родился сын Савва. Ребенок появился на свет с врожденным дефектом — «заячьей губой», — что произвело на художника тягостное впечатление. Вообще, на рубеже веков в его судьбе как бы запахло грозой. В 1899 году он потерял отца, которого — при всех стычках и несогласии во взглядах — преданно любил. В поведении Врубеля знакомые стали замечать определенные странности: он на глазах вырастал в собственном мнении, теперь ни в грош ни ставя своих бывших друзей и соратников. В начале 1902 года В. Бехтерев обнаружил у него неизлечимую болезнь (сухотка спинного мозга), которая грозила сумасшествием. Прогнозы великого психиатра очень скоро сбылись. После смерти малолетнего сына, случившейся в 1903 году, Врубель превратился в почти посто-

янного обитателя психиатрических клиник. Незадолго до этого он написал страшную в своей обреченности картину — «Демон поверженный».

До 1906 года периоды помрачения (художник впадал то в манию величия, то в полное самоуничтожение) сменялись кратковременными периодами просветления, когда Врубель продолжал интенсивно работать. В 1905 году его избрали академиком живописи. Это было последнее воспринятое его рассудком событие. В 1906 году он еще и ослеп, окончательно погрузившись в предсмертный мрак сумасшествия. Длился этот мрак четыре года.

Врубель умер 1 апреля (14 апреля по новому стилю) 1910 года, в петербургской клинике доктора Бари. Последними его словами были: «Хватит лежать, собирайся, Николай, поедим в Академию...» Вдохновенную речь на похоронах произнес А. Блок, назвав художника автором «чертежей, похищенных у вечности» и «вестником иных миров».

Похороны М. Врубеля, 1910 год (в центре на заднем плане — Александр Блок).



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

1856	Родился в Омске, в семье военного юриста.	1890	Завершает работу над «Демоном сидящим».
1859	Умирает мать, Анна Григорьевна, урожденная Басаргина.	1896	С. Мамонтов устраивает скандальный показ работ Врубеля в отдельном павильоне на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. Женится на певице Н. И. Забеле.
1863	Отец, Александр Михайлович Врубель, женится на Е. Х. Вессель.	1899	Умирает отец художника.
1870	Семья переезжает в Одессу.	1901	Появляется на свет сын, Савва.
1874	Оканчивает Ришельевскую гимназию с золотой медалью. Поступает на юридический факультет Петербургского университета.	1902	На выставке «Мира искусства» показывает картину «Демон поверженный». Первые признаки психического заболевания. В. Бехтерев определяет у Врубеля неизлечимую болезнь (сухотка спинного мозга).
1880	По окончании университета и отбытии воинской повинности поступает в Академию художеств. Знакомится с В. Серовым.	1903	Умирает сын Врубеля. Болезнь обостряется.
1884	По рекомендации своего наставника, П. Чистякова, отправляется в Киев для участия в реставрации древних росписей Кирилловской церкви. Делает наброски икон для Владимирского собора. В ноябре едет в Венецию.	1906	Теряет зрение.
1886	Знакомится с К. Коровиным.	1910	Умирает в петербургской клинике доктора Бари.
1889	Художника окончательно отстраняют от работы во Владимирском		

Пан

(1899)

106 x 124 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина открывает серию «ноктюрнов» Врубеля (в нее вошли также «Царевна-Лебедь», «Сирень», «К ночи»). Считается, что врубелевское обращение к теме ночи произошло не без влияния живописи Н. Ге (к тому времени покойного), с семейством которого он породнился, женившись на Н. Забеле. Сама Н. Забела приходилась племянницей Н. Ге, а ее сестра была замужем за сыном художника. Летом 1897 года Врубель жил на хуторе Н. Ге в Черниговской губернии, работал в его мастерской — видимо, это географическое и «родственное» сближение со своим старшим современником, мастером ночного колорита, не осталось без последствий.

Пан — персонаж древнегреческой мифологии, но на представленном полотне он заметно «обрусел», и это необыкновенно характерно для тогдашнего Врубеля, влюбившегося в русский фольклор. Одновременно ночь у него здесь становится уже типично «символистской» и является в этом смысле «окном» в неведомое, в другие миры, недоступные дневному сознанию. Пан, божество лесов и полей, выступает ее символом.

Заметим, что сам Врубель в качестве главной причины появления этой работы называл впечатление, произведенное на него рассказом А. Франса «Святой сатир».

Поэтические детали



Пан написан на фоне типично русского пейзажа — поля, чарующего своей неброской красотой, речушки и берез, словно уснувших в ночной тишине. Сам бог в этом контексте как будто вырастает у нас на глазах из замшелого пня.



Свирель перекочевала в эту работу из греческой мифологии. Согласно мифам, она является постоянным атрибутом Пана — он выступает судьей в пастушеских состязаниях в игре на свирели.



Лицо Пана обладает какой-то странной притягательностью. Особенно поражают его бездонные голубые глаза, светящиеся из глазниц.



Полурог луны заполняет пространство картины фантастическим светом, одновременно переключаясь с рогами божества.



Летящий Демон

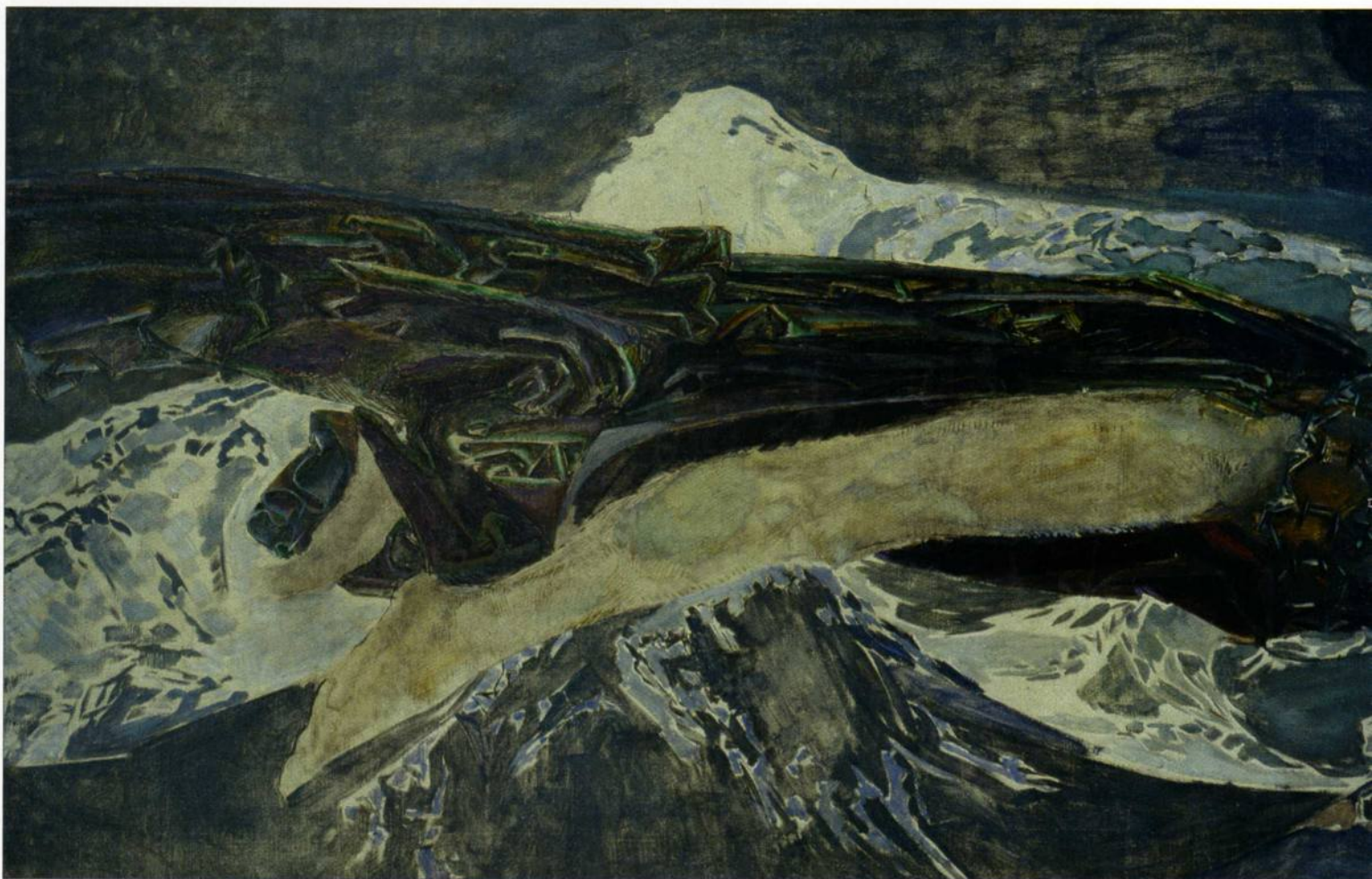
(1899)

