МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

На правах рукописи

Орловская Е.А.

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ

Специальность 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель,
доктор искусствоведения, профессор
Соловьёв Н.К.

Москва 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

Глава I.
Специфические особенности дарования М.А. Врубеля как комплексная основа реализации синтеза пространственных искусств 13

1.1. Интерпретация декоративно-пластических возможностей художественного текстиля как мотива: от реалистической передачи к символизации 13

1.2. Стилизация флоральных мотивов в творчестве М.А. Врубеля 25

1.3. Моделирование дамского туалета и художественное осмысление женского образа 36

1.4. Человек и предметно-пространственная среда в живописи М.А. Врубеля 43

1.5. Орнамент и орнаментальность в творчестве М.А. Врубеля 51

Глава II.
Выразительные возможности керамики в реализации монументально- декоративного синтеза 59

2.1. Орнаментально-пластические интерпретации и единство мотива 59

2.2. Иллюстративные возможности керамики в воплощении сюжетного замысла 79

Глава III.
Монументально-декоративный синтез в частных интерьерах эпохи историзма 103

3.1. Классические реминисценции в монументально-декоративной живописи 103

3.2. Готические реминисценции в реализации синтеза искусств в интерьере 116

3.3. Проект художественного оформления интерьера в русском стиле 135

Глава IV.
Реализация универсальных возможностей М.А. Врубеля в культурно-историческом контексте эпохи 142

4.1. Специфика эстетического запроса московского купечества и С.И. Мамонтова 142

4.2. М.А. Врубель: культура предметно-пространственной среды и потребность в её художественном осмыслении 151

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 157

БИБЛИОГРАФИЯ 160

Введение

На рубеже XIX-XX столетий проблема синтеза искусств оказалась чрезвычайно актуальной в силу появления символизма, требовавшего для своего воплощения нового художественного языка, и модерна, претендовавшего, в качестве большого стиля, на создание синтетической предметно-пространственной среды. Этот процесс оказал существенное влияние на развитие синтетизма художественного мышления и универсальных способностей, обусловив разнообразие творческой деятельности таких апологетов новой эстетики, как Анри ванн де Вельде, Виктор Орта, Густав Климт и многих других западноевропейских мастеров. Русское искусство обозначенного периода отличалось невероятной динамикой художественных процессов и сосуществованием большого количества ярких разносторонних индивидуальностей. В.М. Васнецов и А.М. Васнецов, Е.Д. Поленова и В.Д. Поленов, Е.Е. Лансере и Н.Е. Лансере, С.В. Малютин, Н.К. Рерих, В.А. Серов, В.Э. Борисво-Мусатов, К.А. Коровин, А.Я. Головин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст и другие художники пробовали свои силы в разном качестве, создавая театральные декорации и костюмы, архитектурные проекты и мебель, предметы интерьера и текстиль, иллюстрации и одежду, монументально-декоративную живопись и ювелирные украшения. Не все проекты были реализованы, некоторые, в силу обстоятельств, остались запечатленными только в эскизах, но тенденция приобщения к разным видам искусства свидетельствовала о стремлении к синтезу как необходимому условию восстановления целостности художественно-осмысленного бытия. Русским художником, в полной мере соответствовавшим требованиям эпохи, стал М.А. Врубель.

Актуальность исследования. Спецификой русского культурного развития на сегодняшний день являются всё более целенаправленные и концентрированные усилия по восстановлению всеобъемлющего и научно-обоснованного

представления о русском искусстве предреволюционного периода. Об этом свидетельствуют многочисленные выставки, организованные за последние десятилетия Государственной Третьяковской Галереей, Русским музеем, Государственный музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственным музеем архитектуры имени А. В. Щусева и другими, посвященные творчеству А.Я. Головина, К.А. Коровина, Л.С. Бакста, П.В. Кузнецова, Е.Д. Поленовой, З.Е. Серебряковой, М.В. Нестерова, Н.Е. Лансере, Н.К. Рериха, В.А. Серова, Н.С. Гончаровой. Символизм и модерн, тесно связанные с переломным моментом в истории России, вобрали в себя все противоречия современности и тем самым предопределили повышенный интерес потомков к мастерам, сформировавшим наше представление о русской культуре рубежа XIX-XX веков. Актуальность данного диссертационного исследования заключается в комплексном анализе творчества М.А. Врубеля как ключевой фигуры русского символизма и модерна, автора эталонных произведений в разных видах искусства, стремившегося к монументально-декоративному синтезу предметно-пространственной среды.

Историография. Специфической особенностью историографии творчества М.А. Врубеля стал не только широчайший хронологический диапазон, но и его личные близкие взаимоотношения с авторами, сформировавшими её первый этап, предопределив характер суждений и оценок, выносившихся на основе их собственных знаний о предмете и объекте исследования. О Врубеле писали члены семьи Ге, Пётр Николаевич («Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин», 1904) и его сын Николай Петрович («Врубель», статья в журнале «Мир искусства, 1903); Александр Бенуа анализировал своё отношение к художнику на протяжении всей жизни, начиная со статей («Врубель» в журнале «Мир искусства»,1903; «М.А. Врубель» в книге «История русской живописи в XIX веке», 1902; «Некролог» в журнале «Речь», 1910), и заканчивая трудом «Мои воспоминания», где имя Врубеля упоминалось неоднократно. Бенуа признавался,

что на формирование его представлений о Врубеле существенно повлиял С.П. Яремич. Преданный друг и поклонник, автор статей («М.А. Врубель» в журнале «Мир искусства», 1901; «Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве» в журнале Мир искусства», 1903), в 1911 году, через год после смерти художника, выпустил монографию «Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество», где искусствоведческий анализ обогащался искренним восхищение не только Врубелем-художником, но и Врубелем-человеком. Воспоминания А.А. Врубель и Н.И. Забелы, М.В. Нестерова и К.А. Коровина, А.Я. Головина и В.Я. Брюсова, объединенные с личной перепиской в книге «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике» (авторы-составители Э.П. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева, Ю.В.Новиков, 1976), вместе с вышеперечисленными произведениями и биографиями, изданными Д.З. Коган («Врубель», 1980) и В.М. Домитеевой («Врубель», 2014), составляют обязательную библиографическую основу искусствоведческого исследования.

Монография С.П. Яремича открывала целый ряд монографических исследований и альбомов репродукций всех последующих десятилетий, в который входила и работа его современника, А.П. Иванова («Врубель», 1911, переиздание 1916), и многочисленные одноименные советские исследования, издававшиеся в 1920-1970-е годы при участии И.В. Евдокимова, П.П. Муратова, Э.П. Гомберг-Вержбинской, А.Т. Ягодовской, Е.В. Журавлёвой, В.И. Ракитина, С.Н. Дружинина, С.Г. Каплановой. Важнейшей вехой стала книга Н.М. Тарабукина («Врубель», 1974), как первое советское всеобъемлющее исследование, где автор последовательно анализировал разносторонние аспекты творческого процесса, о чем свидетельствовали названия глав: «Композиция», «Пластицизм», «Колорит», «Философия искусства», «Монументализм», и другие. Написанная в 1930-е, книга была издана только в 1974 году. В 1980-2000-е годы к анализу творчества Врубеля неоднократно обращались Д.В. Сарабьянов, А.П. Гусарова, М.В. Алпатов, М.Ю. Герман, Н.Д. Дмитриева. Отдельный вклад в его изучение внесли работы М.М.

Алленова («Портрет художника в речи А. Блока «Памяти Врубеля»» из сборника «Европейский символизм», 2006; «Этюды цветов Врубеля (1886 – 1887)» из сборника «Советское искусствознание», 1978; «Врубель и Фортуни» из сборника «Вопросы искусствознания», 1993; «Михаил Врубель», 2008) и А.А. Федорова-Давыдова (альбом «М.А.Врубель», 1968). Особое место в историографии творчества художника заняли работы П.К. Суздалева, Цикл из трех книг, задуманный как трилогия («Врубель и Лермонтов», 1980; «Врубель. Музыка. Театр», 1983; «Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод», 1984), охватывал все сферы деятельности Врубеля, обобщенные в 1991 году в итоговом полномасштабном исследовании «Врубель», ставшем квинтэссенцией всех предыдущих изданий. П.К. Суздалев не только давал высокую оценку заказным монументально-декоративным работам в частных интерьерах, но и признавал художника «зачинателем живописно-декоративного стиля русского модерна».[1]

Исследование внестанковых видов деятельности М.А. Врубеля в рамках деятельности Абрамцевского художественного кружка проводилось такими авторами, как О.И. Арзуманова, М.В. Нащокина, Г.Ю. Стернин, В. А.. Невский («Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии», 2000; «Музей-заповедник «Абрамцево», 1984; «Абрамцево : Худож. кружок. Живопись, Графика. Скульптура. Театр.», 1988), а также Д.З. Коган («Мамонтовский кружок», 1970) , Е.Г. Киселевой («Дом на Садовой», 1986), М. И.Копшицером («Савва Мамонтов», 1972). Ценным вкладом последних лет стала разнообразная научно-исследовательская деятельность Э.В. Пастон, обобщенная автором в работе «Абрамцево : Искусство и жизнь» (2003), которая, наряду с работами А.В. Трощинской («Произведения М. А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова», 2013) и Т.Л. Астраханцевой («Русская керамическая скульптура в творчестве художников Серебряного века», 2014) внесла

[1] Суздалев П. К. Врубель. М.: Советский художник, 1991. Стр. 260.

значительную ясность в хронологию создания, типологию и атрибуцию изделий Абрамцевской керамической мастерской. Следует отметить, что полноценное изучение обозначенного аспекта деятельности М.А. Врубеля было бы невозможно без воспоминаний, оставленных Н.В. Поленовой («Абрамцево: Воспоминания»,2013), В.С. Мамонтовым («Воспоминания о русских художниках», 2013), Н.А. Праховым, («Старое Абрамцево», 2013).

Значительную часть библиографического аппарата составили фундаментальные, комплексные исследования русского искусства и культуры, разрабатываемые на протяжении десятков лет такими авторами, как Д.В. Сарабьянов («Русская живопись 1900-х – начала 1910-х годов», 1971; «Русская живопись среди европейских школ: опыт сравнительного исследования», 1980; «История русского искусства конца XIX – начала XX века», 1993; «Русская живопись. Пробуждение памяти», 1998), А.А. Федоров-Давыдов («Русское искусство промышленного капитализма»,1929; «Русский пейзаж конца XIX - начала XX века», 1974), Е.И. Кириченко («Русская архитектура 1830-1910-х годов», 1978; «Русский стиль : Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII-нач. XX в.», 1997), Г.Ю. Стернин («Художественная жизнь России начала 20 века», 1976; «Русская художественная культура второй половины 19 века», 1988; «От Репина до Врубеля», 2009), А.В. Иконников («Историзм в архитектуре», 1997).

Проблематика символизма и модерна, подробно разработанные Д.В. Сарабьяновым («Д.В. Модерн: История стиля», 2001), И.А. Азизян («Диалог искусств Серебряного века», 2001), А. Пайман («История русского символизма», 2000), А.А. Русаковой («Символизм в русской живописи», 2003) М.В. Нащокиной («Московский модерн», 2015), стала фокусом деятельности межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», в течение ряда лет издающей сборники статей («Европейский символизм», 2006; «Символизм и модерн -

феномены европейской культуры», 2008; «Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века.», 2012; «Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века», 2013), благодаря которым научно-исследовательская деятельность в этом направлении вышла за последние годы на совершенно иной уровень. Статьи М.Ф. Киселёва, И.Е. Светлова, И.Е. Печёнкина, М.В. Нащокиной, В.С. Турчина, Д.Е. Яковлева, Н.А. Хренова, Л.В. Казаковой, О.С. Давыдовой, а также специализированные исследования этих и других авторов по вопросам русской культуры и искусства составили необходимую основу для изучения специфики романтико-символического мышления М.А. Врубеля, его соотнесенности с общемировыми культурными процессами. В этой связи следует упомянуть работы теоретиков и творцов русского символизма – А.А. Блока, Андрея Белого, В.С. Соловьева, В.В. Розанова, а также исследование А.Ф. Лосева («Проблема символа и реалистическое искусство», 2014), способствовавшие постижению природы символизации как сложного явления и его соотношения с окружающей действительностью. Журналы «Мир искусства (1899-1904), «Искусство и художественная промышленность» (1898-1902), «Весы» (1904-1909), «Золотое руно» (1906-1909), «Аполлон» (1909-1917) и другие издания, ставшие площадкой для столкновений философских, эстетических, социальных воззрений, апеллировали к творчеству Врубеля как эталону, художественного вкуса для одних и декадентской безвкусицы для других, так что без обращения к периодике эпохи конца XIX – начала XX века не обходится ни один автор, работающий с культурно-философской проблематикой обозначенного периода времени.

Объект данного исследования. Объектом данного исследования является широкий круг произведений М.А. Врубеля в разных видах искусства, включая станковую и монументально-декоративную живопись, произведения скульптурной пластики и предметы интерьера. иллюстрации и печатную

продукцию, разработки орнаментов и шрифтов, эскизы ювелирных изделий и дамских туалетов, эскизы театральных костюмов и театральных декораций.

Предмет данного исследования. Предметом данного исследования является авторская трактовка синтеза пространственных искусств в творчестве М.А. Врубеля.

Цель исследования. Цель данного исследования заключается в анализе проблемы синтеза искусств, формировавшегося на основе взаимосвязи и взаимовлияния разных сфер деятельности. М.А. Врубеля.

Задачи исследования. Для достижения поставленной цели автор ставит перед собой следующие задачи, обусловившие структуру данной работы:

1. Выявить специфические особенности дарования М.А. Врубеля, послужившие комплексной основой для реализации синтеза.
2. Проанализировать освоение выразительных возможностей керамики в реализации монументально-декоративного синтеза.
3. Исследовать реализацию монументально-декоративного синтеза в интерьерах эпохи историзма.
4. Проследить реализацию синтетизма художественного мышления и универсальных способностей в контексте эпохи.

Методы исследования. Для достижения заявленных целей и задач, автором были задействованы следующие методы исследования:

- культурно-исторический метод для анализа контекста творческой деятельности М.А. Врубеля;
- метод системного анализа для установления взаимосвязей между разными видами искусств в рамках решения проблемы синтеза;
- формально-стилистический метод для определения особенностей произведения и его места в творческом процессе;
- иконографический метод для выявления характерного репертуара образов и их интерпретаций в разных видах искусства.

Границы исследования. Хронологические границы исследования охватывают период с конца 1870-х годов, отмеченных первыми серьезными иллюстративными опытами, до 1909 года, когда, за год до смерти художник, декоративно-прикладные произведения М.А. Врубеля стали частью синтетического интерьерного ансамбля Приёмной квартиры Ф.Г. Бажанова в Петербурге. Географические границы исследования распространяются на три города – Петербург, Киев и Москву, сыгравших настолько значительную роль в формировании его как универсального мастера, что три основных периода жизни М.А. Врубеля принято характеризовать как петербургский (1874-1883), киевский (1884-1889) и московский (1890-1902).

Научная новизна исследования. Несмотря на обширную историографию творчества М.А. Врубеля, рассмотрение его разносторонней деятельности в большинстве случаев носило либо общий описательный характер, либо, напротив, узко специализированный. Отличительной особенностью данного исследования стали следующие аспекты:

- анализ способности М.А. Врубеля к решению одной и той же художественной задачи в разных видах искусства;
- установление взаимовлияния между разными видами искусств в процессе решения одной и той же художественной задачи;
- выявление литературоцентризма в качестве фундамента для реализации синтеза;
- рассмотрение реализации потенциала к осуществлению монументально-декоративного синтеза искусств в существовавшем культурно-историческом контексте.;
- формирование целостного представления о творчестве М.А. Врубеля как универсального мастера.

В рамках данного исследования было уточнено развитие сюжетного замысла и иконографии монументально-декоративного цикла «Времена дня» для особняка

С.Т. Морозова на Спиридоновке, цикла «Царь Салтан» для столовой А.В. Морозова в Подсосенском переулке, а также конкретизировать атрибуцию эскиза из коллекции музея МГХПА им. С.Г. Строганова и сформировать общее представление о проекте фонтана для С.И. Мамонтова.

Практическая значимость. Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты и материалы могут использоваться в лекционной, выставочной, экскурсионной и преподавательской практике; они существенно углубляют представление не только о творчестве М.А. Врубеля, но и культурно-историческом контексте, в котором происходило формирование нового эстетического запроса и культуры предметно-пространственной среды, поэтому могут быть использованы в более широком диапазоне искусствоведческих и междисциплинарных исследований культуры и искусства Серебряного века, эпохи символизма и модерна.

Глава I.

Специфические особенности дарования М.А. Врубеля как комплексная основа реализации синтеза пространственных искусств

1.1. Интерпретация декоративно-пластических возможностей художественного текстиля как мотива: от реалистической передачи к символизации

Каким бы многогранным не представало перед нами творчество М.А. Врубеля по прошествии более чем сотни лет, какие бы виды искусства не были им освоены, он всегда оставался художником. Именно в живописи проявились разнообразные специфические свойства его уникального дарования, обусловившие саму возможность развития художника в разностороннего универсального мастера, следовательно, логику этого сложного и многолетнего процесса стоило искать в самом начале творческого пути. Рубежом самоопределения Врубеля оказалась XI выставка Товарищества передвижных художественных выставок, решающим фактором – знаменитая картина И.Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1883, ГТГ). Письмо сестре, написанное в апреле 1883 года «по горячим следам» отчаяния безрадостных выставочных впечатлений, стало его художественным манифестом, провозгласившим основополагающий тезис творческой деятельности - «культ глубокой натуры»[2]. Отличник, золотой медалист, прекрасно владевший русским языком, Врубель всегда очень четко и доходчиво формулировал свои мысли, так что своеобразие построения фразы и своеобразие применения эпитета «глубокий» сразу обозначали чрезвычайный индивидуализм восприятия, предполагавший

[2] Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Авторы-составители Э.П. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева, Ю.В.Новиков. Л.: «Искусство», 1976. Стр. 37

сакрализацию объектов окружающей действительности. В чем видел Врубель суть своего жреческого служения?

В марте 1884 года он планировал заявить о себе на выставке в Обществе акварелистов четырьмя акварелями, все сюжеты были подробно изложены в письме родителям от 11 июня 1883 года: «Рисую я:1) Задумавшуюся Асю; сидит у стола, одну руку положив на раскрытую книгу, а другою подпирая голову; на столе серебряный двусвечник рококо, гипсовая статуэтка Геркулеса, букет цветов и только что сброшенная осенняя шляпа, отделанная синим бархатом; сзади белая стена в полутоне и спинка дивана с белым крашеным деревом и бледно-голубоватой атласной обивкой с цветами a la Louis XV. Это этюд для тонких нюансов: серебро, гипс, известка, окраска и обивка мебели, платье (голубое) – нежная и тонкая гамма; затем тело теплым и глубоким аккордом переводит к пестроте цветов, и все покрывается резкой мощью синего бархата шляпы. … 2) Вяжущая m-me Кнорре. На темном фоне голова в сереньком чепце с кружевными белыми бридами, плечи в серой мантилье, завязанной лиловым бантом, атласным, пара морщинистых, темных, костлявых рук с двумя белыми костяными спицами и кусочком розового вязанья; с левой стороны уголок столика, покрытого белой вышитой розанами скатертью с футляром для клубка, очков и серебряной табакеркой. … 3) M-r Jammes, … .4) Ещё в эскизе, по вечерам, вместо музыки, хожу приглядываюсь к весьма живописному быту здешних рыбаков. Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как медный пятак, лицо с вылинявшими грязными седыми волосами и в войлок всклокоченной бородой; закоптелая, засмоленная фуфайка, белая с коричневыми полосами странно кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан, на ногах чудовищные сапоги; лодка его сухая внутри и сверху напоминает оттеками выветрившуюся кость; с киля мокрая, темная, бархатисто-зеленая, неуклюже выгнутая – точь-в-точь спина какой-нибудь морской рыбы. Прелестная лодка – с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце напоминающего поверхность Кучкуровских

соломинок. Прибавьте к ней лиловато, сизовато-голубые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами глубокого, рыже-зеленого силуэта отражения, и вот картинка, которую я намерен написать Кенигу, которую уже набросал на память»[3].

Многообещающий летний замысел был реализован только частично, в виде законченного портрета «Портрет старушки Кнорре за вязанием» (1883, ГТГ) и начатой работы «Задумавшаяся Ася» (1883, ГТМ), но изящная, детально продуманная предметно-колористическая литературная зарисовка, облеченная в такое изысканное словесное выражение, сама по себе являлась ценной частью живописного наследия Врубеля. Столь пристальное внимание, уделённое декоративным возможностям предметной среды, не было результатом бурного юношеского восприятия действительности, оно выдавало индивидуальную специфику его дарования, верно подмеченную С. П. Яремичем: «Каждый предмет в восторженно настроенном уме становится божественным, чистым, прекрасным. Только такого качества ум, в связи с необъятным воображением, может служить воплощению красоты и создавать совершенные образы. Такого рода редчайшей способностью ума был одарен Врубель. В этом *отличительная его особенность* (курсив Е.О.), его сила и значение»[4].

Отличительная особенность постепенно получала дальнейшее развитие, осенью того же года. Врубель начал самостоятельную работу вне академической программы, нанял отдельную мастерскую и сделал эскиз, но работа не продвигалась, пока Владимир фон Дервиз, товарищ по Академии и член богатого и влиятельного клана фон Дервизов, не предложил в качестве натуры предметы

[3] Врубель. Указ. соч. Стр. 67

[4] Яремич С. П. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып.1. М.: Издание И.Кнебель, 1911.

обстановки в стиле нео-Ренессанс из семейного особняка. Врубель не скрывал восторг от получившейся постановки, являвшейся по сути красиво аранжированным ансамблем красивых вещей, который и получил название, полностью соответствовавшее содержанию - «Натурщица в обстановке Ренессанса» (ил.1). В то время русские художники, такие, как В.Д. Поленов и Е.Д. Поленова, И.Е. Репин испытывали особый интерес к искрящейся живописи испанского художника, Мариано Фортуни-и-Карбо, увлекался ею и Врубель. Факт влияния, неизменно обращавший на себя внимание многих исследователей в контексте формирования необычной врубелевской живописной техники, сам по себе подразумевал вторичность постановки вопроса. Прозорливый и чуткий П..П. Чистяков, закрепивший за своим талантливым учеником прозвище «Фортуни», безошибочно улавливал материальную природу происхождения декоративных и высокохудожественных произведений испанца, рождавшуюся из упоения бессодержательным декоративизмом предметной среды и обусловленную декоративными и высокохудожественными качествами избираемого предметного ряда, предполагавшего возможность технической виртуозности. Он оказался первым, кто обозначил духовную близость русского и испанского художников, состоявшую в своеобразном художническом вещизме, объединявшем Врубеля и с А.А. Риццони, выписывавшим драпировки, мебель и детали обстановки жанровых миниатюр, и с К. Е. Маковским, «воспевавшим» свою обширную коллекцию произведений декоративно-прикладного искусства. К А.А. Риццони Врубель испытывал теплые дружеские чувства, работал в его мастерской в Риме и считал его честным тружеником, который «сроднился с миловидным, с идиллией, положив все силы своего таланта на возможно добросовестную работу»[5]. Подобно этим, таким разным мастерам, он с готовностью расставлял в мастерской вещи «в стиле»: тяжелый стул, богато украшенный резьбой в виде витых колонок, сфинксов и орнамента, массивная посуда, карнавальные маски тонкой работы…

[5] Врубель. Указ.соч. Стр. 80

Фоном композиции стал роскошный гобелен, изысканный бархат и нарядная парча обвивали фигуру натурщицы, украшали мягкую подушку, в которой вальяжно утопало тело, покрывали пол, ложились крупными складками в драпировке… Любопытно, что сам Врубель применял к работам Фортуни эпитет «дорогая», подсознательно или осознанно устанавливая тождественность материальной ценности натуры и её художественного воспроизведения.

Влияние живописи Фортуни состояло прежде всего в том, что оправдывало увлечение бессодержательной красотой предметной среды и позволило рассматривать рукотворный предмет как перспективный мотив для развития технического мастерства. Обнажение натуры предоставляло Врубелю повод для написания роскошной обстановки, где даже сама модель разглядывала изящную статуэтку в руке, усугубляя впечатление созерцательного любования. Суть «культа глубокой натуры» на начальном этапе самостоятельной деятельности составляло откровенное увлечение декоративизмом предметной среды, предопределившее судьбу художника. Как писал С.П. Яремич, со «времени создания «Натурщицы в обстановке Ренессанса» Врубель имеет свой собственный путь, он кладет основы, из которых органически вырастет его творчество, он обособляется от окружающего искусства» [6]. Другая работа, исполненная той же осенью, получила название «Пирующие римляне» (ил.2) и напоминала Врубелю работы английского художника Альма-Тадемы, который также, как и Фортуни, и Рицони, импонировал ему своим техническим совершенством передачи орнаментально-декоративных подробностей предметной среды. Незавершенность акварельной композиции документально подтверждала этот тезис: интерес художника к личному ограничивался прорисовкой мимики и жестов, тогда как рисунки тканей на одежде, узоры на кифаре, перстни, трипод и посуда, а особенно покрывало, интересовали его куда больше.

[6] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 29

Все три вышеупомянутые работы – «Портрет старушки Кнорре за вязанием», «Натурщица в обстановке Ренессанса», «Пирующие римляне», равно как и другие самостоятельные композиции – «Гамлет и Офелия» (ил 93), «Ткани» (ил.4), - обнаруживали значительный интерес к декоративным, орнаментальным и пластическим возможностям текстиля. Многочисленные академические натурные штудии из костюмного класса свидетельствовали о том, что интерес, зарождавшийся в процессе обучения, со временем превратился в закономерную тенденцию. Развитию этой тенденции способствовала атмосфера и уклад дома Праховых, принимавших Врубеля в Киеве, где текстиль во всем своем разнообразии становился и частью обстановки, и предметом коллекционирования, непрестанно обогащал его живописные впечатления и мгновенно превращался в живописный мотив, например, для наброска «Э.Л. Прахова. Украинская плахта» (1884, КГМРИ), или для акварельных композиций «Старинная китайская парча» (1886, КГМРИ) и «Деталь китайской парчи» (ил.15), продолжавших серию документально-реалистических исследовательских штудий. Поворотным этапом освоения возможностей текстиля стала работа над заказом для Кирилловской церкви в Киеве. Соприкосновение с византийским стилем означало для художника академической выучки принципиально иной подход к изображению ткани, он постоянно изучал постановку фигур и складки одежды на уцелевших фрагментах фресок. Работая над многофигурной композицией «Сошествие Св. Духа на апостолов» (ил.5), Врубель осознавал главный недостаток современников, пытавших возрождать византийский стиль, - «складки одежд, в которых византийцы проявляют столько остроумия, он заменяет простыней. Византийской живописи чуждо понятие рельефа. Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены»[7]. Композиции «Благовещение» и особенно «Ангелы с лабарами» (ил.6 и ил.8) представляли

[7] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 51

эталонные образцы его достижений, где декоративное значение драпировок перерастало в стилеобразующее, подчиняясь орнаментирующей схематизации. Целенаправленное постижение пластического потенциала текстиля роднило Врубеля с величайшими мастерами итальянского Ренессанса, в частности, с Леонардо да Винчи, который постоянно «упражнялся в рисовании с натуры, а подчас и в изготовлении глиняных моделей фигур, одевая их в мягкие, пропитанные глиной тряпки, а затем терпеливо принимался их срисовывать»[8]. (ил.3,4). Поездка в Венецию и непосредственное знакомство с мастерами венецианской школы существенно влияли на живопись алтарных образов, в частности, на изображение риз, проштрихованных поверх одежды сероватым, черным или белым цветом для достижения мягкости в моделировке складок (ил. 7). Ткани, гордость Венеции, во всевозможных цветовых сочетаниях, фактурах, расцветках и отделках заполняли полотна венецианских мастеров, поражая воображение зрителя совершенным живописным мастерством художественного воплощения бесконечного разнообразия драпировок в сложных ракурсах. Работы великих, признанных человечеством мастеров оказались оправданием собственных устремлений и поощрением во всех дальнейших живописных поисках Врубеля.

Живописная система Врубеля, обогащавшаяся вариативными интерпретационными подходами к изображению текстиля, приобретала чрезвычайную лабильность и постепенно выходила за границы собственно реалистической передачи. Гармоничное соподчинение деталей уподобляло грандиозные полотна венецианских мастеров единому ковру, Врубель так и писал - «А Тинторетто «Чудо св. Марка» – ковёр»[9]. Преломление натуры сквозь призму его собственного символико-романтического восприятия обнажало

[8] Джорджо Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев. Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. Стр. 304.

[9] Врубель. Указ.соч. Стр. 75.

существование обратной связи с предметной средой и вскрывало сюжетный замысел, таившийся в глубинах декоративного потенциала текстиля. Три работы, созданные в течение 1886 года, стали последовательными этапами творческих поисков и откровений, первым из которых стала акварель «Восточная сказка» (ил. 9). Сюжет волшебной реальности, увиденной Врубелем в великолепии восточного ковра, развивавший традиционную для восточного гарема тему любви, ревности и мести, оказался исполнен отнюдь нетрадиционным способом, напоминавшим пуантелизм, но в то же время бесконечно далеким от формальных поисков французских художников. Мозаичность акварельных мазков рождалась как далекий отсвет кубиков смальты грандиозных мозаик собора Сан-Марко и церкви Санта Мария Ассунта, создавая таинственную и мистическую атмосферу, как нельзя более подходившую сказке. По стечению обстоятельств, картон, использованный для восстановления целостности порванного листа, с оборотной стороны подклеили другой акварелью, произведение, известное нам как «Портрет мужчины в старинном костюме» (ил.13), начиналось с рисунка старинной украинской парчи. Врубель, постоянно углублявшийся в натуру, постепенно преодолевал границы реалистической документальности и открывал всё новые интересные возможности интерпретации текстиля. Увлечение ориентализмом, развивавшееся от работ 1880-х годов - «Натурщица в восточном костюме» (1884, музей-квартира И.И, Бродского) года, «Персидский принц» (ил.12), «Восточный танец» (1887, КГМРИ), до картины «Гадалка» (ил. 18), стало ещё одной существенной точкой соприкосновения с Фортуни (ил. 11), но акварель «Восточная сказка» преодолевала восприятие ковра как совершенной орнаментально-колористической композиции. Спустя много лет, в 1900 году, Врубель продолжал именовать работу «Персидская сказка», храня верность источнику вдохновения, подготовительные натурные штудии «Старинный персидский ковер» (ил.10) и «Деталь персидского ковра» ((1886, КГМРИ) оказались необходимой основой для развития символистского замысла, открывая совершенно иные возможности

интерпретации текстиля. Завершающим этапом многолетнего развития в этом направлении стала работа «Девочка на фоне персидского ковра» (ил.17).

Нуждаясь, Врубель часто приносил акварели в заклад в ссудные кассы Розмитальского и Дахновича, где довольно близко сошёлся с последним. Дахнович разрешал ему подолгу оставаться на складе, рассматривая красивые вещи, где однажды оказались заложенные кем-то восточный ковёр и женский костюм. И по сюжету, и по техническому мастерству картина представляла собой выдающийся образец ориентализма европейского уровня. Хрупкая девочка с огромными темными печальными глазами на бледном лице, обрамленном черными кудрями, наряженная в драгоценные шелка и жемчуга, безвольно опустилась на ковер своих богато убранных покоев, уронив на колени тонкие руки, унизанные тяжелыми перстнями, в которых держала кинжал и розу – перед зрителем представал прекрасный образ гаремной невольницы, принявшей неотвратимую судьбу. Специфический мотив сидящей модели как нельзя лучше воплощал положение восточной женщины, объединяя единым композиционным приемом смирение, покорность злому року и усталость от тяжелой женской доли с традиционным на Востоке сидением на полу, так что часто фигурировал на полотнах европейских ориенталистов. Отдельные художники, как англичанин Эдвин Лонгсден Лонг, превращали мотив в многократно используемый шаблон, как в картине «Вавилонский рынок невест» 1875 года (ил.19,20). Некоторые из них оказались чрезвычайно близки композиции Врубеля, повторившейся в картине «Гадалка» (ил. 18). Такое совпадение композиционных приемов, вне зависимости от того, было ли оно следствием сознательного обращения к иностранному опыту или следствием собственных интуитивных поисков, сообщало картине принадлежность к европейскому культурному пространству.

Глубокий колорит и богатая орнаментика восточных тканей, пленявших Врубеля, гармонично дополняли своеобразную внешность юной дочери

ростовщика, Мани Дахнович, рождая образ экзотический и таинственный. Кинжал и роза, вложенные в нежные девичьи руки, беззвучно кричали о предательстве и невинной любви, о больших белых шрамах на груди Врубеля, искавшего в физических страданиях избавления от душевой боли. Он называл портрет «Княжна Мери», личная душевная драма отношений с Эмилией Праховой роднила его с трагическим образом обманутой девушки, и картина буквально иллюстрировала жестокие слова Печорина: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? (…) А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!»[10].

Художник стирал с юного личика выражение сопричастности жизни, свойственное юности, придавая ему отрешенную индифферентность и обнажая в глубинах метаморфоз портретных черт образ поэтический и печальный, резко контрастировавший с документальным избыточным декоративизмом роскошных восточных тканей. Блестящее техническое мастерство передачи безграничных пластических возможностей текстиля с разными фактурами однозначно являлось результатом собственной многолетней работы, предопределив высочайший профессиональный уровень живописи. Мощная антитеза материального и духовного начал сообщала произведению невиданную глубину и лишала портрет костюмированной театральности. Всё, чем восхищался, упивался и любовался Врубель, шелка, бархаты, парча, драгоценности, всё, что годами занимало его воображение, обращалось в ничто перед истерзанной душой, он отрекался от никчемных ценностей, не приносивших ни радости, ни облегчения. Девочка Маня, восточные ковры и ткани, Эмилия Прахова, кинжал и белая роза, – портрет

[10] Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т.4. М.: Правда, 1969. Стр. 284

реального человека, обраставший автобиографическими смыслами, превращался в многозначный символ с имперсональным значением - «Девочка на фоне персидского ковра». Спустя много лет, в 1905 году он сознательно формулировал необходимость присутствия реальных элементов в произведении следующим образом: «Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое – картину или портрет, ведь портрет тоже можно писать не в реальном, а в фантастическом плане, - всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это, как камертон для хорового пения – без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь – совсем не фантастическая»[11]. В 1896 году, в самом начале пути, орнаментально-колористическая феерия восточных тканей выступала в качестве того самого «камертона», обеспечившего полноценное звучание глубокого символистского замысла.