430 x 138 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Эта неоконченная работа ознаменовала собой возвращение Врубеля к теме Демона, волновавшей его всю жизнь. Картина писалась в пору творческого подъема и спокойной уверенности в своих силах. Все это должно было отразиться в ней, а сама она была призвана стать гимном свободе и красоте. Сказались в этой попытке и новые идеи и веяния, начавшие тогда проникать в Россию. Новейшим кумирам готовилось торжественное поклонение. Только что появились первые переводы богоборческих сочинений Ницше (в которых еще никто не услышал отзвук ге-

ниальных антиномий Достоевского), Врубель с увлечением читал их. Становилась модной и драматургия Ибсена, как бы адаптирующего эти идеи для интеллигентской публики. Врубель страстно взялся за работу, но, в конце концов, оставил ее. Причины последнего не до конца ясны. Возможно, это произошло из-за того, что на картине «нечувствительно» материализовывался не совсем тот образ, который придумал художник. При всем стремлении к свободе этот образ художника связан с настроениями «гибельности» и обреченности.



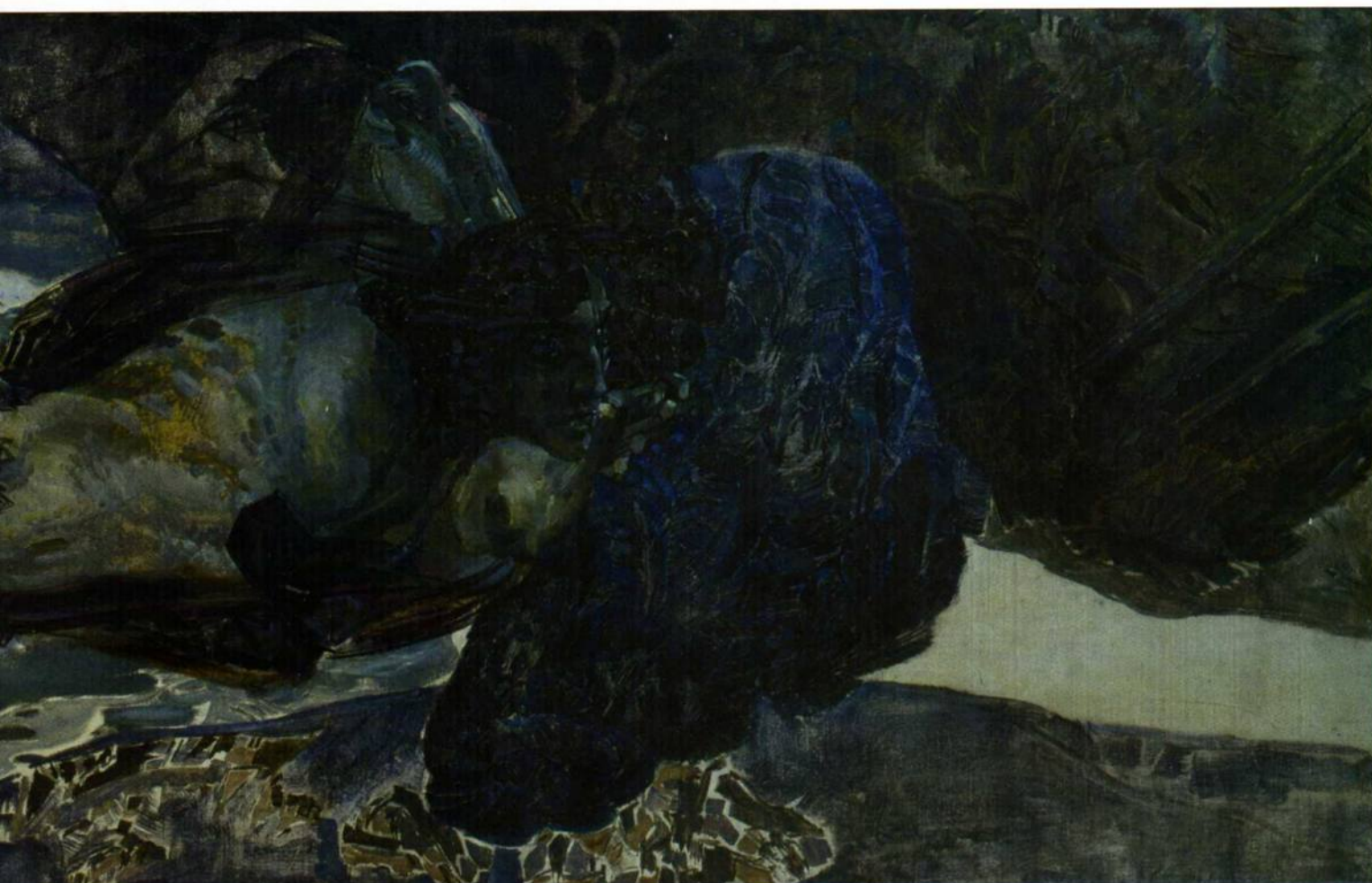
Обреченность



Ощущение стремительного полета Демона вызывается «вытягиванием» его фигуры. Он весь — как бы единое стремление, единый порыв, мастерски переданный художником.



Фиолетовые и лиловые тона и декоративный фон — отличительные приметы живописи Врубеля. В колорите картины живет предчувствие близких символистских споров. Не пройдет и пяти лет, как упоминание о лиловых мирах станет своеобразным паролем в этой среде.



Царевна-Лебедь

(1900)

94 x 142 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

В конце 1890-х годов с Частной оперой Саввы Мамонтова, где пела Н. Забела, жена Врубеля, активно сотрудничал Н. Римский-Корсаков. Одна за другой на сцене театра были поставлены его произведения «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане». Н. Забела выступала в заглавных ролях и вскоре стала любимой певицей композитора. Врубель не был в стороне от всего этого, привлеченный Мамонтовым к постановкам в качестве театрального художника. Врубели и Римский-Корсаков подружились. Эта пронзительная картина — плод их дружбы. Н. Забела

снискала большой успех в роли Царевны-Лебеди в спектакле «Сказка о царе Салтане». Ее фотоизображение в театральном костюме, подаренное композитору, подтолкнуло Врубеля к созданию этого полотна. Несмотря на то, что в произведении звучит очевидное театральное эхо, художнику удалось создать проникновенный музыкальный образ хрупкого и нездешнего существа, заброшенного в наш мир. Многие критики отмечали саму «нематериальность» живописной материи, каким-то чудом выраженную художником.

Фантастический реализм



Горящие оранжевые окна абстрактного дворца, помещенного на заднем плане, по существу, являются элементами театрального задника, перенесенного художником на полотно.



Пышный декоративный кокошник, красующийся на голове Лебеди, тоже переключался на полотно с головы Н. Забелы, исполнявшей эту роль в постановке оперы Римского-Корсакова.

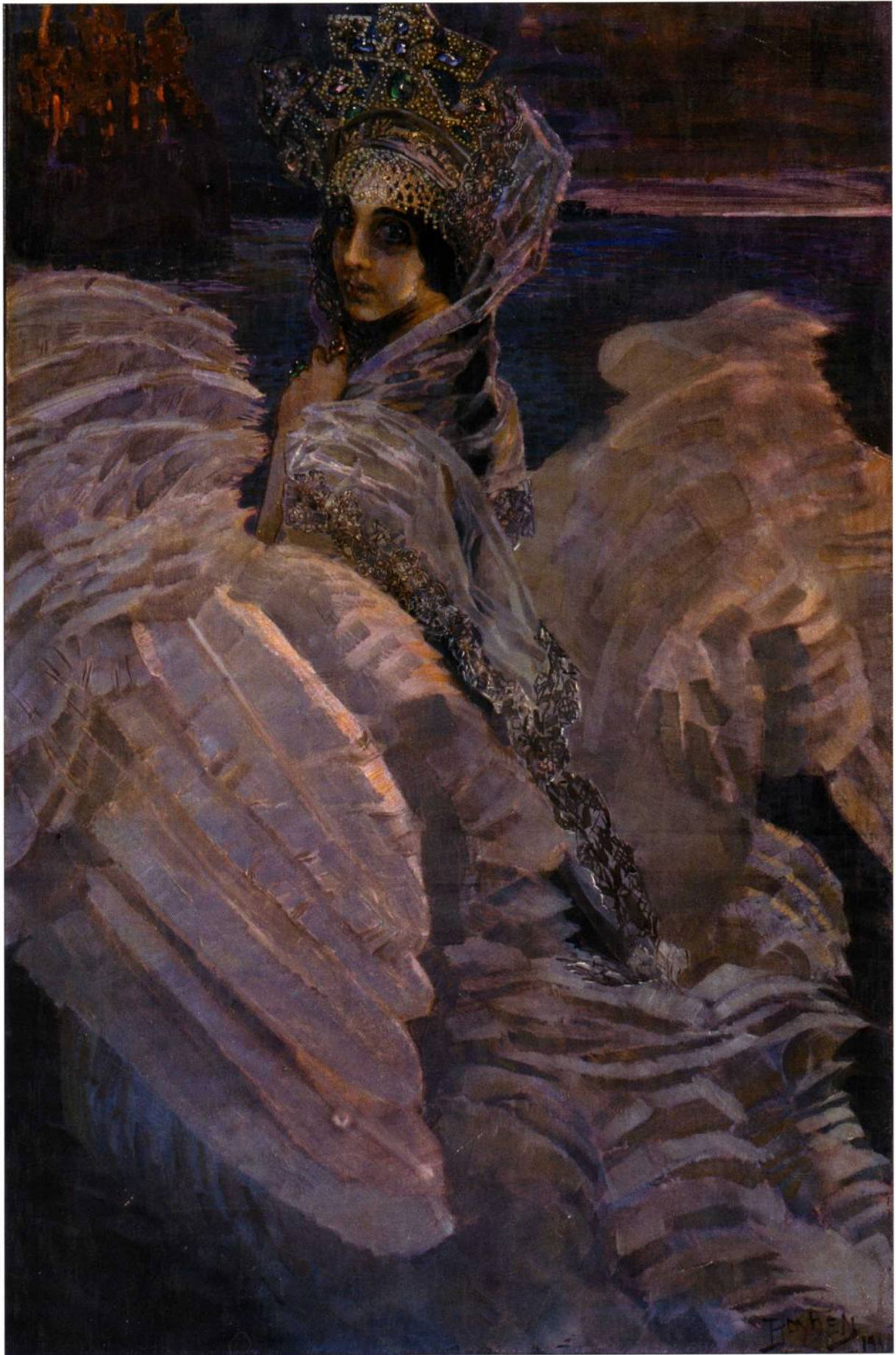


Оперение Царевны-Лебеди, на котором играют лучи заходящего солнца, показывает нам, насколько виртуозно владел Врубель кистью. Переливающиеся краски, тончайшие переходы серого и розового делают это произведение почти реально «звучащим» — «звучащим» неземной музыкой.



Реалистические детали — вроде этой серебристой оторочки — приближают к нам образ изображенной Врубелем романтической героини. Это, вообще говоря, и есть тот прорыв в нездешнее, к которому призывали символисты.





Сирень

(1900)

177 x 160 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Тема с вариациями



Лицо девушки как бы полустерто. Свою героиню Врубель называл Наташей (связывая свой мир со светозарным пушкинским миром природы) — по его мысли, она должна была воплощать душу сирени.



Масса зелени, то сгущающейся, то светлеющей до прозрачности и открывающей грунт, выдвигает нам навстречу цветы сирени — от этого возникает отчетливое ощущение словно «дышащей» картины.

Одежда девушки написана темным пятном, никак не уточненным и не детализированным. Тем самым выражена сама стихийность этого персонажа, словно «проявляющегося» из растительного царства.



Лиловый и сиреневый — доминантные тона полотна. Но внутри основных цветов краски сияют и переливаются и вместе с ними парят цветы — в ритме музыки, заданной художником.



Эта картина тоже связана с хутором Н. Ге в Черниговской губернии, где в мае 1900 года Врубель увидел заросли цветущей сирени. Увидел и поразился им. Сирень стала темой самого сложного произведения художника, в котором он попытался выразить свое философское кредо и само стремление к преодолению пропасти между формой-видимостью и сутью-смыслом. Это стремление, а вовсе не достижение (обретение смысла), было всегда дорого художнику. Всякое обретение он считал равным смерти, так как оно делает невозможным дальнейшее движение и развитие. Рассыпая по

полотну цветки сирени, как бы «взбивая» облако парящего цвета, Врубель виртуозно разыгрывает тему с вариациями, и название этой темы — «превращение Хаоса в Космос». По большому счету, «Сирень» явила собой оформление живописного языка символизма. Примирила она, кстати, Врубеля с А. Бенуа, который, по собственному признанию, почувствовал, стоя перед картиной, запах весенних цветов. Один из современников художника позже (когда Врубель ослеп) написал: «Природа ослепила его за то, что он слишком пристально вглядывался в ее тайны».



Демон сидящий

(1890)

213 x 115 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот образ, во многом навеянный поэмой Лермонтова и оказавшийся необыкновенно созвучным наступающей эпохе символизма, был задуман Врубелем еще во время его работы в Киеве. Удивительно — занятия иконописью словно подвигли художника на разработку богоборческого сюжета. Но подобные парадоксы были в духе времени.

Переселившись в Москву, Врубель обосновался в доме Саввы Мамонтова и вплотную занялся картиной. Мамонтов предоставил ему для этого собственную студию. Свое отношение к тому, что он пишет, художник выразил в одном из писем к отцу: «Демон, — настаивал он, — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, при всем этом дух властный, величавый». В эту картину был влюблен А. Блок, назвавший ее «символом нашего времени». Он же усмотрел в колористических соцветьях полотна полную аналогию лермонтовскому: «Он был похож на вечер ясный — Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет».



Изысканная «Офелия» (1851—52) кисти Миллеса (1829—1896) обыгрывает историю сумасшествия героини шекспировского «Гамлета».

Литературные сюжеты

Художники новейшего времени часто обращались и обращаются в своем творчестве к литературным сюжетам, интерпретируя их в духе эпохи.

Врубель в пору создания своего шедевра написал своей сестре: «Поиски мои — исключительно в области техники. Остальное сделано уже до меня, только выбирай». Разумеется, мысль свою в этих словах художник намеренно афористически заостряет, но, в сущности, в них он лишь отмечает одну из немаловажных тенденций современной живописи — ее обращение к литературе и, таким образом, ее своеобразную «интерпретационность».

Примеров можно привести множество. Очень любили строить свои картины на каркасе шекспировских сюжетов английские прерафаэлиты (особенно — Д. Г. Россетти, Х. Хант, Дж. Э. Миллес), которых справедливо считают предшественниками Врубеля — и в манере, и в идеологии. Очень распространены были указанные интерпретации и в среде живописцев Мамонтовского художественного кружка — особенно любил выступать в роли чуткого литературного эха В. Васнецов.

Картиной «Снегурочка» (1899) В. Васнецов откликнулся на одноименную пьесу А. Н. Островского, создав проникновенный образ ее главной героини.