Все три работы, «Восточная сказка», «Портрет мужчины в старинном костюме» и «Девочка на фоне персидского ковра», остались уникальными прецедентами. Прецедентный характер созидательного акта, присущий творчеству Врубеля как закономерность, не предусматривал развития природы происхождения этих творений в творческий метод, сказывалось сложное, романтико-символическое восприятие действительности и его неизбежный опосредованный автобиографизм, напрочь исключавшие возможность повторной реализации замысла на новом жизненном этапе. Миссия этих рабочих экспериментов заключалась в обеспечении перехода от вдумчивого изучения пластических, выразительных, декоративно-орнаментальных возможностей текстиля как мотива и натурно-реалистических композиций академического и киевского периодов - «Натурщица в обстановке Ренессанса», «Пирующие

[11] Врубель. Указ.соч. Стр. 222

римляне», «Гамлет и Офелия», «Ткани», «Э.Л. Прахова. Украинская плахта» «Старинная китайская парча» и «Деталь китайской парчи», «Старинный персидский ковер» и «Деталь персидского ковра» к романтико-символическому преображению натуры - «Восточная сказка», «Портрет мужчины в старинном костюме», «Девочка на фоне персидского ковра». Открытия, сделанные Врубелем в Киеве, оказали существенное влияние на эволюцию его живописного дарования, скрываясь в каждой последующей нарисованной складке, всегда воспринимавшейся как сложная и интересная художественная задача, на развитие его колористических предпочтений, строившихся на нюансных возможностях колористического эффекта драпировок.

Овладение интерпретационными возможностями текстиля обеспечивало развитие художественного универсализма Врубеля в разных областях. Пристальное изучение формировало комплексную основу его развития как художника по сценическим костюмам и модельера, сказывалось оно и в скульптурной пластике: судорожные складки композиции «Роберт и монахини», грубый шарф скульптуры «Египтянка», динамичные драпировки в пластике вазы «Смерч» (ил. 220). Трагедия болезни означала новый этап в творчестве Врубеля, его восприятие действительности перерождалось, высвобождая невиданную доселе мощь переживания каждой натуры как уникального и значительного явления. Драпировки постоянно оставались для него интересной художественной задачей, в больничных условиях текстиль оказался самой доступной натурой, и появлялись зарисовки «Плед на стуле» (1904, ГРМ), «Пальто на стуле», «Левая рука художника с платком» (ил. 21,22). Откровением стали работы серии «Бессоница», где символизация рождалась из глубин отчаяния, облекаемого в безупречную, годами оттачиваемую художественную форму железной рукой настоящего мастера. Наброски стали страшным опытом творческой практики как завершающей стадии процесса познания, каждый страдальческий излом оформлялся с невероятным техническим совершенством. Такая способность к

одухотворению рукотворной материи выходила за пределы художественной задачи, превращая поверхность ткани в средство выражения собственного психологического состояния – тесные границы рисунка заключали в себя исповедь целой жизни (ил. 23,24).

Обращение к текстилю как мотиву в творчестве Врубеля оказалось чрезвычайно показательно с точки зрения выявления сути культа глубокой натуры, заключавшегося в эволюции интерпретационных возможностей мотива, от реалистической передачи к художественной символизации. В течение буквально нескольких лет Врубель превратил свою способность к экстремальному проникновению в суть любого мотива в последовательно реализуемый авторский метод, обладавший абсолютным универсализмом, ограничивавшимся только непосредственным выбором исходной модели для развернутого творческого эксперимента. Новым интересным направлением развития культа стала стилизация флоральных мотивов, предполагавшая эксперименты с нерукотворной поверхностью лепестка и многообещающий творческий диалог с природой как с неисчерпаемым источником формообразования и интерпретаций.

1.2. Стилизация флоральных мотивов в творчестве М.А. Врубеля.

Как уже отмечалось выше, культ глубокой натуры оказался универсальным творческим методом Врубеля, в свою очередь обусловившим универсализм его художественного мышления. Применение метода ограничивалось только личными эстетическими предпочтениями художника, выбором объекта интерпретации. По стечению обстоятельств, в 1886-1887 годах в Киеве Врубель подрабатывал частными уроками рисования акварелью, но поскольку теоретические объяснения не приносили никакого результата, то суть его преподавательской деятельности сводилась к постоянной демонстрации. На занятиях он, вместе с ученицами, регулярно рисовал всё те же бегонии, азалии, пионы, маки, ирисы, резеду, другие цветы, доступные для простых ученических постановок. Проникая в глубины

натуры, художник открывал невидимые неискушенному глазу конструктивную четкость и железную логику кажущейся чарующей бессистемности цветка; графические карандашные рисунки фиксировали момент проникновение в «архитектуру» и скрупулезно анализировали характерные признаки. Многочисленные штудии цветов – «Белая азалия без стебля», «Розовая азалия», «Красная азалия. Два цветка.», «Барвинок», «Орхидея», «Красная роза» (все - 1886-1888, КГМРИ) и многие другие как и штудии ткани, формировали обязательную реалистическую основу для изучения интерпретационных возможностей мотива и постепенно подводили Врубеля к условности в изображении основательно прочувствованной формы. «Голова Богоматери. Мотив растительного орнамента.» (1884-1885, КГМРИ), эскизы росписи церкви в имении А.Н. Терещенко (1886, ГРМ), работы по разработке орнаментальных композиций декоративного оформления Владимирского собора в Киеве стали первыми опытами реализации открывавшихся декоративных возможностей стилизации флорального мотива, схематизации и обобщения природной формы. Совершенно иные стилизационные перспективы предугадывались в специфической манере Врубеля намечать грани лепестков угловатыми прямыми линиями, в геометризации, проявившейся в графических зарисовках (ил. 26-28), некоторые работы, как «Лист бегонии», превращали лепестки в многогранное зазеркалье и производили буквально сюрреалистическое впечатление. Все четыре алтарные иконы, исполненные им в 1885 году для иконостаса Кирилловской церкви, представляли пространство райского сада, где розы, как сакральный символ Страстей Христовых, расцветали у подножия трона Богоматери. В 1887 году, кроме четырёх хорошо известных, хрестоматийных вариантов эскизов композиции «Надгробный плач», Врубель разработал ещё один малоизвестный вариант, где наметил розы, возлежащие у ног Христа. Очевидно, это был пролог к знаменитому шедевру, нарисованному черной акварелью, где художник ввел в композицию изображение тернового венца как символ мученичества. Розы, цветущие у ног воскресшего Христа в композиции

«Воскресение», сверкали гранями лепестков в нездешнем свете Рая, перекликаясь с гранями хрустальных цветов, высеченных на саркофаге (ил. 25). Нечаянная, возможно, неосознанная, метаморфоза живой формы как чудесного преображения действительности оказалась чрезвычайно уместной в самой логике использования мотива и создании авторской иконографии Воскресения Христова[12], оправдывая логику применения стилизации и отказ от натуралистических подробностей.

Возможности стилизации флорального мотива в формировании иконографии «пространства воображения» открывали новые перспективы в воплощении, казалось бы, неосуществимого и диаметрально противоположного замысла картина «Демон сидящий» (ил.29). Кристаллоподобные цветы самим своим существованием устраняли противоречие между живой природой и специфическим замыслом, обнаруживаемое на стадии создания эскиза (ил.30), и раскрывали истинное значение стилизации флорального мотива в творчестве Врубеля, воспринимавшего форму как носительницу души. Пластическая метаморфоза означала трагическое духовное перерождение, окаменение всего живого, соприкасавшегося с «демонической» сущностью, причем координаты происходящего находились вне пространства и времени, вне человеческой досягаемости. Стилизация, в отличие от простого творческого эксперимента, являлась формальным механизмом художественной символизации, превращавшим цветы в «символ как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира» [13] . Флоральный мотив наполнялся содержанием, совершенно неведомым скупой традиционной символике тюльпана, не затронутого метаморфозой в качестве праобраза и порождающей модели, оставшегося нетронутым в левом нижнем углу

[12] См. об этом: Соколов Б.М. Образ сада в русском искусстве конца XIX – начала XX века. / Искусствознание, 2 вып. М., 2006. С. 177-245

[13] Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - Москва: Русскій міръ, 2014. Стр. 35.

полотна (ил.29,31) . Врубель буквально соревновался с природой, из духа соревновательности рождалось сопоставление реального и стилизованного мотива в едином пространстве, где его рукотворные цветы распускались прекрасными гранями всё умножавшихся смыслов.

Хотя стилизованные тюльпаны навсегда остались своеобразной «визитной карточкой» авторского почерка Врубеля, уникальность концепции картины «Демон сидящий» не нашла своего продолжения в будущем, обернувшись очередным гениальным прецедентом, тогда как способность к стилизации из единоразового эксперимента превращалась в последовательно реализуемый творческий метод. Стилизация, как и реалистическая передача бесконечного разнообразия декоративных и формообразовательных возможностей флоральных мотивов, занимала художника на протяжении всей творческой жизни. Настоящей творческой удачей стала работа над циклом «Фауст и Мефистофель» весной и летом 1896 года. Композиционный прием - метаморфоза лилий, устилающих путь, развивавшийся от композиции «Христос в Гефсиманском саду» (1887, ГТГ) к панно «Минерва» триптиха «Суд Париса» (ил.320), наполнялся христианским символическим выражением жертвенности в процессе разработки подготовительных эскизов и поисков концепции панно «Маргарита» (ил.351). Среди множества цветов у ног юной девушки в белом платье расцветали огромные белоснежные лилии как символ её спасения и внутренней чистоты, обретенной в вечно цветущем саду Богородицы. Из всех смысловых регистров сада, предлагаемых мировой культурой творцам Серебряного века, – «исконное библейское понимание сада как заповеданного Эдема, философские мечты об античном Золотом веке и исторический идеал усадебной жизни»[14] - художник явно выбирал первый. Интерпретация одного и того же мотива объединяла в

[14] Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма.. - Москва : БуксМАрт, 2014 Стр. 29.

единую логическую цепочку сразу несколько произведений: несохранившуюся композицию «Адам и Ева» киевского периода, «Гамлет и Офелия» (1888, ГТГ), панно «Фауст и Маргарита в саду» и эскиз «Сад близ дворца ночью» для спектакля «Царь Саул» (ил. 32,33), где Давид и Мелхола сидели в саду под сенью огромных цветов. Гипертрофия размеров, как наиболее простой и эффективный способ стилизации для создания убедительного художественного образа, происходила из опыта работы над театральными декорациями. Тема сада раскрывалась с особенной силой и выразительностью в сюжете большого панно «Фауст и Маргарита в саду», где гигантские вьюнки в человеческий рост, колокольчики и ромашки становились безмолвными свидетелями мучительной борьбы искушения с добродетелью. Символизм цветов Врубеля, как немой язык безмолвия, становился повествовательным лишь для избранных; стилизованные цветы означали перерождение природы в момент, когда начало трагедии Гёте смыкалось с концом, и губительный сад земных наслаждений перерождался в спасительный Эдем.

Весной и летом 1897 года Михаил Александрович работал над эскизным проектом цикла «Времена дня» для особняка С.Т. Морозова. Комплекс произведений, созданных в обозначенный период времени, включал не только первый живописный вариант цикла, состоявшего из трех панно «Утро» (ил. 38), «День» и «Вечер», но и предварительные эскизы, одним из которых был «Эльфы» (ил 337). , а также большую акварель «Примавера» (ил. 34, 37). Врубель стремился передавать «в живописи неосознанные мечты детства» [15] , его «увлекала сказочность» [16] . Таинственный, смутный женский образ, окруженный то огромными синими дельфинами, то гигантскими вьюнками, то большими колокольчиками, как объединяющий лейтмотив душевного настроя автора, звучал из сюжета в сюжет, повествуя сказку Врубеля про зачарованный лес, населенный

[15] Врубель. Указ. соч. Стр.267.

[16] Там же. Стр. 268.

призрачными сущностями, обитавшими среди цветочной чащи. А какие ещё цветы могли расцветать в зачарованном лесу, как не зачарованные?

Чертополох появился в композиции «Полёт Фауста и Мефистофеля» 1896 года в виде зловещих зарослей колючего репейника, откуда выныривали всадники (ил. 353), тогда как цветущим чертополохом Врубель вплотную заинтересовался летом 1900 года (ил. 39,40). Фриз из монументальных, таинственно рдевших в закатном свете пышных багряных кустов словно магическая завеса отделял действительность от иного мира, живущего своей, сокрытой от человеческих глаз жизнью. Рассказ А.П. Чехова «Степь» Врубель перечитывал многократно, претворив пленительную силу слова в убедительный художественный образ, чрезвычайно наглядно иллюстрировавший текст. Обе работы, «Полёт Фауста и Мефистофеля» и картина «К ночи» реализовывали разные символические ипостаси одного и того же флорального мотива, от традиционного христианского значения как символа греха до авторского врубелевского символа, наполненного его собственными сложносочиненными литературно-эстетическими ассоциациями и совершенно непостижимого для непосвященных.

Особую роль в жизни Врубеля суждено было сыграть сирени. Мотив, привлекавший его на протяжении всей жизни, начиная с работ «Куст сирени» (1885, ГТГ), «Букет сирени» (1886-1887, ГРМ), с июля 1900 года оказался объектом особо пристального внимания. Женский образ на картине «Сирень» рождался как собирательный, где было место для пушкинской Татьяны, бежавшей сквозь «кусты сирен»[17], для образа жены, окутанной пушистыми гроздьями в хуторском саду и её сценического образа в одноименной партии (ил. 41-44) , но вся притягательная, чарующая сила произведения заключалась в сирени. Простейшая геометрия крошечных цветков, объединённых в соцветия, представляла собой

[17] Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в шести томах. Т.3. М.: Государственное издательство художественной литературы. Стр.66.

перспективную фактуру для стилизации: крупные мазки, положенные мастихином, превращали флоральный мотив в разраставшиеся фантастические кристаллы, мерцавшие и таявшие в лунном свете, напоминая тяжелые гроздья темнозеленых бериллов и сиреневых аметистов в местах обитания призрачного «гения места». Этюды, предшествовавшие первому и единственному законченному варианту картины, говорили о том, как тщательно Врубель исследовал возможности натуры. Следующим летом, продолжая свои творческие поиски, он приобрел фотоаппарат для достижения наилучшего результата, но грандиозное полотно «Сирень» размером 214 х 342 сантиметров так и осталось незаконченным (ил. 45). В силу трагических обстоятельств, эксперименты с возможностями этого мотива как прообраза стилизации, не получили своего достойного продолжения, но сирень продолжала оставаться излюбленным мотивом изучения. По стечению обстоятельств, 19 января 1903 года Забела по просьбе автора и в ансамбле с ним впервые исполнила романс С. Рахманинова «Сирень» на стихи Е.Бекетовой[18]. С тех пор лирические, полные тихой грусти строки, превратились в музыкальное сопровождение последних лет жизни Врубеля, постоянно рисовавшего сирень - «Букет сирени», безымянный набросок, опубликованный в журнале «Золотое руно» в 1906 году (ил. 46,47). Тогда же по заказу Н. Рябушинского художник работал над портретом Брюсова («Портрет В.Я. Брюсова, 1906, ГТГ), где в первоначальном варианте, фоном выступал куст темно-лиловой сирени, красиво оттенявший лицо. Врубель фон смыл, скорее всего, он по-прежнему считал, что загадка сирени осталась неподвластна его пытливому взгляду, в отличие от кампанул (ил.48-50). Многочисленные карандашные наброски простых колокольчиков, выполненные в июле 1904 года в санаторной лечебнице Усольцева, стали уникальным наглядным пособием, приоткрывавшим завесу над таинством трансформации формы в процессе стилизации. Момент гранения, скрывавшийся в плотном орнаментальном массиве из переплетённых стеблей, листьев и чашечек

[18]Барсова Л.Г. Н. И. Забела-Врубель глазами современников - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1982. Стр. 90

цветов, открывался уверенными прямыми линиями на незаштрихованных местах графического рисунка, а специфическая манера живописи акварели «Кампанулы» завершала превращение соцветий в гроздь невиданных образований восхитительных оттенков топазов, хризолитов, аметистов.

По мере развития символизма и проникновения в художественную жизнь России новых эстетических веяний модерна возрастала волна интереса и к сложной символике флоры, и к её орнаментальным возможностям, и к взаимоотношениям человека и природы В 1895 году В.В. Розанов опубликовал статью «Красота в природе и её смысл» в ответ на статью В. Соловьева «Красота в природе» 1894 года, в 1902 году на страницах журнала «Мир искусства» появилась статья Андрея Белого «Формы искусства», где он воспринимал стилизацию, схематизацию действительности, как результат глубокого познания. «Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения. – писал Белый, заочно оправдывая творческие поиски Врубеля, - Внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе»[19]. Кроме серьезной полемики русских философов, в 1891 году в Казани было опубликовано крайне любопытное сочинение Варвары Говоровой «Эстетика и символизм растительного царства», вдохновленное сочинением Маттиаса Якоба Шлейдена «Растение и жизнь», неоднократно издававшимся в России на протяжении XIX века. В 1894 году Ю.Ф. Брокман в Москве опубликовал сочинение Шуберта-фон-Зольдерн, архитектора, профессора

[19] Андрей Белый. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. Стр. 96.

Императорско-Королевской высшей технической школы под названием «Стилизация растений». Связь между способом интерпретации растительных форм и стилем становилась всё более очевидной, в 1898 году под редакцией директора Строгановского Центрального училища технического рисования, Ф.Ф. Львова, вышли в свет «Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.» с приложение краткого объяснения архитектурных стилей, составленного архитектором С.У. Соловьевым, преподававшим курс «история орнамента». Его коллега по цеху, С.В. Ноаковский, особо отмечал необходимость стилизации флорального мотива для создания орнаментальных композиций, настойчиво рекомендуя начинающим художникам отвернутся от аканта в сторону родной, русской флоры. Такой же вопрос, в частности, о стилизации одуванчика, поднимал в переписке с Е.Д. Поленовой самый ярый сторонник национально-ориентированного подхода к искусству В.В. Стасов.