Воссоздаем работу Врубеля

Завершив работу над «Демоном сидящим», Врубель не расстался с Лермонтовым; судьбе было угодно продолжить диалог двух великих мастеров. В роли судьбы выступил П. Кончаловский, совладелец издательства Кушнерова. Издательство готовило иллюстрированное собрание сочинений Лермонтова, приуроченное к пятидесятилетию со дня смерти поэта, и Кончаловский предложил Врубелю принять участие в этой работе. Врубель ответил согласием. Более того, по настоятельной просьбе Кончаловского он стал одним из его художественных консультантов. Вместе с заказчиком, В. Серовым и А. Васнецовым Врубель определил тип издания и детали его «дизайнерского» и «содержательного» решения, непременно участвовал в оценке иллюстраций, которые приносили в редакцию художники. К иллюстрированию лермонтовских сочинений была привлечена довольно пестрая «команда» мастеров, но все они так или иначе задавали тон в тогдашней живописи (отметим среди них Репина, Сурикова, Шишкина, братьев Васнецовых, Коровина, Серова). Таким образом, Врубель оказался в самой гуще современ-



«Тамара в гробу» (1891), иллюстрация М. Врубеля к поэме М. Лермонтова «Демон», выполненная для юбилейного иллюстрированного собрания сочинений великого писателя.



ной художественной борьбы, получив шанс «посоревноваться» с другими художниками. Это азартное «соревнование» позволяло, по мысли самого Врубеля, совершенно определенно выявить новаторскую сущность его искусства и показать, как «должен» писать человек, чутко прислушивающийся к «гулу» времени. Но была и еще одна причина, заставившая «стихийного» Врубеля часами просиживать над листами бумаги, на которых вырастали его видения лермонтовских мифов. Иллюстрируя «Демона» (а он входил в число сочинений, «отданных» Врубелю), он получил возможность еще более отточить приемы, сформулированные им во время создания «Демона сидящего», заодно уточнив свое отношение к этому герою. Другими словами, иллюстрации Врубеля к «Демону» парадоксальным образом можно рассматривать как своеобразные «этюды» и комментарии к уже написанному шедевр.

«Демон и Тамара» (1891), иллюстрация М. Врубеля, входящая в ту же серию его работ.







1. КОНТРАСТЫ

Для воспроизведения наш художник выбрал центральную часть картины с изображением самого Демона. Сделав предварительный рисунок (при этом была использована черная тиюиндиго) и разбив фрагмент на контрастирующие по цветовой гамме области, он первым делом выполнил обозначающие небо штрихи — делал он это малиновым краплагом (преобладает в более светлых частях) и жженой умброй (доминирует, соответственно, в более светлых областях). Дрapiровку наш художник предварительно написал синим кобальтом, приглушив его сине-зеленым хром-кобальтом и затемнив там, где это было необходимо, умброй.



2. ФИГУРА ДЕМОНА

Воспроизведя фон, наш художник занялся фигурой Демона. Тело было написано жженой сиеной с добавлением белил. Контурь при этом «утоньчились», а с помощью черной краски параллельно «повторялись» тени на границе цветных областей. Сами тени написаны умброй, мускулатура — оранжевым кадмием и белилами (с использованием грубых широких мазков), складки дрapiровки — умброй (с использованием мастихина — в целях удобства дальнейшей прорисовки).



3. УТОЧНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ

Далее наш художник сухой кистью сгладил оттенки и придал более естественный объем ткани и мускулатуре (в процессе этой работы он затер кистью границы между бликами и фоном на теле). Элемент, расположенный в левом нижнем углу нашего фрагмента и также воспроизведенный ранее с использованием мастихина, был доведен тем же образом до необходимой «флористичности».

Дух отрицанья, дух сомненья

Голова Демона

Голова Демона срезана верхним краем холста, и в этом проявилась самостоятельная жизнь созданного Врубелем образа. Герой, поначалу вполне уместившийся в плоскости картины, по мере продолжения работы вдруг стал вырастать в размерах. Врубель собственноручно надшивал холст, но, в конце концов, не справившись со своеволием «ожившего» Демона, предоставил ему полную свободу.



Неподвижность

Фон, на котором изображен Демон (только он здесь реалистичен), фантастичен, неподвижен и декоративен — Врубель как бы «педалирует» его театральность. Эта окаменелость перекликается с опустошенностью Души (именно так — с прописной буквы), символом которой выступает главный герой. Врубель, если верить некоторым воспоминаниям, не однажды напоминал своим собеседникам, что «демон» по-гречески означает «душу».



Контрасты

Колористическое решение этой работы построено на цветовых контрастах: преобладающий (и это — совершенно определенный идеологический ход!) холодный лиловый цвет борется с «эпизодическим» оранжево-золотистым. Борется и побеждает.



Цветы

Так, как Врубель написал своего «Демона», в его время никто из его соотечественников (да и, пожалуй, вообще современников) не писал. Художник смело расчленяет единую форму на отдельные грани, превращая созданный им мир в мозаику искусно ограненных драгоценных камней.



Руки

В образе Демона сошлись противоречия, соединились в нечто глубоко трагическое: с одной стороны, красота, ум, величие, мощь, а с другой — бессилие, беспомощность, страшная тоска (взгляните на безнадежно сцепленные его руки), которую А. Блок называл Скукой (с прописной буквы — как грядущее состояние мира, как метафизическую перспективу). «Юношей в забвенье "Скуки"» виделся ему врубелевский герой.



Тело

Манера, в которой исполнено тело Демона, была абсолютно новаторской. По собственному определению художника, он «землями катал» это тело, все составленное из будто металлических мускулов.

Первый символист

Врубель, воплотивший в своей судьбе новый тип художника, творца-демиурга и прозревателя тайн жизни, поражал зрителей самобытной манерой письма, оказавшейся пророческой для новых художественных направлений XX века.

Врубель был невероятно разносторонним художником. В среде живописцев-современников именно ему, пожалуй, более всего подходит определение — «универсал в искусстве». Он выполнял монументальные росписи, работал в станковой живописи, много рисовал, оформлял театральные постановки, увлекался скульптурой и дизайном и пр. Такой подход к творчеству был, вообще говоря, «концептуален», если мы не забудем о роли, сыгранной Врубелем в тогдашней культуре, — роли «безудержного» революционера и чуть ли не первого символиста (не только в жи-

вописи, но символиста «вообще» — по духу и по призванию), чутко уловившего запросы времени, а во многом и предвосхитившего их.

Эволюция творческой манеры Врубеля была стремительной. Несомненными художественными способностями он отличался с детства. Совсем мальчиком он делал небезынтересные наброски семейного быта, портретировал родных, много занимался рисунком, успешно копировал «тронутых» романтизмом Айвазовского и Доу. Уже тогда будущий художник не боялся высказывать оригинальные мнения, идущие вразрез с господствовавшей позицией, — так, семнадцатилетним юношей посетив выставку передвижников, Врубель не высказал восхищения, диктуемого тогдашними правилами хорошего тона. Но, по большому счету, в собственных художественных опытах еще в 1880 году, при поступлении в Академию художеств, он ничем особенным не отличался от своих однокашников.



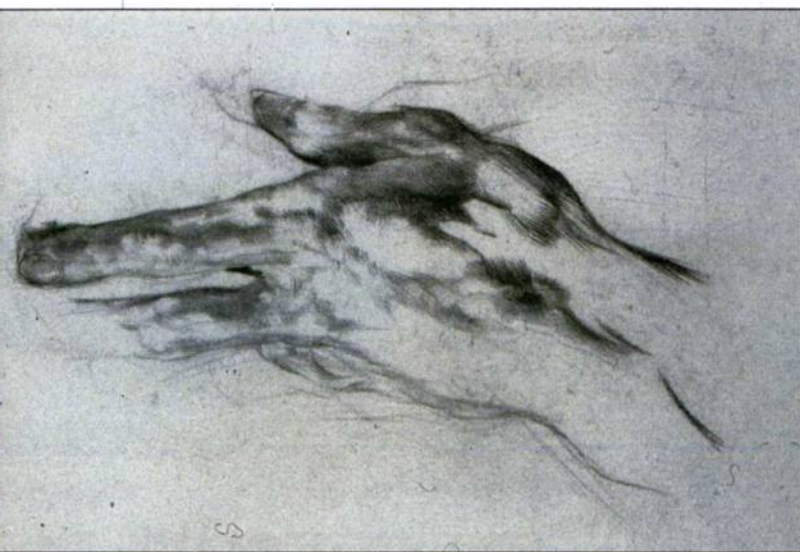
Иконопись

К евангельским сюжетам Врубель впервые обратился во время учебы в Академии художеств. Переезд в Киев — по приглашению искусствоведа А. Прахова — для реставрационных работ в Кирилловской церкви и оформления Владимирского собора стал судьбоносным. Труды в киевских храмах помогли творческой самоидентификации художника. Помимо реставрации, он выполнил для Кирилловской церкви несколько композиций взамен утраченных, написал икону «Богородица с Младенцем», 1884—85 (слева) и предложил комиссии эскизы росписей Владимирского собора, ею отвергнутые. Мотивировкой этого отказа явилось несоответствие византийской традиции, на которую должны были ориентироваться оформители. Врубель соглашался следовать этой традиции, но смело модернизировал ее, наполняя трагическим психологизмом, свойственным концу XIX века. Разумеется, с религиозной живописью В. Васнецова и М. Нестерова, в конце концов, выполнившими заказ, такой подход ужиться не мог. А. Прахов говорил, что работы Врубеля настолько оригинальны, что под них следует построить отдельный храм в совершенно новом стиле.