В силу назревшей необходимости, с осени 1898 года в учебную программу училища одновременно вводилось два взаимосвязанных новых предмета: «изучение стилей» и «стилизация цветов». Наступало время объективной оценки уникальных способностей Врубеля, давно работавшего в этом направлении, по приглашению директора Н.В. Глобы, он дал несколько уроков стилизации, следуя своей излюбленной преподавательской методике. Врубель наглядно демонстрировал основные принципы; ученики, затаив дыхание, следили за ходом работы, начиная от подготовки рабочего места и кончая созданием стилизованного образа цветка. В 1901/1902 из-за болезни Врубель был вынужден оставить свою едва начавшуюся преподавательскую деятельность, но изучение формообразовательных возможностей природы не прерывалось никогда. Стилизация флоральных мотивов, органически присущая художнику, передавала его собственное романтико-символическое переживание природы как стихии, способной к безудержному и безграничному росту, не стесненному жестким

диктатом замкнутой формы. Стилизованные кристаллы тюльпанов, сирени и кампанул могли разрастаться бесконечно, также, как и лесная чаща, которую Врубель путем живописного обобщения превращал в некую органическую массу (ил 342-347). Иногда, по необходимости упрощения композиции, предназначенной для полиграфии, он с такой же уверенностью прибегал к формальной системе модерна, упрощая мотив до соотношения контурной линии и цветового пятна в таких работах, как обложка к программе «Орфей» (1897, ГРМ), «Баян» для Русской частной оперы, проект жетона «Сосна» (ил. 54,55). Способность к стилизации развивалась в разных направлениях, «Царевна-Лебедь» (ил. 360) и «Пан» (1899, ГТГ) демонстрировали деликатный подход художника к стилизации антропоморфного мотива, избегавшего откровенного натурализма и композиционным приёмом скрывшего момент превращения человеческого начала в животное. В контексте практики заимствований готовых франко-бельгийских, английских или венских версий стилизации флорального мотива, характерной для развития модерна в России[20], стилизация как врожденная специфическая черта дарования Врубеля выводила его уникальные стилизационные поиски за рамки русского художественного развития и включала их в общеевропейский культурный контекст. Способность к геометризации натурного мотива намного опережала время: в 1895 году, когда Герман Обрист создавал свой знаменитый вышитый гобелен «Цикламен» с мотивом альпийской фиалки, ныне известный под названием «Удар бича», Врубель уже работал над хрестоматийным эскизом витража «Лилия», где поверхность каждого лепестка разворачивалась как уплощенный пространственный интервал между пунктирно намеченными контурами (ил. 52,53). Он всё более расходился с основным течением, проблема линейной пластики занимала его всё меньше. Мы никогда не узнаем, куда привело бы его новаторство, но очевидно, что художник выходил за пределы формулы

[20] См. об этом: Нащокина М.В. Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства. - 5-е изд., с испр. и доп. - Санкт-Петербург: Коло, 2015.

стилизации органической формы, предложенной модерном с его доминирующей «линией Орта». Геометризация, кристаллизация, гранение формы рождались из всепроникающего культа глубокой натуры, где интерес к вопросам техники и цветопередачи, к структуре граненых камней и структуре цветка, объединенные подвижным воображением гения, превращались во всё новые способы формообразования, вызывавшие к жизни всё новые технически приемы, порождавшие, в свою очередь, всё новые цветовые сочетания.

Стилизация как формальный механизм осуществления художественной символизации превращала образ переживания прекрасного творения природы в художественный символ и позволяла Врубелю решать основополагающую задачу его творческих поисков, состоявшую в гармонизации формы и содержания, став важнейшим определяющим элементом сложения его индивидуального, неповторимого и хорошо узнаваемого авторского стиля – стиля Врубеля. Стилизация флорального мотива происходила из проникновения в глубинные закономерности порождающего принципа цветка как структурной модели, предполагающего последующею трансформацию формы в бесконечный ряд интерпретационных вариаций. В качестве универсального механизма стилизация способствовала развитию универсализма художественного мышления. Врубель с увлечением реализовывал и декоративный, и символический потенциал избранной порождающей модели в разных видах искусства, экспериментируя с витражами, где развитие мотива, в частности, дельфиниума (ил. 34-37) и лилии (ил.51,52,), последовательно прослеживалось начиная с живописных работ, керамикой, создавая орнаменты и орнаментальные композиции. Извлечение неожиданных декоративных возможностей из привычных мотивов оказало огромное влияние на его разностороннее творчество, перед ним открывались неограниченные возможности в разных видах искусства: от театрально-декорационного до декоративно-прикладного, от живописи до создания дамского туалета.

1.3. Моделирование дамского туалета и художественное осмысление женского образа

Галерея женских образов, пополнявшаяся Врубелем на протяжении всей жизни, отличалась особым разнообразием, где реализм портретов «Старушка Кнорре за вязанием» и «Портрет М.И. Арцыбушевой» (ил.92) соседствовал с символизмом полотен «Гадалка» и «Девочка на фоне персидского ковра». Особое место здесь отводилось портретам Н.И. Забелы-Врубель, напоминавшим окна в другое измерение, куда жена и муза Врубеля устремлялась в своих фантастических одеяниях, разрывая границы портретных характеристик и сценического образа. Рокайльные маркизы К. Сомова, романтические барышни В.Э.Борисова-Мусатова, «испанизированные» махи А.Я Головина, «русифицированные» царевны В.М. Васнецова утверждали сам факт существования театрализации и историзованной костюмированности в пространстве произведения эпохи символизма, и в этом смысле творческие поиски Врубеля не являлись исключением, их уникальность заключалась в авангардизме мышления, воспринимавшего женский образ как эстетическую категорию повседневности задолго до других мастеров Серебряного века, в побудительных интенциях и в сложной природе творческого метода конструирования дамского туалета.

Индивидуализм Врубеля-модельера зиждился на специфических особенностях его разностороннего дарования, одной из которых оказался интерес к пластическим и орнаментальным возможностям текстиля, подробно проанализированный в разделе 1.1. и нашедший своё выражение в целом ряде работ, начиная с первых самостоятельных натурных постановок и заканчивая романтико-символическим преображением мотива. Специфика заказа на выполнение многофигурных композиций в Кирилловской церкви и необходимость освоения живописного языка Древней Византии не только обуславливали планомерную работу над виртуозностью исполнения драпировок,

но и сыграли важную роль в формировании колористических предпочтений Врубеля. «Испанка-танцовщица» в ярко-красном шелковом национальном костюме (1880-е гг., не сохр.) и «Испанка в красном» (ил. 56), «Женский портрет в красном (Н.И. Забела-Врубель)» (1902-1904, ГТГ) и «Женский портрет в красном (со спины)» (ил.58), «Женщина в красном платье с веером» (1890, ГТГ) и «Портрет А.А. Станкевич» (ил.57), «Венецианка. Этюд для иконы Богоматери» (1885, част. собр.) и «Портрет М.Ф. Ершовой» (ил.59) свидетельствовал об его особенном отношении к алому цвету как цвету риз Богородицы, тогда как работы «Испанка в белом», «Портрет В. Третьяковой», панно «Маргарита» (ил. 60,61,351) выявляли неослабевавший интерес к белому как цвету ангельской чистоты.

Открытия, сделанные художником в Киеве, оказали существенное влияние на эволюцию его живописного дарования, скрываясь в каждой последующей нарисованной складке, но настоящим откровением стало осознание преобразующей и видоизменяющей силы материи. Именно в Киеве состоялся первый акт сознательного моделирования женского образа, где выразительность, избыточная декоративность и колористическая насыщенность богато орнаментированного восточного текстиля сыграла решающую роль в возведении портрета реальной девочки, Мани Дахнович, в степень многозначного символа с имперсональным значением - «Девочка на фоне персидского ковра». Интерес Врубеля к одежде стал производной от интереса к текстилю, в его карманном альбоме постоянно появлялись натурные зарисовки отдельных живописных деталей, от принадлежностей собственного туалета до красиво состарившихся башмаков или брюк случайного прохожего. «Как он помнил до тончайших подробностей какой-нибудь дамский наряд, целые серии нарядов на каком-нибудь вечере или в театре, со всеми оттенками цветов, со всеми особенностями!»[21], - эти воспоминания С.П. Яремича документально подтверждали такие работы, как «В

[21] Яремич С.П. Указ. соч. Стр. 156

концерте», «Портрет М.К. Олив», «Портрет М.Ф. Ершовой», «Женщина с веером» (ил.62-65), где отсутствие среды, психологических характеристик портретируемой, а порой и собственно портретных, равно как и отсутствие личного отношения к модели при извечном субъективизме Врубеля, усугубляло демонстративную заинтересованность художника в туалете. Он ставил перед собой чрезвычайно специфическую художественную задачу проанализировать структуру одежды, схематизация и графичность откровенного проникновения в технический конструктив создавали впечатление костюмного эскиза. Многочисленные зарисовки жены, исполненные в 1900-е годы - «Портрет Н.И. Забелы», «Спящая. Портрет Н.И. Забелы-Врубель» (ил. 68,69), также как работы «Е.М. Бём, сидящая в кресле» (1992, ГТГ), «Дама в ротонде» (конец 1870-х – начало 1880-х, КГМРИ) подтверждали непреходящий интерес художника к достоверности деталей женского туалета, это была необходимая основа для претворения познавательного живописного опыта в творческую практику создания авторских моделей (ил.70,71).

В сущности, иллюстрации к роману «Анна Каренина» «Свидание с сыном» (ил. 66,67) с феерическим драпированным треном и проработанными деталями можно считать первыми эскизами женских туалетов «от Врубеля», так что моделирование женской одежды действительно оказалось вопросом времени. Реализация Врубеля в качестве художника-модельера стала возможной благодаря Надежде Ивановне Забеле, жене, музе, источнику вдохновения и единственной модели. Сразу включившись в процесс создания её сценических образов, вскоре он выступал автором и повседневных, и концертных туалетов. Уже в 1898 году, через два года после свадьбы, «Михаил Александрович сочинял не одни театральные костюмы для сестры, а всё, что она носила. В это время она носила белые крахмальные очень элегантные рубашки с бриллиантовыми запонками, черную юбку и разные фигаро; на цвете этих фигаро Михаил Александрович особенно изощрялся. Я помню одно зеленое фигаро и другое удивительного цвета лилово-

красного далия. К этому очень нарядный, чаще всего, белый, шелковый галстук и великолепная брошка с опалом…»[22]. Многочисленные портреты жены - «Эскиз платья», «Н.И. Забела на сцене Дворянского собрания» («Костюм для концерта»), «Н.И. Забела-Врубель у рояля» (ил.71-73) занимали пограничное состояние между собственно портретом и костюмным эскизом, обнаруживая закономерность его нескончаемых поисков синтетического совершенства женского образа. «Портрет Н.И. Забелы-Врубель в костюме Empire» (ил. 76) в деталях представлял очередной авторский замысел, где собственно портретным характеристикам отводилась второстепенная роль.. Свет, отраженный сотнями бликов от ослепительной белизны перчаток до белых воланов шляпы, придавал портрету необычайную светоносность; тонкая ткань многослойного кисейного платья с незамысловатым рисунком, перехваченного, по моде ампира, под самой грудью широкой лентой лимонного цвета, завязанной бантом с ниспадающими концами, вибрировала оттенками сиреневого и фисташкового. Обращение к пленэризму как уникальный прецедент в творчестве Врубеля оказалось востребовано с одной единственной целью - передать всю прелесть летнего туалета и беззаботного образа молодой нарядной женщины. Страстное желание преобразить любимую женщину не оставляло его даже во время прогрессировавшей болезни, он постоянно возвращался к мыслям о туалетах жены и навсегда остался для неё эталоном художественного вкуса и арбитром в вопросах женского образа.

Историзованная стилизация, преимущественно влиявшая на создание сценических образов, иногда прорывалась в повседневность, но основополагающее значение в разработке авторского метода конструирования дамского туалета сыграла способность Врубеля к стилизации флорального мотива, предполагавшая многократную последующую трансформацию формообразовательных возможностей структурной модели цветка в бесконечный

[22] Врубель. Указ.соч. Стр. 271

ряд интерпретаций, одной из которых стало женское платье. Многослойность, как метаморфоза лепестковых наслоений, позволяла создавать неожиданные комбинации, Врубель с увлечением экспериментировал с колористическими эффектами, 2 декабря 1900 года Екатерина Ге занесла в дневник описание очередного модного шедевра от Врубеля - «концертное платье, сочиненное Врубелем из трех или четырех прозрачных чехлов, внизу великолепная шелковая материя, розово-красная, светлая, потом черный тюлевый чехол, потом пунцовый. Лив весь из буф, точно гигантские розы, плечи совсем открыты, так как рукавов нет, так что видна вся рука с плечом, на шее же колеретка и перекладины»[23]. Последняя значительная портретно-образная композиция «После концерта. Портрет Н.И. Забелы-Врубель у камина.» (ил. 95) представала как результат усвоения некого «сверхзакона», подчинявшего декоративно-пластические возможности ткани и цветка единой закономерности. «Ещё работал Михаил Александрович над новым портретом сестры в натуральную величину на большом диване, в концертном, им же сочиненном платье удивительной красоты: опять несколько прозрачных материй одна на другой, пунцовое, черное и серое, все вместе это образовало какой-то гигантский цветок»[24]. Универсальный живописный прием аранжировки складок и лепестков, обобщавший художественное восприятие динамично изломанной поверхности с неровными краями, объединял работы «Платье» - этюд, предшествовавший окончательному варианту портрета, и «Рука с цветком» (ил. 74,75), «Портрет Н.И. Забелы-Врубель в костюме Empire» и «Ирис» (ил. 76,77) в единый смысловой интерпретационный ряд, обнажая синтетизм художественного мышления Врубеля, наделявшего ниспадающий волан и увядающий лепесток равнозначной, одухотворенной выразительностью, уравнивая в правах творения природы и человека. Уникальный карандашный набросок «Роза» из музея «Абрамцево», единственный из множества, хранящихся

[23] Врубель. Указ.соч. Стр. 275
[24] Там же. Стр. 282

в КГМРИ, РМ и ГТГ, наглядно демонстрировал взаимопроникновения рукотворного начала в структурную организацию живых лепестков, создавая полноценную иллюзию мягко задрапированной ткани (ил.79).

Дамский туалет с его вещностью, плотностью и почти осязаемой материальностью играл существенную роль в живописи Врубеля как инструмент создания убедительного женского образа, будь то наглухо застегнутое платье скромной Арцыбушевой, небрежно наброшенный шарф гадалки или упругая шелковая юбка молодой махи, отливавшая золотом жаркого солнца Испании. Знания в области проектирования женской одежды чрезвычайно способствовали развитию Врубеля как мастера сценического образа и костюма, существовала и обратная связь между материей и образом. На паспарту графической работы «Фантазия» (ил. 78) художник А.В. Свешников записал со слов И.Н. Введенского: «Врубель рисовал с натуры табурет, покрытый материей и рисуя складки, этот сюжет расширил и превратил в композиционный рисунок. Возможно, - это «Тамара»» [25] . Драматургия деталей развивалась в автобиографическую символизацию определенного жизненного этапа, как это было с работой «Портрет Н.И.Забелы на фоне берёзок», где платье, кофточку и розы у пояса Врубель тщательно прорисовывал с натуры и по отдельности. Тонкая гамма туалета - голубовато-сиреневая кофточка, розы у пояса, нежно-коралловая шляпа с черной отделкой, гармонировавшей с черными волосами, - контрастировала с черно-белыми берёзами и придавала картине впечатление общей нарядности. Любимая жена – «фиалка моя, роза моя Ширазская…»[26] - расцветала посреди берёзовой рощи как прекрасный цветок Надежды. Он с одинаковым увлечением унизывал кольцами руки жены и выписывал украшения героинь своих полотен, работал над эскизами росписей атласных вееров - «Гелиотроп и незабудки (мотив для веера)»

[25] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга 1. М.,: Издательство «Сканрус», 2007. Стр. 441.

[26] Врубель. Указ.соч. Стр. 83

(1887, КГМРИ), «Итальянский пейзаж с фигурой дамы» (ил.80) и эскизами гребней по заказу М.К. Тенишевой (ил. 81), также, как создавал шрифты и орнаменты, картины и декорации, костюмы и вазы.

Достижения Врубеля-модельера оказались настолько увлекательными для современников, что его преданный друг и поклонник, Владимир фон Мекк, с энтузиазмом занялся моделированием женской одежды. В 1903 году в Санкт-Петербурге открылось художественное предприятие «Современное искусство», объединившее интерьеры от ведущих мастеров Серебряного века и творения фон Мекка в едином выставочном пространстве (ил. 82,82), предполагавшееся участие Врубеля не состоялось только в силу трагических обстоятельств. Его творческие поиски в области моделирования женского туалета подчинялись той же политике тотальной эстетизации, что и деятельность апологетов новой эстетики - Ван де Вельде и Густава Климта, органично интегрировавших туалеты своих возлюбленных в авторскую предметно-пространственную среду (ил.84,85). Врожденный панэстетизм Врубеля, не знавший главного и второстепенного, удивительным образом совпадал с художественной программой модерна, классифицировавшей женский образ как эстетическую категорию повседневности. Моделирование дамского туалета оказалось той единственной специфической сферой деятельности, где его тезис - «Декоративно всё и только декоративно»[27] - находил оправданное выражение. Ведь женщина не требовала от художника глубокого смысла или общественной позиции, эстетизации функции или обоснования пользы. Бессодержательная красота, равнодушная к идейным столкновениям Серебряного века, оправдывала безыдейность и свободу волеизъявления творческой личности, о которой мечтал великий универсальный мастер своего времени.

[27] Врубель. Указ.соч. Стр. 251.

1.4. Человек и предметно-пространственная среда в живописи М.А. Врубеля.