© М. Врубель. Кровать. Бумага, карандаш графитный. Л.: 11, 1х17,6. Р-2421. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Графика

Врубель был превосходным рисовальщиком. Умение рисовать он ценил необыкновенно высоко и часто пенял современным художникам (об этом вспоминали В. Серов и К. Коровин) за их пренебрежительное отношение к рисунку. Рисовал Врубель всегда — рисовал метко, точно, подробно: в качестве примера приводим его работу «Левая рука художника», 1882—83 (внизу). Иногда кажется, что графика Врубеля не слишком сочетается с его размашистой живописью, но на самом деле все его живописные «новинки» были бы невозможны без кропотливой графической работы. Любопытно, что в том, что касается рисунка, судьба художника образует композиционное кольцо: с рисунка он некогда начинал, интенсивными занятиями рисун-



© М. Врубель. Левая рука художника. Бумага, карандаш итальянский, уголь. Л.: 18, 6х26,8. Р-13486. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ком он и завершил свой творческий путь. Пик этих занятий приходится на «кочевья» Врубеля по психиатрическим клиникам — его рисунки этой поры отличаются не только наблюдательностью, но и повышенной экспрессивностью — как, например, работа «Кровать» (из цикла «Бессонница»), 1903—04 (оверху). Лечивший художника доктор Ф. Усольцев вспоминал: «Он творил всегда, и творчество для него было так же легко и необходимо, как дыхание».

Вместе с тем совершенно очевидно: уже в 1885 году, в пору своего киевского «сидения» Врубель стал вполне оригинальным художником, резко выделявшимся на тогдашнем художественном фоне. И его отстранение от работ во Владимирском соборе вполне закономерно — он на глазах выломился из традиции, устремившись по нехоженным дорогам — к новому искусству. Подобные «несообразности» никогда не приветствовались блюстителями традиции. Возникает вполне логичный вопрос: что послужило катализатором столь быстрого (до какой-то «чуждости») выявления дремавшего в нем до той поры гения?

Важнейшие «векторы» определить не составит труда. В Академии Врубель получил прозвище «Фортуни» — за увлечение творчеством Мариано Фортуни (1838—1874), испанского живописца и графика, чьи картины и акварели из быта старой Испании поразили его своими виртуозностью и изысканностью. Немало вдохновлял молодого художника и Рафаэль. Настоящим потрясением для него стала командировка в Венецию в 1884 году — для ознакомления с шедеврами венецианской живописи эпохи Возрождения (из этой поездки он привез «декоративные» идеи и привязанность ко всякой мозаичности).

Но, кажется, главную роль в формировании знаменитого врубелевского стиля сыграл его мастер в Академии П. Чистяков. Это — спорное утверждение, с ним не всякий согласится, но сами приемы изображения, прославившие впоследствии Врубеля, есть результат внимательного отношения к заповедям школы Чистякова.



Портреты

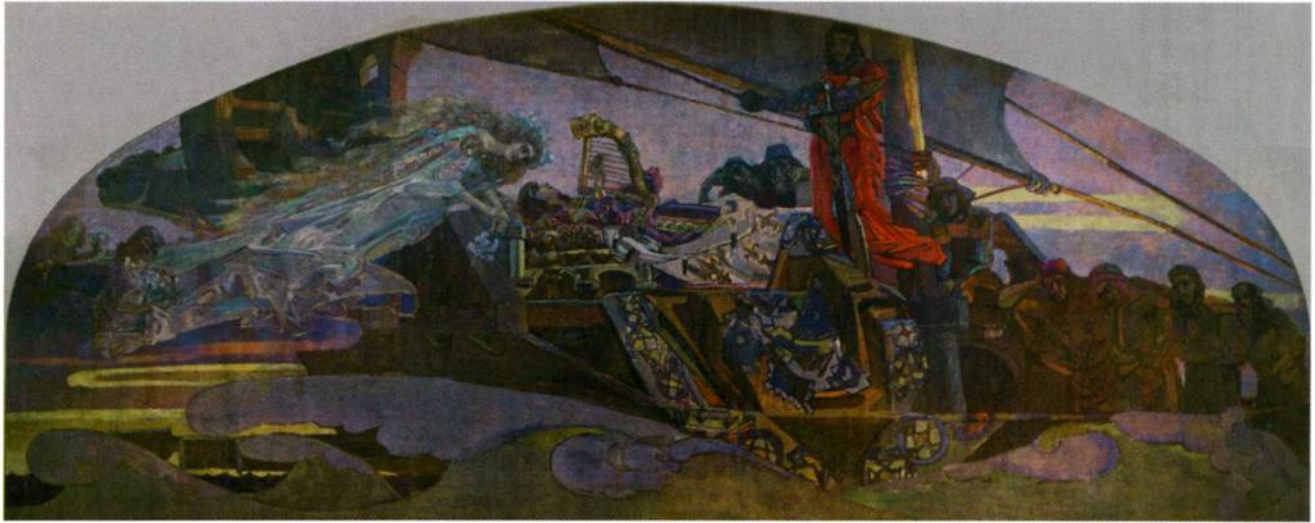
Портреты в наследии Врубеля занимают довольно заметное место (как «содержательно», так и просто в процентах от общей «массы» картин). В этом жанре художник тоже выступает новатором — хотя и не столь отчетливым, как в своей «сюжетной» живописи. Во всяком случае, для каждого нового портрета он измысливает все новые и новые приемы, пытаясь выявить «другого» (портретируемого), найти его, объяснить, поместить в неожиданный контекст. Особенно интенсивно Врубель занимался портретом в середине 1890-х годов — объяснялось это и элементарно бытовыми неурядицами: заказывая ему портреты, друзья и поклонники его таланта пытались помочь художнику встать на ноги. К этому времени относится, в частности, «Портрет К. Д. Арцыбушева», 1895—96 (внизу). К. Арцыбушев, инженер-железнодорожник, был другом С. Мамонтова и с большим интересом относился к новым художественным веяниям. Врубель к тому же вызывал у него чисто человеческую симпатию. Этот портрет пронизан духовным драматизмом. В конце своей жизни Врубель создал (не успев окончить) знаменитый «Портрет В. Я. Брюсова», 1906 (слева). И настолько точно угодил в самую сердцевину брюсовского внутреннего мира, что поэт не однажды говорил о том, что всю жизнь хотел быть похожим на этот портрет.



Чистяков придумал методику «объемного рисунка», при котором форма не прорисовывается, а «лепится» посредством выявления планов — последовательно: от общих — к мелким, частным. Врубель, взяв на вооружение этот основной принцип, лишь отказался «подчищать» изображение в финале — другими словами, убирать линии построения, сделав это принципиальным приемом. П. Чистяков не мог понять подобных дерзаний и, считая за недостаток или небрежность, простодушно объяснял их тем, что Врубель у него несколько «перепекся».

Эта техническая новация стала основой новой «декоративности» художника. «Декоративно все!» — не однажды восклицал он. Декоративно, театрально, мозаич-

но, орнаментально — все это прямая отсылка к эстетике грядущего символизма, прозревающего за тонкой пеленой реальности несказанное. Этот метод можно назвать фантастическим реализмом — имея в виду то, что те же фантастические образы Врубеля — благодаря нескольким острым натуралистическим деталям — никогда не смотрятся плодами чистого воображения; нет, они реально существуют и требуют к себе внимания и соответствующего отношения.



Декоративные панно

Декоративное панно представляет собой картину, предназначенную для постоянного или временного украшения участка стены или потолка, то есть оно определенным образом выстраивает жизненное пространство, влияет на него, заставляет обитателей этого пространства жить по своим законам. Если не забывать о том, что главной целью символизма было построение жизни по законам искусства, по законам абсолютной красоты, то можно понять, почему так влекла Врубеля работа над декоративными панно, почему он с готовностью принимал заказы на их создание. Панно «Венеция», 1893 (справа) заказала художнику молодая чета Дункеров (Елизавета Дмитриевна приходилась племянницей Фету) для своего нового московского дома. Врубель написал его по впечатлениям поездки с семейством Мамонтовых в Италию в 1891—92 гг., но исповедуемая им декоративность оказалась в этой работе столь агрессивна, что панно заказчики отвергли. В сущности, обыкновенная для Врубеля история. Нечто подобное произошло и с панно «Принцесса Греза», 1896 (вверху), выполненным для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. Позже это панно было утеряно. Его обнаружили лишь в 1957 году — в сарае «на задах» Большого театра. Чтобы привести шедевр в порядок, потребовалась кропотливая работа реставраторов. С 1990-х гг. его вновь экспонируют в Третьяковке.

Говоря об эволюции врубелевского художественного мира, нельзя не упомянуть и об атмосфере мамонтовского художественного кружка, активнейшим участником которого на протяжении многих лет был художник. Когда Врубель говорил, что он «занят поисками чисто и стильно прекрасного в искусстве», это звучало эхом абрамцевских эстетических «семинаров». Девиз кружка «истина — в кра-

соте» означал принципиально новую для России формулировку целей той же живописи. Художественный универсализм (свойственный, кстати, и народному творчеству), проповедовавшийся кружком, был первым шагом к формированию модерна, получившего в отечественном исполнении название «русский модерн». Отсюда и новое понимание народности — не в плане социальной критики и беззубого



© М. Врубель. Венеция. 1893. Холст, масло. 319х134 (прямоугольник с закругленной верхней стороной). Ж. 1829. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

(а иногда, напротив, выливавшегося в преступления) сочувствия страданиям народа, а в плане глубокого и интимного переживания его художественных устремлений и творческой переработки фольклора. Увлечение фольклорными мотивами, которому всей душой отдался в это время Врубель, необыкновенно характерно и показательно в этом смысле.

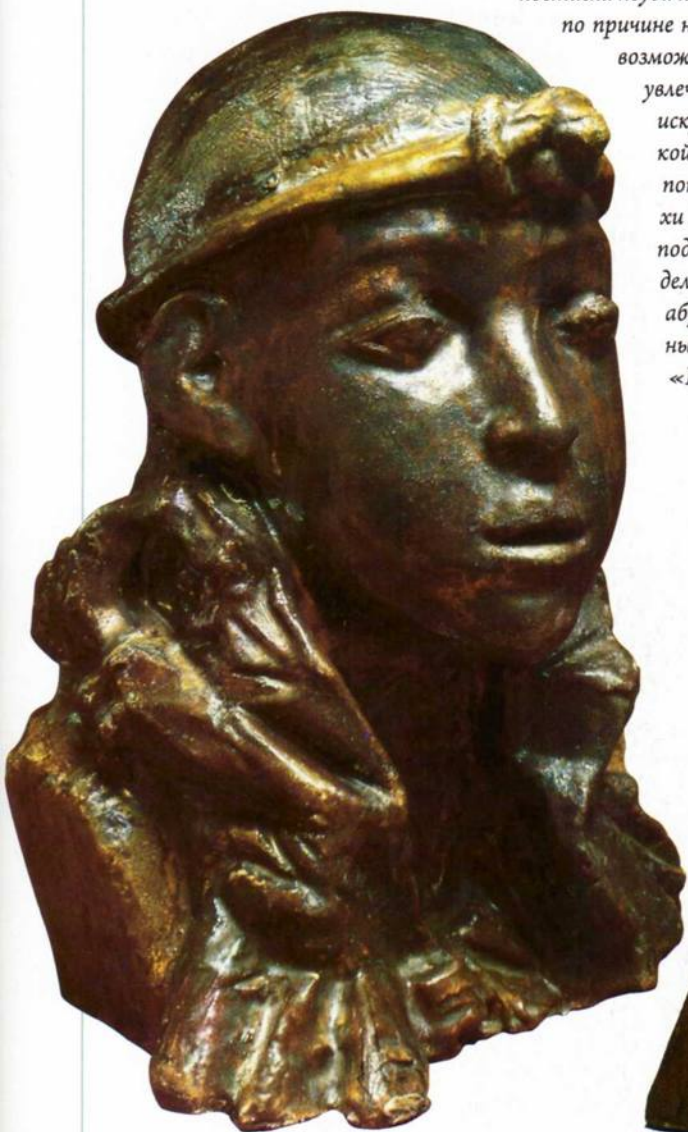
Как характерно и показательно и отношение к искусству не как к инструменту социальной политики, а как к возможности переустройства жизни по его собственным за-

конам (и это тоже одна из аксиом будущего символизма). Грандиозные идеи и грандиозные образы, зовущие к освобождению человека, суть следствия такого отношения.

Воздействие творчества Врубеля на искусство XX века трудно переоценить. В 1906 году, когда художник окончательно погрузился в мрак безумия и слепоты, в парижском Осеннем салоне один зал полностью отвели для экспонирования его произведений. По свидетельству С. Судейкина и М. Ларионова, в этом зале часами простаивал молодой П. Пикассо, позже признавшийся, что единствен-

Керамика

Серьезными занятиями керамикой Врубель обязан сближением с Абрамцевским художественным кружком в начале 1890-х годов. Хотя скульптурой он интересовался и ранее. Никакого систематического обучения искусству скульптуры художник не получил и, еще живя в Киеве, на свой страх и риск совершил первые опыты в этом роде. Его постигла неудача — так, огромная голова Демона, вылепленная Врубелем, рассыпалась по причине неправильно подготовленной глины. В Абрамцеве у Врубеля появилась возможность пополнить свои знания в этой области. Обитатели имения, увлеченные идеями универсального искусства, вознамерились возродить искусство майолики в собственной керамической мастерской. Майоликой называются керамические изделия из цветной обожженной глины, покрытые глазурью (особенно знаменита итальянская майолика эпохи Возрождения). Были приглашены мастера-профессионалы, к работе подключились Врубель, В. Васнецов, Серов и др. Успехи Врубеля в новом деле оказались столь впечатляющими, что он в скором времени возглавил абрамцевскую керамическую мастерскую, создав в ней немало прекрасных произведений — таких, как «Египтянка», начало 1890-х (слева) и «Весна», 1899—1900 (внизу).



© М. Врубель. Бюст «Царевна Волхова (Весна)». Конец XIX в. Абрамцевская керамическая мастерская (Завод С. И. Мамонтова). Московская губ., с. Абрамцево. Майолика, рельеф, цветная глазурь. 34,8х47х23,5. ФС-478. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ным русским художником, оказавшим на него влияние, был Врубель. Немудрено — во врубелевском «гранении» форм уже словно рвется на волю будущий кубизм. Во врубелевских произведениях — исток будущих открытий

М. Шагала, К. Петрова-Водкина и немецких экспрессионистов, зачатки аналитической живописи П. Филонова и «лучизма» М. Ларионова и Н. Гончаровой. Благотворное воздействие искусства Врубеля длится до наших дней.