Увлечение декоративно-выразительными возможностями предметно-пространственной среды формировалось на основе особого отношения к вещи, культивировавшемся Врубелем на протяжении всей жизни, к рукотворным объектам материальной культуры, будь то редкий коллекционный текстиль (см. раздел 1.1) или предметы, окружавшие его в повседневной жизни. Собственно, в этом и состоял провозглашенный «культ глубокой натуры», так что живопись рождалась органично, как осуществление жреческого служения и проекция глубокого, специфического и характерного только для Врубеля, познавания вещи. С.П. Яремич отмечал, что при «огромной памяти форма предметов не составляла для него затруднения. Трудность заключалась лишь в поисках разрешения всегда новых технических проблем. А память у него была действительно необъятная. (…) Врубель постоянно наблюдал жизнь отовсюду, извлекая необходимый для него материал. Придет, например, в какую-нибудь гостиную и все рассмотрит одинаково внимательно, - и дурное и хорошее, - каждый предмет; при этом всё останется у него в памяти. Это наблюдение В.А. Серова. Да и меня лично Врубель не раз поражал своей острой и тонкой способностью все запоминать»[28]. Камерные натюрморты, «Натюрморт.Гипсовая маска, рожок канделябра», «Натюрморт. Цветы, пресс-папье и другие предметы.» (оба – 1885, КГМРИ) разрастались до натурных зарисовок «Общий вид мастерской М.А. Врубеля в Венеции» (1885, КГМРИ). Иногда Врубель запечатлевал интересный, понравившийся предмет интерьера, например, стул, или даже его деталь, иногда работа над композицией начиналась с отдельных предметов и после уяснения их деталей тут же и заканчивалась, как в работах «Портрет А.С. Мамонтовой» (1890-1891, ГТГ),

[28] Яремич С.П. Указ.соч. 156

«О.Д.Замирайло за шитьём» (1884, ГМИИ), «Э.Л. Прахова за пяльцами» (1885-1886, КГМРИ) и других. Такие работы, как «Врубель со своим университетским товарищем Валуевым» (ил. 86), «Семья Я.В. Тарновского за карточным столом» (1887, Одесская картинная галерея) просто фиксировали людей в окружающей обстановке, а иллюстрации «Чтение сказки» и «Свидание Анны Карениной с сыном» (ил. 87,67) демонстрировали откровенное стремление художника буквально «меблировать» пространство, особенно ярко проявившееся при разработке композиций туманных картин на тему «Моцарт и Сальери» (ил. 88,89).

В этих работах 1870-х – 1880-х годов прослеживалась интересная тенденция: Врубель воспринимал хорошо узнаваемые предметы мебели, вводимые в общую сюжетную канву, необходимым залогом достоверности происходящего, уже тогда он интуитивно осознавал потребность тесной связи между персонажем и предметно-пространственной средой как в иллюстративных работах, так и в жанровых сценках. Несмотря на такую чуткость в восприятии, портрет в интерьере, как жанр, в наибольшей степени обострявший взаимодействие человека и предметно-пространственной среды, не получил в творчестве Врубеля особого распространения, тем большую значимость приобретали те немногочисленные работы, которые позволяли увидеть художника в очередном необычном ракурсе. Эталонными произведениями стали портреты С.И. Мамонтова и К.Д. Арцыбушева, людей совершенно разных, но одинаково близких Врубелю, написанные в течение одного, 1897 года во вполне привычной и реальной обстановке (ил.90,91). Портрет Арцыбушева отличался особенным, если не сказать декларативным реализмом, простые декорации рабочего кабинета эффектно оттеняли сложного человека, пребывавшего в состоянии мучительной внутренней драмы, окончившейся страшным финалом - добровольным освобождением от всех жизненных обязательств. Портрет Мамонтова производил совершенно мистическое впечатление, пространство вокруг него превращалось в сумеречные нараставшие объемы, увенчанные скорбной скульптурой Мариано Бенлюре «Плакальщица»,

грозившие поглотить всё живое. Провидческий гений Врубеля накладывал печать неумолимого забвения на весь феномен «Саввы Великолепного», превращая портрет в предначертание, предвидя и оплакивая ещё не состоявшуюся судьбу. П.К. Суздалев считал, что в девяностые годы «только в портретах К.Д.Арцыбушева и С.И.Мамонтова вещи, кроме декоративного значения, имеют определенную смысловую нагрузку»[29]. Врубель обогащал простой набор предметов настолько глубоким смыслом, что предметно-пространственная среда не просто развивала духовную и эстетическую характеристику образа, но буквально «рассказывала» о людях. Художественная символизация пространства как средство передачи собственного, субъективного авторского видения концепции личности портретируемого рождалась из романтико-символического восприятия действительности, наделявшего материальный мир особой энергией, подчинявшейся только жрецу «культа глубокой натуры» – художнику. Психологическая выразительность среды не затмевала при этом декоративных возможностей отдельно взятых предметов, характерное для художника упоение декоративизмом оставалось ключевым объединяющим началом в обоих случаях. Врубель не обошёл вниманием роскошный орнаментированный ковёр в кабинете Арцыбушева, черно-красным контрастным меандром напоминавший греческую краснофигурную вазопись, тяжелое ренессансное кресло с высокой спинкой и цветочной обивкой привлекло его внимание настолько, что определило и формат, и концепцию портрета жены, М.И. Арцыбушевой (ил.92)., подтверждая существование в его живописи определенных излюбленных композиционных схем, включавших человека в декоративную предметную среду, как «Портрет М.И. Арцыбушевой» и «Гамлет и Офелия» (ил. 92,93), или «Девочка на фоне персидского ковра» и «Гадалка» (ил. 17,18). Несколько пёстрых красочных пятен – парча на кресле, обивка и коврик перед ним - немного разбавляли минорную в

[29] Суздалев П. К. Врубель. Указ. соч. Стр. 76

целом атмосферу портрета Мамонтова, сообщив обстановке характер художественного беспорядка в духе артистической натуры мецената и покровителя искусств.

Самым пронзительным образцом взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека в пространстве картины стал «Портрет сына художника» (ил.94), где личная трагедия - врожденный физический дефект лица новорожденного мальчика, полностью обусловила композиционно-пространственные поиски. Трудно представить, сколько душевных сил требовалось Врубелю, абсолютному эстету, чтобы создать эстетически полноценный образ, не акцентируя физическое несовершенство, но и не скрывая его. Оперируя предметной средой как инструментом, он тщательно моделировал мнимую непосредственность жанровой сцены: изящная плетеная коляска соседствовала с цветущим кустом белой азалии, гармонировавшей с полупрозрачным белым покрывалом, накинутым на борт. Нарядный Савва - белая рубашечка и темно-синий в белую крапинку шарфик, подчеркнувший синеву выразительных глаз, его чудный «Маленький Эйольф»[30] выступал из тесного предметно-декоративного обрамления, почти полностью заполнявшего пространство картины, приковывая внимание к своему недетскому, пристальному взгляду и заставляя сосредоточиться только на духовном содержании. Аккумулированные субъективизм и автобиографизм восприятия личности порождали символизм каждого портрета в интерьере, знаменовавшего эпилог очередного жизненного этапа, обогащение очередным жизненным опытом, и в этом смысле последней портретно-образной композиции «После концерта» (ил.95) суждено было занять особое место в творчестве Врубеля.

Он задумывал композицию как «больших размеров холст, долженствовавший изобразить отдыхающую после концерта жену, на кушетке у

[30] Врубель. Указ.соч. Стр. 151

горящего камина, в туалете, исполненном по замыслу брата, в четыре слоя легких тканей различных нюансов; у ног – тетради нот и корзина цветов»[31]. Первый этап работы состоял из изучения декоративно-пластических возможностей роскошного туалета, созданного по эскизу художника (см. раздел 1.3). Пасмурный петербургский вечер и таинственный женский образ в сложносочиненном платье из прозрачных наслоений пунцового, черного, серого оттенков гармонично объединялись сложным колористическим сценарием и выдавали безупречный вкус Врубеля-стилиста. Неуловимость черт с определенностью, неведомой законченным портретам, заключала в себе трагедию недосказанности. Возможно, страшное предчувствие расставания с прежней жизнью заставило Врубеля впустить в свое личное пространство - название картины «После концерта» оказалось пророческой метафорой целой жизни, истлевшей, как каминные угли.

Гостиная квартиры, которую пара снимала на Театральной площади Петербурга, неоднократно появлялась в работах 1904-1905 годов, каждый раз представая в ином виде. «Автопортрет с жемчужиной» (ил.96) давал наиболее полное представление об интерьере, продуманная композиция портретной постановки отсутствовала, работа носила характер некого интерьерного повествования, усугублявшийся сдержанной, почти монохромной палитрой. Верный себе, Врубель добросовестно изобразил входную дверь, прикрытую драпировкой, шкаф с вазой и фарфоровым лебедем, поднесенным Забеле после бенефисного спектакля, ширму, мягкую мебель и кресло-качалку, подсвечник; скупую по выразительности обстановку оживляли едва намеченные рисунки обивок и ковра. Здесь не было места ни любованию натурой, ни проявлению эстетизма, Врубель идентифицировал себя в окружающем пространстве, отождествляя свою бытийность в мире нормальных людей с привычными для себя вещами. Глубоко личный характер автопортрета не позволял выносить его на

[31] Врубель. Указ.соч. Стр. 152

всеобщее обозрение, и, несмотря на настойчивые уговоры С.П. Дягилева, он отказался экспонировать картину на очередной выставке объединения «Мир искусства».

И автопортрет (ил. 96), и карандашный набросок жены «Портрет Н.И. Забелы-Врубель в кресле-качалке» (конец 1904-начало 1905, ГРМ) обозначали особое внимание Врубеля к камину. Композиция портрета «После концерта» знаменовала собой триумфальный финал многолетнего изучения декоративно-выразительных возможностей предметно-пространственной среды в контексте взаимоотношений с образом человека, утверждая уникальную способность художника к извлечению художественного решения из рукотворных, материальных форм, как одну из главных особенностей его глубокого, всепроникающего реализма. Гладкий портал огромного зажженного камина, ограничивавший плоскость картины, превращался в фон происходящего, оправдывал сложный колорит и непринужденность позы, придавал огромному холсту 168 х 191 сантиметров камерный, почти интимный характер обнажения частной жизни, создавая атмосферу сумеречного вечера. Одновременное полноценное использование визуально-эстетических и функционально-бытовых возможностей элемента интерьера ставило Врубеля в один ряд с лучшими европейскими портретистами в силу сюжетной оправданности декоративно-композиционной концепции портрета «Автопортрет с жемчужиной» выглядел как «эмблема его прощального расцвета; внутренность его петербургской гостиной воспроизведена с реальной точностью, по полна вместе с тем глубокой и жуткой таинственности: так преображаются в странных снах знакомые наяву и привычные нам комнаты; она словно символизирует собою мир несказанных чувств и загадочных ощущений, в котором жил в то время Врубеля. Вечерние тени уже прокрались в этот покой, где только что царили жемчужные переливы дня»[32].

[32] Иванов А.П.. Врубель. Петроград : Н.И. Бутковская, 1916. Стр. 56

Портрет «После концерта» демонстрировал, как «простой мотив с натуры преобразился в композицию поистине сказочную. Перед зрителем возникает величавый и загадочный призрак женщины в одеянии, сотканном из каких то тонких фантастических кристаллов, напоенных розовыми и зелеными сияниями; в глубине комнаты камин с рдеющими углями – словно пещера в подземных тайниках Врубеля, полная волшебных хрусталей с небывало изысканными и четкими гранями, замкнувших в себя прозрачное оранжевое пламя, пламя его странного гения»[33]. А.П. Иванов, автор обоих комментариев, удивительно точно формулировал разницу впечатлений, производимых одной и той же комнатой, художественная символизация пространства стала ещё одним инструментом передачи субъективного, сиюмоментного восприятия действительности.

В жизни Врубеля начинался мучительный период болезни, происходило переосмысление обычных ценностей, и действительность открывалась для его вдумчивого взгляда с иной стороны. Графические работы последних лет, сохранившиеся в коллекции врачей психиатров И.Н. Введенского и Ф.А. Усольцева, стали настоящим откровением в контексте взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека и настолько глубоко потрясли И. Грабаря, что в 1955 году Московский союз советских художников специально организовал выставку «Пятьдесят новооткрытых рисунков М.А. Врубеля». А.А. Федоров-Давыдов писал об особой силе живописных работ последних лет, в которых «заострилось то умение видеть красоту, выразительность в любом предмете, которое было присуще Врубелю всю жизнь. (…) Эта способность так воспринимать наряду с красивыми вещами даже самые простые, обыденные предметы в конце творчества сказалась в потрясающей выразительности его натюрмортных рисунков, в которых изображения первых попавшихся предметов – подсвечника или графина и стакана – полны особой значительности. Врубель со

[33] Иванов А.П. Указ.соч. Стр.55

всей страшной напряженностью психики как бы доводит тут (…) до предела сущность изобразительного искусства – через вещные, предметные формы раскрывать идеи и чувства»[34].

Культ вещи, формировавшийся на протяжении всей жизни, окрашивался личной трагедией, провоцируя неосознанный символизм предметности, оформлявшийся беспрецедентно изящной графикой, своими четкими формами ещё более заострявшей впечатление от предмета и окончательно уводившей восприятие от утилитарной функции в глубину постижения. Врубель приступал к изучению привычных мотивов со всей силой мастерства, накопленного годами. Здесь были натюрморты - «Натюрморт (подсвечник, графин, стакан)» (ил.53), «Стакан» (ил.99,100), «Графин» (1904,ГРМ); интерьерные зарисовки - «Кресло у стола», «Интерьер» (ил.97,98). Он привычно помещал играющих в карты и шахматы, читающих и отдыхающих людей в обстановку, зарисовывая .жанровые сцены в интерьере – «Обдумывает ход (игра в шахматы)», «Молодой человек на диване» (ил.101,102). Рисунки напоминали режиссерскую раскадровку, разрозненные фрагментарные сюжеты больничных будней складывались в объемное художественное повествование о новых реалиях его жизни, окрашенное собственной иллюзией полноценности. Гибкий изгиб тонетовского стула и лакированная спинка ампирного дивана, складки скатерти и шторы с бахромой, графичный рисунок паркета и мягкое кресло – ничто в этих рисунках не говорило о страшной личной драме. Многолетняя и последовательная, беспощадная и мастерская фиксация среды, где он проживал собственную трагедию, обнаруживала неистощимую силу его дарования и одновременно удивительную последовательность. Взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды оставались предметом пристального изучения при любых жизненных

[34] Федоров-Давыдов А.А. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX - начала XX века. Москва : Искусство, 1974. Стр. 120

обстоятельствах и в разных вариантах, в этом смысле рисунки последних лет стали драматическим эпилогом, но важно другое. Интерес к этим взаимоотношениям, столь ярко проявившийся в живописи и графике, осознание возможностей этих взаимоотношений оказались ключевыми факторами в процессе формирования Врубеля в качестве универсального мастера. Универсальные способности позволяли ему рассматривать предметно-пространственную среду как объект художественного осмысления в целом, от одежды до оформления предметов широкого потребления, и шагнуть за пределы живописи. Как художник, Врубель пытливо постигал природу вещей, как универсалист, он стремился овладеть таинством созидания рукотворного с единственной целью – создать свою собственную, высокохудожественную, эстетически продуманную действительность и обогатить взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды творческим осмыслением.

1.5. Орнамент и орнаментальность в творчестве М.А. Врубеля

Роль орнамента и орнаментальности в творчестве Врубеля заслуживает отдельного рассмотрения, прежде всего в силу его собственного понимания этих двух понятий, самым непосредственным образом влиявших на развитие универсализма художественного мышления в самых разных сферах деятельности, начиная от станковой живописи и заканчивая театральными декорациями. В автобиографии от 2 марта 1901 года он формулировал свою точку зрения по этому вопросу следующим образом: «Только к концу моего пребывания в Киеве мне удалась законченная работа – это орнаменты в обоих боковых наосах собора св. Владимира под руководством А.В. Прахова» [35] . Именно эту, казалось бы, малозначительную деятельность для художника его уровня, Врубель посчитал единственной удавшейся за тот период времени, когда были созданы «Восточная сказка», «Девочка на фоне персидского ковра», эскизы росписей Владимирского

[35] Врубель. Указ.соч. Стр. 301

собора. Непосредственные свидетели, коллеги и современники придерживались совершенно иной точки зрения, Н.А. Прахов, Л.М Ковальский, С. П. Яремич, Г.Г.Бурданов в своих воспоминаниях о Врубеле считали для себя обязательным отметить его успешную работу, огромное количество вариантов и неистощимую фантазию в замыслах, валявшихся повсюду на обрывках бумаги. Даже такой общепризнанный арбитр, как А.Н. Бенуа, писал после визита в Киев, что «орнаменты Врубеля совершенно поразительны. Они не сделаны в каком-либо стиле, но сколько в них собственного, настоящего стиля. Это дивные ковры, равняющиеся лучшим персидским и арабским коврам»[36] (ил. 103-107).

Создание орнаментальных композиций для Владимирского собора демонстрировало вектор развития сразу несколько специфических аспектов дарования Врубеля, прежде всего, способности к стилизации. Обилие декоративных моделей разных народов, в сочетании со способностью стилизовать любой природный первоисточник, позволяло художнику создавать совершенно новые композиции. Павлины и павлиньи глазки, колосья пшеницы и ангелы с воздетыми руками, лилии и рыбы являлись частью обширного европейского орнаментально-семиотического репертуара. Кроме того, обращение к разным культурным заимствованиям с целью создания авторского универсального орнаментального языка, своеобразного Эсперанто, лишало орнаменты ярко выраженных национальных признаков. При этом орнаменты обладали универсальностью с точки зрения применения - как витраж, роспись, вышивка и многое другое. В карманном альбоме Врубеля из музея «Абрамцево» сохранилось множество карандашных набросков национально-окрашенных орнаментальных замыслов в русском стиле, некоторые из которых получили развитие в орнаментальном изразцовом фризе для парковой скамьи в Абрамцеве; в Киеве, для Э.Л. Праховой, Врубель очень тщательно, на миллиметровке, прорисовал

[36] Бенуа А. Врубель // Мир искусства. 1903. № 10–11. Стр. 178

индийский орнамент для вышивки. Художник свободно переходил от одного стиля к другому, сменяя русские мотивы на восточные, европейские на китайские (ил. 108-110), воспринимая создание орнамента как интересную художественную задачу, своего рода творческий вызов, и в этом смысле он в очередной раз оказывался созвучным мастерам эпохи Ренессанса. В наброске орнамента в стиле Ренессанс, красиво перевитом лентами, Врубель развивал примерно те же принципы организации, что и Леонардо да Винчи, который «не щадил своего времени вплоть до того, что рисовал вязи из верёвок с таким расчётом, чтобы можно было проследить от одного конца до другого всё их переплетение, заполнявшее в завершение всего целый круг»[37] (ил. 111).

Воплощение орнаментального замысла в проекте столь грандиозного масштаба осталось прецедентом, художник и не стремился его повторить, но увлечение орнаментом, как органическая составляющая специфического отношения к действительности, никуда не исчезало. Чрезвычайная визуальная восприимчивость к виртуозному орнаменту порой доходила до курьеза, распространяясь даже на бутылочные и папиросные этикетки. Врубель с готовностью обращал орнаментированные ткани и обои, мебель и посуду в перспективный натурный мотив таких композиций, как «Шиповник», «Букет в синей орнаментированной вазе» (ил.112,113), не говоря об орнаментированном текстиле в работах академического и киевского периодов. (см. раздел 1.1.), спустя много лет находивших своё отражение в орнаментальном и композиционном решении сценических образов (ил.13,14). Графические работы последних лет свидетельствовали о постоянном интересе к орнаменту, находясь в больнице, Врубель искал для себя такие интересные художественные задачи, как передача красивых стилизованных крупных цветов и листьев орнаментированного пикейного одеяла (ил. 116-118) или клетчатого рисунка в складках пледа, небрежно

[37] Джорджо Вазари. Указ. соч. Стр. 305.

брошенного на венский стул, варьируя разные варианты в одноименной композиции «Плед на стуле» (1904, ГРМ). Врубель обладал удивительной способностью создать убедительное впечатление орнаментированной поверхности ритмично повторявшимися цветовыми пятнами, выработанной ещё в костюмном классе Академии в постановках «Натурщик в карельском костюме» (1883, ГРМ), «Натурщица в мордовском костюме», «Натурщик в чалме и бухарском халате», «Пряха», «Натурщик в саамском костюме» (все - 1882-1883, ГРМ). Таким образом он органично дополняя самые разные живописные замыслы, от вариантов иллюстрации «Печорин на диване», эскизов занавеса для Частной оперы «Италия. Неаполитанская ночь» 1891 года, до картины «Гадалка» и других (ил.114,115,18). Важным этапом в развитии орнаментально-композиционного мышления Врубеля стала работа над иллюстрациями к поэме «Демон» для юбилейного издания сочинений М.Ю. Лермонтова, приуроченного к пятидесятилетию со дня гибели поэта по инициативе и при личном участии пайщика издательства братьев Кушнеревых П.П. Кончаловского. В композициях «Пляска Тамары» (ил. 120), «Тамара в гробу», «Люби меня!» (все – 1890-1891, ГТГ), иллюстрирующих ключевые моменты поэмы, орнамент украшал наряды, ковры, погребальный убор, стены, вплетаясь в общую орнаментальную канву, и тем самым сообщал цельность всему иллюстративному циклу как ключевой объединяющий элемент, распространявшийся почти на все композиции как залог достоверности восточного колорита. Композиция «Не плачь, дитя…» (ил.119) отличалась особенной силой орнаментальной выразительности, орнамент, словно стихия, поглощавшая всё вокруг, на мгновение отступал и обнажал в своих недрах фигуры Тамары и Демона.

Соподчинение всех частей единому массиву и их неразрывная связь, как неотъемлемое качество орнамента, совпадало с особым врубелевским видением организации живописного пространства, которое отмечали современники и которое он сам именовал ««орнаментальностью» - тогда все будет крепко связано

между собой»[38]. Хрестоматийным примером развития орнаментального мышления Врубеля стали иллюстрация и подготовительный эскиз «Скачущий всадник» (ил. 1890-1891, ГТГ), раскрывавшие внутренний механизм рабочего процесса: наметив каркас, художник окружал его по периметру новым слоем изобразительных и декоративных элементов, многообразие графических линий и тонкая работа сообщал композиции подобие ювелирного украшения. Специфическим обязательным моментом восприятия таких орнаментальных композиций было узнавание самого предметного изображения в процессе пристального рассматривания; Врубель вынуждал зрителя изучать всю поверхность листа, скользя взглядом в стороны, вверх и вниз, осуществляя взглядом движение, характерное для восприятия орнамента. Д.В. Сарабьянов отмечал, что «врубелевский орнаментализм проявляется в самом характере восприятия его полотен и графических листов»[39]. Орнаментальность как универсальный метод организации композиции с равной степенью свободы и органичности применялась в осуществлении таких разных живописных замыслов, как эскиз «Италия. Сцена из античной жизни.» (1891, ГТГ), полотно «Богатырь» (ил. 309).

Работы «Девочка на фоне персидского ковра» и «Гадалка», «Гамлет и Офелия» и портрет «М.К. Арцыбушевой» свидетельствовали о приверженности Врубеля определенным композиционным схемам, подразумевавшим включение человека в орнаментальное обрамление, что в дальнейшем привело его к такому интересному результату, как орнаментализация портретного изображения. Во многом этому способствовала специфическая графическая техника исполнения рисунка очень динамичными, словно вибрировавшими штрихами, сцеплявшими любую композицию в единое слитное целое. Работы «Портрет врача-психиатра Ф.А. Усольцева» (1904, ГТГ) и «Портрет Ф.А.Усольцева» на фоне иконы (1904-

[38] Врубель. Указ. соч. Стр. 197

[39] Сарабьянов Д.В. Модерн: История стиля. М. : Галарт, 2001. Стр. 262

1905, част. собр.) демонстрировали этапы развития тенденции включения личного в единую орнаментально-композиционную канву. Графический и акварельные портреты Веры Усольцевой и Н.И. Забелы-Врубель демонстрировали ещё более последовательную работу над вплетением личного в орнамент кружевной занавески, заинтересовавшей художника, изучавшего кружева и с удовольствием покупавшего жене кружевные платья (ил. 121-124). А.В. Трощинская отмечала - «особенность таланта М.А. Врубеля заключалась в том, что ему удавалось свободно переходить от живого мотива к орнаментальному»[40]. В орнаментальный, после тщательного изучения, превращались и зооморфные мотивы, как лебеди, оформлявшие портал камина (ил. 358), и антропоморфные, как женские волосы, трансформировавшиеся в волну (ил. 125). Творческие эксперименты с орнаментализацией антропоморфного мотива соответствовали поискам европейских художников, в частности, орнаментальным портретным композициям Густава Климта, а способность к развитию антропоморфного мотива в орнаментальный в духе Торопа окончательно сближала русского художника с формально-стилистической системой модерна.

Способность к разработке орнаментов, как специфическая особенность дарования, стала ещё одним вектором направления развития универсализма художественного мышления, предвосхищавшим значительные достижения в области декоративно - прикладного и театрально-декорационного искусства. Врубеля увлекала каллиграфия, так что он с готовностью брался за оформление театральных программ, обложек, монограмм, меню и даже вывесок, варьируя декоративное решение в зависимости от цели и назначения печатной продукции, иногда сплетая со шрифтом орнаментальные, антропоморфные и зооморфные мотивы, организовывая сложные композиции в разных стилях, от

[40] Трощинская А.В. Произведения М. А. Врубеля из собрания Музея декоративно- прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова. Москва : Московская гос. худож.-пром. акад. им. С. Г. Строганова, 2013. Стр. 14.

древнегреческого до готического, иногда превращая в орнамент сами буквы (ил. 126-128). Любопытно, что его первым заказом на монументально-декоративную живопись в интерьере стала композиция плафона в особняке коллекционера и мецената Ханенко (ил. 129,130). Преобразующая сила орнамента с одинаковым тщанием распространялась на эскизы сценических костюмов и керамические изразцы, печатную продукцию и эскизы театральных декораций. Его собственная программа художественного осмысления действительности не предусматривала главного и второстепенного в силу специфического восприятия предметно-пространственной среды как целостного эстетического явления, вступавшего в тесное взаимодействие с человеком. Сопричастность красоте в каждой мелочи повлияла на создание целого ряда произведений, приоткрывавших глубинные связи, устанавливаемые Врубелем внутри собственного всеохватного стремления к эстетизации предметно-пространственной среды.

Вывод первой главы. Специфика дарования Врубеля заключалась в обладания целым рядом качеств. Врожденное романтико-символическое восприятие окружающей действительности подразумевало преобразовательный потенциал, побуждавший художника переходить от реалистической передачи натуры к поискам её разнообразных интерпретационных возможностей, завершавшихся художественной символизацией предмета или предметно-пространственной среды. Особое значение в развитии его творчества сыграла способность к стилизации флорального мотива как перспективный метод формообразования не только в контексте интерпретации флоральных мотивов, но и более широком контексте интерпретации любого мотива в целом, существенно расширявшем его преобразовательные возможности, распространявшиеся, в том числе, и на дамский туалет. Стилизация являлась основой для развития таких качеств, как способности к орнаментации и орнаментальности. Таким образом, специфические особенности дарования Врубеля составляли комплексную основу для развития его универсальных способностей и расширения творческой практики

в разных видах искусства, включая декоративно-прикладное, обусловив возможность реализации синтеза.

Глава II.

Декоративные возможности керамики в реализации монументально-декоративного синтеза

2.1. Орнаментально-пластические интерпретации и единство мотива

Всестороннее изучение возможностей нового материала началось для Врубеля летом 1890 года в Абрамцеве, когда буквально спустя несколько месяцев после переезда в Москву он уже работал в только что созданной гончарной мастерской. В 1870 году, сразу после приобретения усадьбы, С.И. Мамонтов решил переложить полуразрушенные печи главного усадебного дома, одев их в простой белый кафель. Сохранив старинные полихромные изразцы, он годами мечтал вернуть утраченную красоту, и в этом смысле организация собственного гончарного производства и изготовление изразцов была вызвана практической необходимостью. Знакомство с Врубелем, состоявшееся осенью 1889 году, открывало новые перспективы разработки изразцов на высоком художественном уровне; уже в сентябре 1890 года он занимался созданием моделей.

Изразец, с его плоской поверхностью и традиционным форматом, воспринимался художниками как станковая композиция, предлагавшая широкие экспериментальные возможности нового материала. Значение изразца отмечали и К.Н. Пруслина, и Э.В. Пастон. «Огромную роль для Врубеля, как и для других художников, работавших в мастерской, играл изразец. Он стал на первых порах главным объектом для экспериментирования в области техники. Как и в XVII-XVIII веках, изразец для них – это модуль, с помощью которого складывались раппортные ряды или большие плоскости с ковровой орнаментацией на каминах» [41] . Модели изразцов создавались на протяжении всего времени

[41] Пастон Э.В. Пастон Э.В. Абрамцево : Искусство и жизнь. М.,: Искусство, 2003. Стр. 372

существования мастерской, и в Абрамцеве, и после переезда производства за Бутырскую заставу.

Летом 1891 года Врубель писал сестре: «Сейчас я опять в Абрамцеве, и опять меня обдаёт, нет, не обдаёт, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»[42]. Его способности к стилизации и орнаментации сразу оказались востребованными, и он органично продолжал поиски интерпретационных возможностей знакомых мотивов, преимущественно флоральных, обогащая их возможностями нового материала. Широкое распространение среди моделей изразцов получил цветок василька (ил. 131-134), видимо, мотив пользовался популярностью и в самом Абрамцеве, и среди людей, входивших с ближайшее окружение С.И. Мамонтова. Композицию печи в главном усадебном доме, включавшую сразу три варианта стилизации мотива, повторили не только в Русской комнате, созданной в память Е.Д. Поленовой в 1898-1899 годах в Бане-теремке, но и в квартире Т.С. Любатович (ил. 138-143, 145) . Сам Врубель ввел его в эскиз композиции камина «Утро» в качестве орнаментального оформления отверстия под топку(ил. 312), в композицию каминов в доме и флигеле владения С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской (ил.375,384,385). Не меньшей популярностью пользовался он и у современников: сразу несколько разных вариантов использовались как декоративные вставки для украшения парковой «лестницы Иакова» в усадьбе «Новый Кучук-Кой» в Крыму (ил.135-137), для украшения дубовой отделки стен приемной в квартире Бажанова в его собственном здании Торгово-промышленного товарищества Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдиной в Санкт-Петербурге (ил. 396,398), причем выполнялись они уже в мастерской

[42] Врубель. Указ.соч.. Стр. 57

«Гельдвейн-Ваулин» в Кикерино в 1907-1909 годах, спустя много лет после создания модели.

Кроме васильков, Врубель экспериментировал с ромашками, подсолнухами, иногда он просто варьировал некий условный цветочный мотив или обобщал и упрощал цветок до простого, почти детского рисунка (ил. 146-153). Художник ставил перед собой разные задачи: некоторые модели задумывались как двухчастные, трехчастные или четырехчастные композиции в качестве акцента, некоторые модели объединялись в однорядные или многорядные непрерывные фризы (ил. 154 – 160), что позволяло выделять разные элементы конструкции печи, некоторые модели объединялись в бесконечный раппорт, что позволяло декорировать большие плоскости (ил.162,163). Одна и та же модель воспроизводилась в разных колористических решениях, иногда отличаясь деталями композиции, цветовой гаммой. Сохранившиеся эскизы в сопоставлении с готовыми моделями изразцов не только свидетельствовали о том, что эксперименты с керамикой сопровождались наглядным графическим материалом, но и позволяли проследить развитие стилизации одного и того же мотива, его трансформацию и процесс пластической моделировки Так, двухчастная композиция, использованная для облицовки камина во флигеле владения С.И. Мамонтова на Садово-Спасской улице в Москве, своей импрессионистической трактовкой значительно отличалась и от живописного прототипа, и от модели, исполненной в соответствии с ним (ил. 154-156). Разработка и применение монохромных изразцов коричневых, перламутровых, кобальтовых, асфальтовых, терракотовых и других цветов так же, как и раппортные композиции, позволяли декорировать большие плоскости и значительно расширяли возможности применения керамики в качестве отделочного материала в интерьере. Новаторским шагом стала разработка монохромных скульптурных изразцов, когда рисунок красиво выделялся объемом на плоскости, подчеркнутом светотеневой моделировкой блестящей глазури. (ил. 163,164).

Способность Врубеля сводить мотив к геометрической схеме, значительным образом повлиявшая на живопись, не могла не проявиться в работе с керамикой. Существование разных вариантов интерпретации мотива василька, включая эскизы, позволяло проследить, как мотив всё более схематизировался и обретал сухую жесткость, абстрагируясь от природного первоисточника как модели (ил. 133,134, 139). Возможно, увлечению новыми открывавшимися орнаментальными возможностями керамики содействовали разнообразные эксперименты братьев Космати, исполнивших полы для собора Сан-Марко в Венеции и создавших множество вариантов сочетаний геометрических фигур, возможно, простые геометрические формы восходили к культурам Древнего Востока, всегда привлекавшим художника. В 1899 году в журнале «Мир искусства» был опубликован эскиз трехчасного фриза в виде трех самостоятельных геометрических композиций, центральная была реализована в виде готовой модели, не соответствовавшей планируемой цветовой гамме, о чем позволяют судить два эскиза левой и центральной части, сохранившиеся в собрании музея МГХПА им. Строганова (ил. 166-169). В том же номере был опубликован эскиз печи, представлявшей многоярусную композицию, сочетавшую геометрические и геометризированные элементы (ил. 165). К кругу произведений, объединенных творческими поисками в направлении геометризации, принадлежали эскиз печи, скульптурная вставка с характерным и хорошо узнаваемым оформлением из закругленных долей по периметру, панно из шести изразцов с геометрическим орнаментом, изразцы со ступенчатым орнаментом в виде ромбов и треугольников, а также очень простой декоративный элемент в виде усеченной пирамиды, использовавшиеся в разных композициях каминов и печей, в частности, в доме Т.С. Любатович в Путятино (ил. 170-175).

Пластические и колористические возможности нового материала существенно обогащали вариативность применения стилизованного мотива в разных формах творчества, как в живописи, так и в декоративно-прикладном

искусстве, тем самым расширяя возможности художника в организации художественно осмысленной предметно-пространственной среды посредством расширявшегося ассортимента изделий, объединенных единым декоративным мотивом. Мотив розы, привлекавший Врубеля на протяжении многих лет, встречался в таких разнонаправленных композициях, как алтарный образ Богоматери в Кирилловской церкви и эскизы для Владимирского собора (ил. 7, 25), «Царевна Атма» (1890-е, ГМИИ) и «Девочка на фоне персидского ковра» (ил. 17), плафоны для особняка Дункеров (ил. 328-330) и настоящий шедевр искусства графики - акварель «Роза» (1904, ГТГ), не считая многочисленных набросков, хранящихся в КГМРИ, ГРМ и ГТГ. Рисунок «Пишущий мужчина. Роза. Цветы» (1904, ГРМ) словно зарастал розами; розы обильно украшали дамские туалеты и сценические костюмы. Разнообразные интерпретации мотива розы в живописи свидетельствовало о том, что его декоративный потенциал предоставлял художнику не меньше творческих возможностей, чем его глубокое символическое значение. Изразец «Роза», торцевые изразцы камина из флигеля на Садовой-Спасской, блюдо с розами и «Ваза с буквой S» означали раскрытие этого потенциала на новом этапе, буквально переосмысление в новом материале, так прекрасно подчеркивавшем скульптурной пластикой и рельефом столь характерную и узнаваемую безупречную конструкцию из розовых лепестков (ил.176-179).