Театр

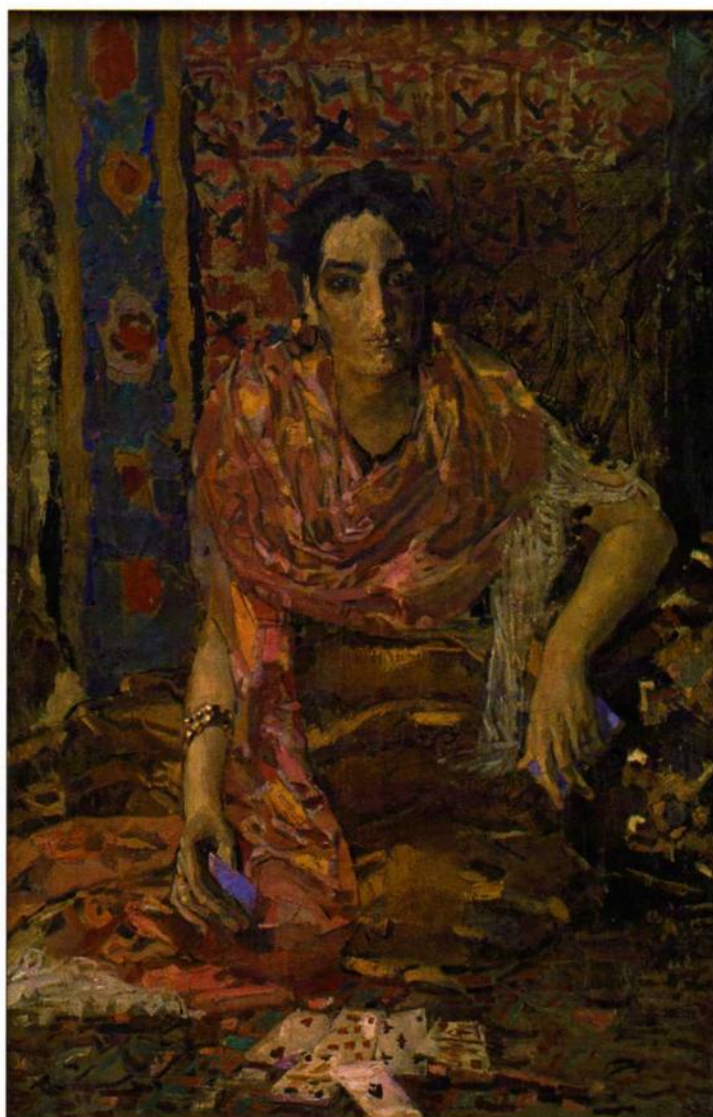
Врубель с юности был завзятым театралом. Но оформлять спектакли он стал, лишь начиная с 1891 года, — к этой работе привлек художника С. Мамонтова, предложив ему создать эскизы занавеса для его Частной оперы («Италия. Неаполитанская ночь», 1891—92 (внизу)) и в качестве театрального художника поучаствовать в постановке оперы «Виндзорские проказницы» О. Николаи. Еще более упрочилась связь художника с Частной оперой после того, как ее ведущей артисткой стала его жена, Н. Забела. Театральная работа полностью соответствовала декоративным особенностям его творческой манеры, и он с радостью отдался ей, полностью оформив несколько спектаклей у Мамонтова — от создания декораций до придумывания костюмов. Театральное эхо отчетливо звучит и в его позднем творчестве (1899—1901 гг.) — это, еще раз отметим, отвечало отличавшим новое искусство стремлениям максимально театрализовать и карнавализовать жизнь.



И все-таки классик

Искусство делят на классическое и новейшее — предполагается, что новейшее искусство, находящееся в неустойчивом состоянии становления и оттого сознательно впадающее в разного рода крайности, может обращаться к наследию классики, но, по большому счету, с самой классикой, гармоничной, устоявшейся, торжественной, не имеет ничего общего. Вряд ли это так. Есть несколько абсолютных условий истинной классичности, которые выполнялись и современными художниками. Среди

этих художников мы обнаружим и Врубеля. Это прекрасно понимал, например, такой несомненный мастер, как А. Головин, во многом наследовавший в своем творчестве художественному миру Врубеля. «Он во всех своих произведениях был именно классичен, — писал А. Головин о Врубеле, — если понимать под "классикой" убедительность, основательность, внушительность художественного произведения. Есть какая-то безошибочность во всем, что он сделал».



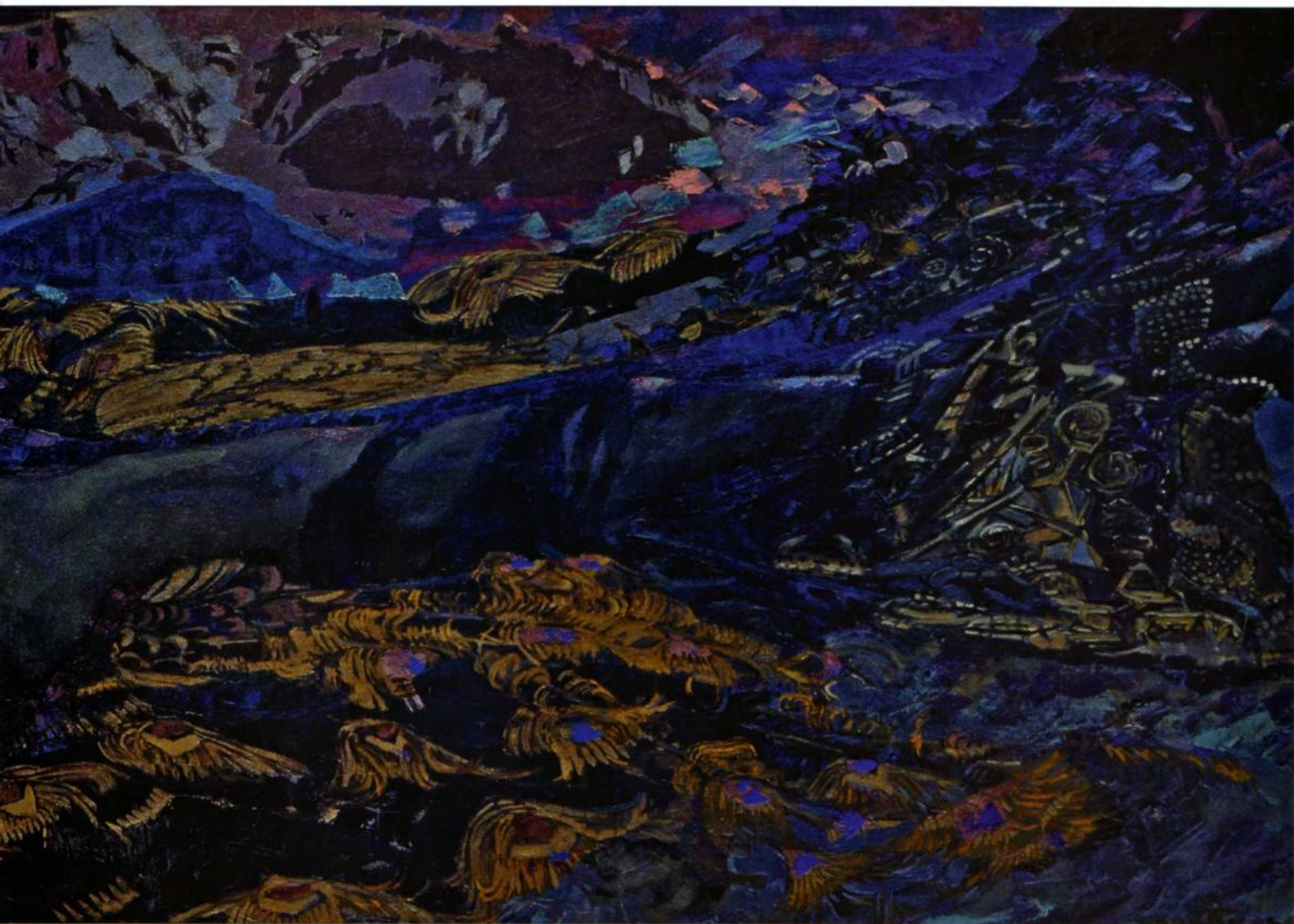
ГАДАЛКА (1895). Этот известный портрет, написанный с приехавшей из Сибири постоялицы гостиницы, где Врубель сам в это время обитал, наполнен атмосферой загадки и тайны. Это ощущение создается как самим техническим исполнением, так и выстраиванием соответствующего интерьера, выражением лица «гадалки» и изысканной «орнаментистикой» («Орнаментистика и архитектура, — говорил художник, — это музыка наша»). Если верить обмолвкам Врубеля, сделанным в разговорах с друзьями, то женщина, послужившая моделью, была влюблена в него. Так или иначе, этой картине свойственна какая-то странная интимность.