Чрезвычайно интересным опытом стало обращение к мотиву тюльпана. В течение 1890-1892 годов, Врубель, одновременно работавший и над картиной «Демон сидящий» в доме Мамонтова в Москве, и над изразцами в керамической мастерской в Абрамцеве, создал сразу несколько вариантов стилизации, диаметрально противоположных по своему художественному решению и задачам. Кристаллизованные тигровые тюльпаны стали не только гениальной находкой, но и «визитной карточкой» индивидуализма художника, хотя мотив получил и гораздо более скромное применение в качестве орнамента для выжигания

«Тюльпаны» (ил. 181). Н.А. Прахов вспоминал, что в Абрамцеве «Михаил Александрович написал на мешковине сильно разбавленными масляными красками того же «Сидящего Демона» для каминного экрана и в несколько минут нарисовал на нотной бумаге, подвернувшейся под руку, угол крупного орнамента из тюльпанов. Этот рисунок он приноровил к технике выжигания по дереву для гладкой липовой рамы, которую я и выжег. Полагаю, что этот экран был эскизом для большой картины, находящейся в Москве, в Государственной галерее»[43]. В 1892 году эти интерпретационные варианты дополнили две модели изразцов, предполагавшие фризовое или раппортное расположение (ил. 180). Мотив тюльпана, упрощенный до цветового силуэта, вошел в композицию камина в столовой главного усадебного дома в Абрамцеве, камина в усадьбе С.Т. Морозова Покровское - Рубцово и других, эскизные композиции из альбома Ваулина также предполагали его использование (ил. 182, 183, 142, 143).

Вероятно, последовательное увлечение мотивом развивалось под впечатлением атмосферы, царившей в Абрамцеве, своеобразной «модой» на стилизацию тюльпана, которая нашла своё отражение в орнаментах Е.Д. Поленовой, А.С. Мамонтова. Именно здесь, в Абрамцеве, увядающая ветка павилики, или просто вьюна, смогла стать объединяющим началом целой группы произведений - изразцового фриза, вазы «Spes» («Надежда») и «Вазы с остроконечными листьями», превратившись в стильный декоративный мотив, столь характерный для западноевропейского модерна своей анемичностью, метафоричностью увядания, как тающей надежды. Обращение к одному и тому же характерному мотиву остроконечных листьев отмечали такие исследователи деятельности Абрамцевского художественного кружка, как В.А. Невский и Э.В. Пастон (ил. 184-186).

[43] Врубель. Указ.соч. Стр.195

В течение многих лет болотистая местность служила фоном совершенно разных сюжетов, неизменно создавая специфическое настроение в таких произведениях, как «Болотные огни» (1890, Одесский художественный музей) и «Стрекоза» (Астраханская Государственная картинная галерея им. П.М. Догадина), «Лебедь» и «Прощание Царя Морского с Царевной Волховой», панно «Утро» и «Царевна Волхова» (ил. 361,292,38,282). Живописная композиция «Декоративный мотив с белыми водяными лилиями» 1883 года оказалась прототипом для создания керамической в 1890-е годы в Абрамцеве (ил. 187, 189). Изразец с лилиями напоминал акварель не только размером и характером изображения, но и такой специфической деталью, как передача эффекта расходящихся волн: графические линии, повторявшиеся на плоскости с определенным интервалом, превращались в рельеф. Колористическое решение и импрессионистическая пластика растений и цветов, словно всплывавших и колыхавшихся в мутной зеленоватой воде, позволяли причислить вазу из личной коллекции С.И. Мамонтова к кругу произведений, созданных под впечатлением таинственных, порой пугающих, сумрачных водных затонов (ил. 188).

Широкое распространение получил орнамент с «изгибающимися цветочными побегами с характерными для М.А. Врубеля трехлепестковыми цветами» [44] , сводивший некий условный растительный мотив к простой схематизации, его применение в разных вариантах было подробно проанализированное А.В. Трощинской. Предполагавшийся для декорирования поверхности ваз различных форм и изразцов как в полихромном, так и в монохромном исполнении (ил. 190-194), он нашёл своё место даже в печатной продукции (ил. 229). К идентичным поискам в направлении линейной схематизации и упрощения относится полихромный изразец со стилизованными

[44] Трощинская А.В. Указ.соч. Стр. 83

листьями и плодами, поштучно использовавшийся в декоре парковой скамьи в Абрамцеве (ил. 195,196).

Кроме растительных, Врубель с увлечением экспериментировал с зооморфными мотивами, обращаясь к разным вариантам включения их в общий художественный замысел произведения либо в качестве скульптурного рельефа, либо в качестве сложного орнаментального декора. После разработки эскиза орнамента с рыбами как общеизвестным христианским символом он неоднократно возвращался к этому мотиву, в частности, обдумывая открывавшееся морское дно в композиции «Тридцать три богатыря» (1901, ГМИИ). Наиболее интересные варианты интерпретации осуществились именно в керамике, образовав целый ряд совершенно самостоятельных произведений: фриз из изразцов с двумя плывущими по кругу рыбкам, созданный в соавторстве с К.А. Коровиным, большой изразец-ставка с рельефным изображением рыбы в сложном ракурсе, фриз и ваза как два варианта одного и того же мотива на плоскости и в объеме[45]. Летом 1899 года Врубель практически одновременно работал над моделью блюда «Садко» для Кузнецова, обрамив овал центральной части композиции орнаментом из переплетавшихся рыб и раковин , и использовал рыбу как мотив оформления балалайки по заказу княгини М.К. Тенишевой, уникальным образом обыграв техническое устройство инструмента (ил.197-202).

Ваза и изразец с ящерицей, объединенные использованием мотива, чрезвычайно отличались друг от друга его интерпретацией. Импрессионистичность пластики и колорита первой композиции напоминала акварельные наброски Врубеля, передавая живое и непосредственное впечатление от гибкой ящерки, словно затаившейся на стволе дерева, почуяв приближение человека(ил. 203). Вполне вероятно, что ваза с тремя ящерицами, словно

[45] Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М., Из-во «Жираф», 2000. Стр. 89.

греющимися на камне в полуденный зной, хранящаяся в Абрамцеве, принадлежала его авторству и предшествовала окончательному варианту, поскольку оба произведения обнаруживают не только абсолютную композиционную идентичность одного из силуэтов, но и логическое развитие одного и того же зооморфного мотива в разной природной среде. Композиция изразца, напротив, сводила скульптурный объем к сложно организованному, далеко не сразу узнаваемому силуэту, превращая мотив в орнаментальный символ с насыщенным смысловым содержанием, поддерживаемом сотни лет и европейской, и восточной культурой (ил. 204, 205).

Скульптурный рельеф вазы с собакой, лающей на белку, забравшейся на ветку сосны, где золото фона красиво контрастировало с глубокими оттенками коричневого, разворачивал перед зрителем целую жанровую сценку, сказывалось тяготение Врубеля к сюжету (ил. 206). В результате эта потребность вылилась в создание вазы по мотивам сразу нескольких басен И.А. Крылова - «Свинья под дубом», «Осёл и соловей», «Слон и моська», «Петух и жемчужное зерно», «Трудолюбивый медведь», «Обезьяна» (ил. 207,208). Рельефные изображения, игравшие оттенками расплавленного серебра и подчеркнутые светотеневой пластической моделировкой, образовывали сложносочиненный орнаментальный фриз, очень удачно располагавшийся по всему периметру простой формы в виде цилиндра, придавая вазе вид дорогого и эстетского предмета интерьера. Интересным опытом превращения зооморфного мотива в орнаментальный стала уточка, сведенная к силуэту в декоре 4-частного изразца (ил. 209). Чрезвычайно условно выглядело изображение мифологического существа, напоминающего лошадь, на фоне деревьев, где только невысокий рельеф и точечный контур выделяли очертания на монохромном светлом глянцевом фоне изразца. Фриз из этих изразцов входил в композицию «зеркала» печи Д-1076 из флигеля, спроектированного Врубелем на Садовой-Спасской (ил. 210,211).

Необходимым условием создания цельного объемного произведения декоративно-прикладного искусства являлась свобода владения предметной формой и её гармоничное единство с декоративными мотивами - растительным, антропоморфным или зооморфным. Первые объемно-пластические произведения абрамцевской гончарной мастерской. относились к началу 1890-х годов, с весны 1891 года П.К. Вакулин наладил успешное производство всевозможных посудных форм. Создание вазы как приоритетное направление творческих поисков было связано с тем, что ваза наиболее органично входила в привычный декоративный антураж натюрмортов, некоторые из которых писались здесь же, в Абрамцеве. Цветы, и культивированные, и полевые, росли в имении в огромном количестве, повсеместно украшая жизнь обитателей: в цветника и аллеях, в оранжерее и в букетах по дому. Врубель рисовал натюрморты на протяжении всей жизни, ваза как предмет интерьера объединяла утилитарную и декоративную функции вполне понятным для художников образом. Эскизы и наброски посудных форм являлись живописным документом первоначального этапа ознакомления с возможностями нового материала, когда отрыв от традиционных форм, присущих керамике, представлялся невозможным; особенно характерным в этом смысле оказался эскиз с амфорой, декорированной орнаментом неклассического происхождения (ил.212,213). Однако в дальнейшем «эти формы служили отправной точкой для самых сложных поисков»[46], такие изделия, как ваза «кракле» и другие позволяли оценить революцию формообразования, предпринятую Врубелем (ил.214,215).

В отличие от экспериментов с собственно формой, произведения, декорированные растительными, зооморфными или антропоморфными мотивами, требовали совершенно иного осмысления синтеза с целью создания целостного художественного образа. Врубель использовал разные способы декорирования и интерпретации: иногда рельефный растительный мотива просто накладывался на

[46] Пруслина К.Н. Русская керамика (конец XIX – начало XX в.) М.: Наука, 1974. Стр.28

форму, не вступая с ней в непосредственное взаимодействие, иногда прорастал из неё. Вазы Эмиля Галле, ботаника по образованию, воплощавшие идею «роста, развития» [47] , всегда привлекали Врубеля и очевидно импонировали его собственному стремлению заключить динамичную витальность в статику рукотворности (ил. 216,217). Вазы с зооморфными мотивами демонстрировали разную степень выразительности скульптурной пластики и её интеграции с поверхностью формы. Широким диапазоном интерпретационных и интеграционных возможностей отличалось использование антропоморфных мотивов, от накладного силуэтного профиля балерины Б.С. Гузикевич с эффектными драпировками до всплывавших из керамической массы смутных личин в предметах мелкой пластики, заставляя вспомнить поэму В.А. Жуковского «Ундина» (ил. 218, 221-223). Следует отметить, что иногда форма и сюжет входили в противоречие внутри самого замысла произведения, так, в создании вазы «Поэт» ощущалось определенное несоответствие сложного, насыщенного орнаментального декора с интегрированным антропоморфным образом, сплошь покрывавшего поверхность изделия, и сложной формы с раскрытым горлом. (ил.219). Любопытно, что включение антропоморфного мотива в пластическую композицию предвосхищало такой знаменитый живописный эксперимент Врубеля, как «Жемчужина» (1904, ГТГ). Композиция «Тени лагун» (1905, ГТГ) отличалась ещё более сложной организацией пространства; он искал всё новые варианты решения антропоморфного мотива, увеличивал количество фигур, перерождавшихся в перламутровые переливы. Замысел и концепция этих произведений продолжали развитие пластических экспериментов в живописи, обнажая синтетические связи между разными видами искусств внутри его универсального мастерства.

[47] Сарабьянов Д.В. Модерн. Указ.соч. Стр. 270

Использование женского образа в художественном произведении в качестве декоративного элемента являлось характерной приметой новой эстетики. Декоративные вставки с изображением простоволосой девушки с цветами в руках входили в композицию разных каминов, вполне вероятно, что эту тенденцию наметил Врубель (ил. 143,144, 375). Известно, что и он, и Серов лепили панно «Офелия», в коллекции музея «Абрамцево» хранится керамический пласт «Ифигения в Тавриде» с женским антикизированным образом. Одно время русские художники находились под сильным впечатлением от испанской танцовщицы Отеро, её рисовали и С.А. Виноградов, и Врубель, и хотя портрет последнего был утрачен, ваза «Смерч», объединявшая в единую художественную композиции вытянутый объем с зауженным горлом и женский образ, закружившийся в стремительном танце, (ил. 220) и скульптура «Танцовщица» (ГРМ) стали материализацией одного и того же образа танцующей женщины в разных видах искусства.

Новаторство Врубеля основывалось на его колоссальном культурном багаже, он с легкостью варьировал применение такого архетипичного мотива и древнейшего символа, как «вечный узел», вплетая его в монограммы, используя в декоре рельефных изразцов и колонок, входивших в композиции «зеркала» печи Д-1076 из флигеля на Садовой-Спасской, каминов квартиры Т.С. Любатович на Долгоруковской улице и дома Н.Ф. Усольцева (ил. 224-227). К.Н. Пруслина особенно подчеркивала «ретроспективизм искусства этого периода наряду с поиском нового слова в искусстве, нового образного осмысления, новых символов и новой мифологии. Часто в произведении давались намеки на те или иные образы прошлого. Они должны были послужить знаками, невидимыми нитями, приводящими человека к представлению о том, что и в новом он связан со всей старой культурой, наследником и продолжателем дела которой он является для художников конца XIX - начала XX века. Характерна сложная насыщенная символика, но ни у кого из русских художников она не была так богата образными

ассоциациями и в то же время органично спаяна в единый образ, как у Врубеля» [48]. Обращение к мотиву сирены, вызванное стремлением установить преемственные связи с древней культурой, распространялась на многие, совершенно разнохарактерные произведения, такие, как декоративный кронштейн и эскизы гребней, изразцы и оформление концертной программы, книжная заставка и ваза (ил. 228-234). Художественное решение вазы «Сирена», гармонично объединявшее аллюзии на старинный ковш, корму корабля и устремленность в полет с собственно функцией сосуда, стало настоящей творческой удачей Врубеля как мастера стилизации, тонко воспринимавшего голос прошлого и сумевшего придать современному произведению архаизированный характер.

В процессе разработки орнаментальных эскизов для Владимирского собора, Врубель создал вариант, объединивший в единую композицию сразу два символа христианской иконографии – ангел и павлин (ил. 105). Создавая эскизы монументальных композиций в 1887-1889 годах, он неоднократно обращался к фигурам ангелов, включая их в разные сюжеты библейского повествования, на протяжении многих лет, в силу специфики своего образного мышления, постоянно изучал композицию фигуры с крыльями, стараясь придать ей убедительный характер. В 1899 году необходимость иллюстрировать стихотворение А.С. Пушкина «Пророк» означала новый работы этап над поисками ангельского, серафимического образа, именно тогда Врубель настойчиво экспериментировал с постановкой фигуры и крыльями, зависавшими в последних мгновениях полета – «Пророк» (1899, ГТГ), «Пророк и серафим» (1899, МА). Панно «Ангел» с взметнувшимися крыльями, схематично переданными керамическими плитками, расходящимися по радиусу, было создано для усадьбы Я.Е.Жуковского «Кучук-Кой» в начале 1900-х годов и отражало поиски образа в новом материале. Создавая кронштейн с использованием того же мотива, Врубель руководствовался

[48] Пруслина К.Н. Указ.соч. Стр. 55

соображениями декоративного оформления архитектурного элемента, и в очередной раз демонстрировал разнообразие своих интерпретационных возможностей (ил. 235,236).

Мотив павлина, вошедший в иконографический репертуар Врубеля по рекомендации профессора А.В. Прахова в качестве христианского символа, занимал особое положение в его творчестве. Чрезвычайно популярный в искусстве западноевропейского модерна, мотив появлялся в таких эталонных произведениях эпохи, как оформление ювелирного магазина Альфонсом Мухой и вазах Тиффани, украшениях Рене Лалика и гобеленах Уильяма Морриса. Нельзя не упомянуть и созданную в 1876-1877 годах знаменитую Павлинью комнату Джеймса Уистлера (Галерея Фрир, Вашингтон). Не остались к нему равнодушными и русские художники: интерьер князя С.А. Щербатова на выставке «Современное искусство», графика Е.Е. Лансере для журнала «Мир искусства», живопись Н. Гончаровой, оформление столовой М.С. Кузнецова по проекту Ф. Шехтеля в 1891 году, наконец, вазы Императорского фарфорового заводы свидетельствовали о широте распространения и разнообразии интерпретаций мотива павлина в русском искусстве. Отличительной особенностью интерпретаций, найденных Врубелем, оказался невероятно широкий диапазон, мотив трансформировался от элемента – павлиньего глазка до узнаваемого образа с разной степенью стилизации, от штучного изразца до ювелирного украшения (ил. 105,237,238,239). Особенной популярностью в его творчестве пользовалась композиция парных павлинов, подвергавшаяся разнообразным вариациям. Декоративная вставка в печь церкви Спаса Нерутворного и композиция «Сказка» в Абрамцеве, созданные буквально спустя несколько лет после разработки панно «Павлины» во Владимирском соборе, отличались друг от друга композиционно, но совпадали колористически; очевидная взаимосвязь этих произведений прослеживалась и на уровне разработки оперения, в обоих случаях схематично сводимого художником к простым геометрическим элементам (ил.240,241). .Вероятнее всего, Врубель создавал

очередную, вполне логичную, пару предметов интерьера, объединенных единым мотивом – изразец и каминный экран. Варианты интерпретации мотива парных павлинов разрабатывались и в полуциркульной композиции камина для дома Сабашниковых в Малом Николопесковском переулке (ил. 268), и в создании проекта фонтана во владении на Садовой-Спасской, можно сказать, что в первой половине 1890-х годов художник явно увлекался его декоративными возможностями (ил. 386,387) .