К НОЧИ (1900). Эту картину Врубель написал вслед за «Сиренью» — на уже известном нам хуторе Н. Ге в Черниговской губернии. Это еще один опыт чуткого прислушивания к «голосам» природы в творчестве художника. Любопытно, что в процессе работы над картиной Врубель пользовался фотографиями лошадей, специально для этого сделанными. Впервые экспонировалось полотно под названием «Лошади». Жена художника, Н. Забела, называла его — «Степь», — как бы отмечая источник вдохновения Врубеля. Им стала одноименная повесть А. Чехова, которая произвела на художника громадное впечатление.



ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ (1902). «Запойная» работа (по 17 часов в сутки) Врубеля над этим полотном совпала со все более отчетливо проявившимися симптомами грозной болезни. Современница художника вспоминала позже: «Врубель объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке (чувственность, страсть к красоте), что люди считают долгом отвергать из-за христианских идей». Как видим, в основе работы вновь лежало типично ницшеанское



отношение к жизни. Врубеля томило творческое беспокойство: картина уже висела на выставке «Мира искусства», но художник, каждое утро приходивший в зал с кистями, все менял и менял лицо Демона. Оно «становилось все страшнее и страшнее, — свидетельствовал А. Бенуа, — мучительнее и мучительнее, его (Демона) поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое...» Врубель называл свое творение не иначе как «*ikone*», настаивая тем самым на его сакральном характере.

Музей-заповедник «Абрамцево», Подмосковье

Абрамцево, заповедное место отечественной культуры, сохранило для нас память о многих выдающихся мастерах. В XIX веке именно здесь собирались новые художественные силы, менявшие «ландшафт» русского искусства.

Наиболее солидная коллекция произведений М. Врубеля хранится в Москве, в Третьяковской галерее. Несколькими шедеврами художника гордится и петербургский Русский музей. Отдельные его картины и рисунки экспонируются в музеях и галереях Саратова, Кирова, Новгорода, Рязани, Одессы. Выделяется в этом ряду музей-заповедник «Абрамцево» в Подмосковье.

С Абрамцевом связаны судьбы многих выдающихся деятелей русской культуры XIX века. Все началось с того, что это имение в 1843 году купил Сергей Тимофеевич Аксаков (1791—1859). Давно уже Н. Гоголь, слушая живописные рассказы Аксакова, призывал его взять перо в руки. Оказавшись в Абрамцеве, этом, по его собственным словам, «раю земном», тот наконец решился попробовать себя в литературе. И... в очень скором времени превратился в знаменитого писателя. Предложив публике одно за другим написанные в Абрамцеве сочинения «Записки об уженье», «Записки ружейного охотника», «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука» и «Воспоминания», он явился создателем нового жанра в русской литературе — жанра, условно говоря, лирической повести с элементами автобиографии.

С. Т. Аксаков всегда находился в центре московской

литературно-художественной жизни. Перебравшись в Абрамцево, он в некотором смысле перенес этот центр именно сюда. Здесь у него подолгу гостил вечно бездомный Гоголь, часто приез-



Старый дворянский дом в Абрамцеве, где теперь располагается центральная экспозиция музея.

жали в Абрамцево И. Тургенев, М. Щепкин, А. Хомяков, Ю. Самарин, М. Погодин, Н. Загоскин. Долгими вечерами велись споры о судьбах России — сама древняя земля Радонежа, помнившая любимейшего русского святого, Сергия Радонежского (Троице-Сергиевская лавра находилась в 12-ти верстах от Абрамцева), как бы благоволила этим спорам. Аксаков, не одобрявший «мессианских» устремлений позднего Гоголя, уговаривал его вернуться к художественному служению и закончить «Мертвые души». Написанные главы второго тома «Мертвых душ» Гоголь читал вслух считанное число раз — однажды это случилось именно в Абрамцеве. Здесь формулировались основные идеи славянофильства — два сына Аксакова, Константин и Иван, были виднейшими его деятелями.

Савва Иванович Мамонтов (1841—1918), купивший Абрамцево в 1870 году у дочери С. Аксакова, Софьи Сергеевны, утверждал, что дух старика Аксакова продолжал и при нем витать в доме. Мамонтов превратил имение в Мекку для русских художников и музыкантов. Здесь подолгу жили и работали И. Репин, В. Суриков, В. Поленов, братья Васнецовы, М. Врубель, И. Левитан, К. Коровин, В. Серов... У Репина в Абрамцеве во время одного из вечерних чтений возник замысел его «Запорожцев», В. Васнецов создал в мамонтовском имении практически все свои знаменитые полотна («Аленушка», «Богатыри», «Иван-царевич на сером волке» и др.). Мамонтов не тро-



Церковь Спаса Нерукотворного, возведенная в начале 1880-х годов по проекту В. Васнецова.



Работа В. Васнецова «Пруд в Ахтырке (Аленушкин пруд)» (1881) неразрывно связана с его знаменитой «Аленушкой».

гал старого дома, ведя при этом довольно интенсивное строительство в самом имении. Уже в 1873 году была возведена «Мастерская» для художников, чуть позже — «Теремок» (в соответствующем названию духе). В. Васнецов «соорудил» для детей хозяина «Избушку на курьих ножках».

В начале 1880-х годов по проекту В. Васнецова недалеко от главного дома построили церковь Спаса Нерукотворного — в традициях древнерусской архитектуры. Оформлением храма руководил В. Поленов. В 1890 году рядом — над могилой рано умершего сына Мамонтова, Андрея, — поднялась изящная часовня, в которую из церкви проби-

ли дверь. Чуть позже здесь появилась врубелевская печь с керамическим зеркалом «Павлины».

С наступлением лета жизнь в Абрамцеве начинала бить ключом. Приезжавшие живописцы селились в главном доме, в специально построенных студиях, снимали дачи в окрестных деревнях. Царила атмосфера всеобщей влюбленности и постоянного творческого горения. Обсуждались новейшие идеи, велась ироническая «Летопись сельца Абрамцева», возрождались народные ремесла...

Все кончилось в 1899 году — с катастрофой, постигшей хозяина имения, и последовавшим за ней его разорением.

После революции, в 1918 году, — по специальному постановлению Совнаркома — в Абрамцеве был организован музей. В конце 1970-х годов его реорганизовали, увеличив территорию заповедника почти в восемь раз и приступив к работам по восстановлению первоначального ландшафта. Абрамцево — одно из самых популярных мест в России из всех посещаемых туристами и любителями искусства.



«Портрет Саввы Мамонтова» (1897), написанный М. Врубелем.

Савва Мамонтов

Современники называли его русским Медичи, недвусмысленно определяя тем самым его место в тогдашней русской культуре. Он прожил необыкновенно насыщенную жизнь. Окончилась она крахом — в 1899 году С. Мамонтова арестовали, предъявив обвинение в хищениях. Через год его оправдали, принудив тем не менее выплачивать огромный штраф. Он был разорен, все его ценности и принадлежавшие ему произведения искусства пошли с молотка. При этом вклад С. Мамонтова в собрание русского искусства остается неоспоримым. «Савва Иванович, — вспоминал В. Васнецов, — не был в тесном специальном смысле художник, певец или актер, или скульптор, хотя лепил много и очень удачно, и интересно, а была в нем какая-то электрическая струя, зажигающая энергию окружающих. Бог дал ему особый талант возбуждать творчество других».

Каминный экран-панно «Князь Гвидон и Царевна-Лебедь» (1890-е), созданный М. Врубелем, и сейчас находится в гостиной абрамцевского дома.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Поленов

6



Шедевр
«Бабушкин сад»
(1878) — в деталях

Василий Поленов —
лирик-пейзажист
по преимуществу

В его евангельском
цикле представлен
Христос-человек

Он научил художников
по-новому обращаться
с красками

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00005

DeAGOSTINI