Совершенно иное развитие мотив парных павлинов приобретал в композиции «Нагая женщина. Смерть.» (ил. 242): красивые птицы, пришедшие на водопой, застывали, словно немые свидетели некоего происходящего таинства, наполняя впечатление от увиденного ощущением смутной тревоги, что вполне соответствовало названию произведения. Врубель переплавлял декоративные возможности в символические и наоборот, расширяя потенциал мотива, облекая глубину его содержания в максимально адекватную декоративную форму, доведя все возможные содержательные и декоративные свойства до апогея - картины «Демон поверженный» (ил. 243). Павлинье перо, упавшее с высоты стен православного храма в самую бездну, стало символом его собственной судьбы как мучительного поиска истины и краха иллюзий, обнажив глубину возможностей универсализма художественного мышления.

Экзотизм в творчестве Врубеля можно характеризовать как отдельное направление творческих поисков, объединявшее множество произведений, созданных в разное время и в разных видах искусства, сказывалось увлечение Востоком как таковым. Иные цивилизации, воспринимаемые в том числе сквозь завесу мистицизма и эзотерики литературных опусов Е. П. Блаватской, печатавшейся под псевдонимом «Радда-Бай», преломлялись в колористических и орнаментальных феериях произведений «Девочка на фоне персидского ковра», «Персидский принц» и «Восточный танец»; «Сказки Шехерезады», прочитанные на французском языке, навевали сюжет акварели «Восточная сказка». Керамика

оказалась чрезвычайно подходящим материалом для воплощения экзотических образов. В 1890-1892 годах Врубель обратился к мотиву льва сразу в трех разных видах искусства: иллюстрации, рельефе и скульптуре (ил. 244-251). Невозможно сказать, какая из композиций открывала интерпретационные поиски, но учитывая влияние М.Ю. Лермонтова на формирование литературоцентризма Врубеля (см. раздел 2.2.), можно предположить, что это была иллюстрация к стихотворению «Еврейская мелодия» для юбилейного издания великого русского поэта. Львиные маски фланкировали массивное каменное тронное место правителя Древней Иудеи, унося воображение в империи Древнего мира. Все три композиции объединялись в единую цепь логикой развития мотива. Рельеф, украшавший печь-лежанку в проходной комнате абрамцевского усадебного дома, выполнял аналогичную декоративную функцию оформления места для сидения или возлежания, обыгранную художником позой хищника, присевшего на лапы. Существовавший в двух зеркальных вариантах, он предполагался для использования в качестве декоративного элемента в композиции камина из архива П.К. Ваулина.

Скульптура, созданная для флигеля владения С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской, объединявшая фасад вновь отстроенного здания и въездную группу в единый архитектурный ансамбль, соответствовала схематизации и геометризации мотива, найденным в рельефе, подчеркнувшим характерные черты хищника – широкий массивный нос, прищуренные глаза, тяжелую челюсть. А.В. Трощинская провела подробное исследование всех этапов работы над разработкой скульптурного образа на основе уникального графического материала, сохранившегося в собрании Музея МГХПА им. С.Г. Строганова и сопровождавшего поиск пластического решения[49]. Пластика скульптуры оказалась настолько четко графически очерченной, что художник Н.П. Пашков легко превратил её в эмблему гончарного завода «Абрамцево», печатавшуюся на

[49] Трощинская А.В. Указ.соч. Стр. 25

официальных бланках. Сам Врубель называл скульптуру «Маска ливийского льва», [50] он воспринимал мотив как архетипичный символ власти, столь характерный для каменной скульптуры Древнего мира. В 1902 году, по заказу И.А. Фомина, Врубель исполнил марку «Выставки архитектуры и художественной промышленности «нового стиля»» в виде стилизованной львицы, по манере исполнения чрезвычайно напоминавшей зооморфные рельефы с ворот богини Иштар. Большую подборку его работ в журнале «Мир искусства» за 1903 год завершала страница, где фотография рельефа соседствовала с вариантом марки: сотрудники журнала, обладавшие безупречным художественным чутьем, осознавали преемственность художественного образа.

«Художники – египтяне и ассирийцы!» [51], - записал К.А. Коровин за Врубелем. Заметки путешественника и друга В.Д. Дедлова, издавшего в 1887 году под псевдонимом «Кигн» «Приключения и впечатления в Италии и Египте; Заметки о Турции», обогащались яркими образами увлекательных романов известного египтолога и литератора Георга Эберса, таких, как «Дочь фараона», прочитанном Врубелем в подлиннике на немецком ещё в 1883 году. Представления художника о Египте формировались на протяжении многих лет, включая в себя не только документальную информацию, но и литературные сюжеты, и в этом контексте хрестоматийный рассказ Н.А. Прахова о создании знаменитой скульптуры позволял по-иному оценить логику создания образа скульптуры «Египтянка». Отличительной особенностью этого произведения стала реалистическая передача всех деталей костюма и образа, предназначенного для кругового обзора; заплетенные в мелкие косички волосы покрывала сетка с жгутом, завязанным узлами на лбу и затылке, на плечах красиво драпировался шарф, а на груди красовалось ожерелье с типично египетским зигзагообразным орнаментом. Реализм рождался как материализация образа, годами покоившего в глубинах

[50] Врубель. Указ.соч. Стр. 241

[51] Там же. Стр. 251

воображения Врубеля и случайно разбуженного шепотом тихим вечером, на мгновение промелькнув в знакомых чертах молодой девушки. Тема Древнего Египта развивалась в таких работах, как модель изразцов со стилизованным лотосом, вариациях на тему - ваза и горельеф «Голова египтянина» (ил. 247,252,253,257), включая ещё один, более поздний вариант последнего (№ Д 821, 1899-1900, МА). Древневосточные и египетские мотивы как источник вдохновения присутствовали в творческой жизни абрамцевского кружка в разных качествах, нельзя «забывать об увлечении художников той поры символизмом. Египет же давал в этом плане очень много пищи для размышлений»[52]. На фотографиях экспозиции керамики Абрамцевского производства, опубликованных в журнале «Мир искусства» в 1899 году, ваза с ящерицей Врубеля соседствовала с вазой в египетском стиле (ил.224,225). В большой степени серьезное отношение к искусству Древнего Египта инспирировали поездки и этюды В.Д. Поленова, заложившие основу театрально-декорационного оформления спектакля «Аида», воплощенного К.А. Коровиным с помощью этого богатейшего материала. Характерная скульптура и удивительные геральдические изображения животных, напоминавшие египетские иероглифы, входили в композицию зеркала камина Д-1079 во флигеле на Садовой-Спасской, планировалось введение этих элементов в другие композиции (ил. 256-262). Вероятно, и в скульптуре «Голова ассирийца» (ил.264), сказывался обобщенный интерес Врубеля к Востоку, вспоминая его высказывание об ассирийцах, приведенное выше. Существовали и работы для печатных изданий – экслибрис для издательства «Пирамида» (ил.263). В 1899 году этот смысловой ряд пополнился иллюстрацией к стихотворению А.С. Пушкина «Египетские ночи» (ил. 265) - изысканной миниатюрой, отличавшейся удивительной этнографической точностью и в архитектурном, и в декоративном решении интерьера. Отличительной особенностью этого произведения стало

[52] Пруслина К.Н. Указ.соч. Стр. 63

вариативное применение мотива Урея, как сведенного до силуэта декоративного элемента, стильно фланкировавшего рисунок, так и в качестве опор роскошного ложа с богато орнаментированным изголовьем, устланного тигровой шкурой.

Разработка разнообразных керамических изделий преследовала разные цели, как утилитарную (ил. 199), так и декоративную. Разработка полихромных и орнаментированных изразцов имела вполне конкретное утилитарное назначение, опиравшееся на национальные традиции. Э.В. Пастон подчеркивала ретроспективно-новаторский характер поисков Врубеля, который «в своих первых работах в абрамцевской керамической мастерской, печах и каминах, взял за основу характерное для русских печей XVII-XVIII веков ярусное построение объемов, создавал оригинальные композиции, варьируя разнообразные карнизы, колонки, контрастные пояса, меняя соотношения объемных и плоских частей. Помимо главного усадебного дома в Абрамцеве так были решены конструкции каминов и в московском доме Мамонтовых, и во флигеле этого дома, новой постройке, созданной по проекту Врубеля … Не повторяя буквально ни конструкцию, ни декоративное убранство традиционных печей, художник сохранял архитектоническое и художественно – образное родство с прототипами»[53] (ил. 383-385). Иногда композиция набиралась из готовых элементов, как конструктор, иногда он набрасывал композицию целиком, предполагая использование определенного декоративного элемента, как в случае с изразцом «Павлин». Пластические и колористические возможности нового материала, обогащенного орнаментами и мотивами, чрезвычайно увлекали Врубеля, он детально прорисовывал отдельные элементы - сапожки, колонки, кронштейны - и вводил их в общее архитектурно-декоративное решение композиции (ил.270-275), часто используя свой излюбленный элемент аркады на колонках или на кронштейнах. Изразцы по моделям Врубеля получили широкое распространение в композициях

[53] Пастон Э.В. Указ.соч.. Стр. 372

множества каминов и печей, и не только в Абрамцеве, он сыграл важную роль в формировании новой культуры каминов и печей в контексте формирования эстетики национально-романтического модерна в целом (ил.266-269). Кроме того, они использовались для оформления фасадов архитектурных сооружений, доходных домов и частных особняков, в частности, дома В.М. Васнецова в переулке Васнецова (бывшем 3-ем Троицком).

Создание предметов интерьера и станковой скульптуры подчинялось несколько иной логике. К.Н. Пруслина отмечала, что под функциональностью художники Абрамцевского круга понимали «не только прямые утилитарные (…), но и собственно-декоративные качества бытовых предметов, так как предметы эти находятся в интерьере, они создают некие цветные и пластические акценты, организующие окружающую нас среду, и это тоже одна из их важнейших функций» [54] . Специфический контекст наделения бессодержательного декоративизма функцией эстетизации вполне соответствовал собственным взглядам Врубеля на эстетические качества предметно-пространственной среды, и в этом смысле создание предметов интерьера являлось поводом для их высказывания. Керамическая облицовка печей и стен, каминные экраны и скульптуры, вазы и живопись, объединявшиеся единым мотивом в синтетические группы, вступали в организацию синтетического интерьерного ансамбля, объединяя и утилитарные, и декоративные функции единым эстетическим замыслом, предполагавшим потенциальное развитие и в витражах, и в текстиле, доступное художнику в силу специфики дарования и универсальных возможностей. Ассортимент продукции Врубеля развивался в рамках последовательной разработки мотива или сюжета, что позволило художнику существенно расширить типологию керамических изделий[55]. Работа с керамикой,

[54] Пруслина К.Н. Указ.соч Стр. 58

[55] Астраханцева Т. Л. Русская керамическая скульптура в творчестве художников Серебряного века. Москва : Союз Дизайн, 2014.

как никакая другая сфера деятельности, демонстрировала отличие художественного мышления Врубеля от других художников: если они пробовали свои возможности в керамике, то он пробовал возможности керамике в реализации собственной сверхзадачи – синтезе искусств, подчинявшемся авторскому генеральному замыслу на всех этапах создания, от акварельного эскиза до декоративной вазы.

2.2. Иллюстративные возможности керамики в воплощении сюжетного замысла

Потенциал скульптора рождался из особого отношения Врубеля к форме. Такой основополагающий тезис, как форма – «главнейшее содержание пластики»[56], сформулированный ещё в начале 1880-х годов в процессе обучения живописи, свидетельствовал о наличии этого потенциала, интуитивно прочувствованного самим художником в далеком детстве. В его биографии сохранился удивительный факт: девятилетним мальчиком, впервые увидев большую копию фрески Микеланджело «Страшный суд», Врубель сумел повторить сложную многофигурную композицию, насыщенную усложненными пластическими эффектами. Тесное, осознанное и прочувствованное соприкосновение с эталоном монументальной живописи, созданном руками убежденного скульптора, через сотни лет устанавливало правопреемственность всех последующих универсальных поисков Врубеля, человека ренессансного типа – uomo universale. Любопытно, что он охотно включал мелкую пластику в разные живописные композиции: в натюрморты «Рука с книгой. Подсвечники. Гипсовая статуэтка «Геркулес». (1883, ГТГ), «Натюрморт. Гипсовая маска, рожок канделябра», «Натюрморт. Цветы, пресс-папье и другие предметы.» (оба – 1885, КГМРИ), скульптуру Марьяно Бенлюре «Плакальщица» - в композицию портрета С.И. Мамонтова. Приём с моделью, разглядывающей статуэтку в руке, в работе

[56] Врубель. Указ.соч. Стр. 37

«Мужчина в костюме XVI века со статуэткой в руке» (1884, ГРМ) повторился в работе «Натурщица в обстановке Ренессанса» как композиционная схема, таким образом художник ненавязчиво обозначал свою явную заинтересованность этой сферой деятельности.

Востребованность скульптурного опыта в собственной творческой практике происходила из специфической культуры образа, формировавшейся в сильнейшем взаимодействии с существующим контекстом русской художественной культуры второй половины XIX века, основополагающей характеристикой которой являлся литературоцентризм[57]. Именно литература с ранних лет стала для юного Михаила главным источником ознакомления с мировым культурным наследием. Он постоянно читал, его литературный репертуар с возрастом расширялся от античных мифов до западноевропейской литературы, от критических статей Белинского до философских трактатов Канта. С детства он любил разглядывать иллюстрации сочинений Шекспира из дедовской библиотеки, детские и взрослые периодические издания, такие, как «Дело и отдых», «Живописное обозрение». Восприятие образа в качестве визуализации словесного содержания, формировавшееся с ранних лет на основе ознакомления с печатной продукцией, предопределяло обратную связь – стремление Врубеля к реализации иллюстративных возможностей литературных образов. В августе 1873 года, увлекаясь чтением модного романа Фридриха Шпильгагена «Один в поле не воин», он рисовал сестре портрет главного героя романа – Лео. В университетские годы, в конце 1870-х, набрасывал главных литературных героев, обращаясь к таким разным источникам, как античные мифы, романы И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и Л.Н. Толстого «Война и мир», «Фауст» Гёте и «Гамлет» Шекспира. Академический учебный процесс, в начале 1880-х годов, с его заданиями на библейские и античные сюжеты, закреплял постепенно слагавшуюся иллюстративность художественного мышления Врубеля.

[57] Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины 19 века. М.: Наука, 1988. Стр. 52

В книжных магазинах Киева, во второй половине 1880-х годов, он обращал внимание на издания модных французских писателей Бурже, Теофиля Готье, Альфонса Доде, высоко оценивая способность французских художников к содержательности изящных иллюстраций.

Решающую роль в формировании литературоцентризма как фундамента высокой культуры образа, отличавшей всё творчество Врубеля, сыграл гений М.Ю. Лермонтова. Литературоцентризм художественного мышления заключал в себе колоссальный потенциал для развития универсальных способностей и реализации синтеза искусств; первым шагом на этом интуитивно прочувствованном пути стало предложение руководителю академического хора И.Ф. Танееву «прочесть когда-нибудь полное поэтическое произведение, например, «Демона», с *художественными и музыкальными иллюстрациями* (курсив Е.О.)»[58], сделанное в ноябре 1883 года в ходе подготовки туманных картин для академического Рождественского вечера. Обстоятельства своего первого скульптурного опыта он подробно излагал в письме сестре: пробовал лепить бюсты Демона разных размеров – в натуральную величину и в уменьшенном варианте, пробовал лепить маленькую скульптуру в качестве натуры для живописи. Последовательность обращения к разным видам искусства в воплощении одного и того же образа обнаруживала определенную иерархию, где скульптурный опыт являлся вторичным по отношению к первичному, живописному. Собственный взгляд Врубеля на взаимоотношения живописи и ваяния был крайне категоричен, он всегда оставлял приоритет за рисунком, даже в процессе изучения скульптурной пластики, основываясь на собственной практике в качестве скульптора, где положительно сказывался многолетний академический опыт срисовывания гипсов.

Художник интуитивно стремился к синтезу искусств как единственно возможному способу всеобъемлющего воплощения центрального литературного

[58] Врубель. Указ.соч. Стр. 311

образа своего творчества, предоставлявшего неисчерпаемые возможности для реализации универсальных способностей в разных видах искусства – живописи и иллюстрации, скульптуре и театрально-декорационной деятельности. Литературоцнтризм становился центробежной силой синтетического универсализма художника: он иллюстрировал и рисовал, лепил и создавал эскизы декораций, предлагая последователям готовую формулу в виде комплексного художественного решения. Самым ярким воплощением всех усилий Врубеля стал незабываемый образ Демона, созданный на сцене Ф.И. Шаляпиным, это отмечали и современники, в особенности А.Я. Головин, и сам Шаляпин, признававшийся: «От Врубеля мой Демон»[59] (ил. 276-279). Вырабатывалась собственная готовая формула Врубеля, направленная на реализацию синтеза искусств и применение универсальных способностей, где и живопись, и скульптура возникали как двухмерная и трехмерная иллюстративная проекция широко понимаемого сюжетного замысла, а музыка - опера «Демон» А.Рубинштейн - воспринималась как звуковое сопровождение, облегчавшее оформление субъективных иллюстративных представлений через мелодическое усвоение психологических характеристик персонажа.

Наиболее значительные достижения Врубеля в работе с керамикой – серии скульптур по мотивам былины «Садко» и поэмы «Снегурочка», оказались связанными с последовательным практическим применением этой формулы. Художник соприкоснулся с музыкой Н.А. Римского-Корсакова ещё в Академии, в январе 1884 года, когда на Рождественском художественно-музыкальном вечере показывали его туманные картины на тему оперы «Садко». Вполне вероятно, что начитанный Врубель, увлекавшийся русским фольклором в интерпретации А.С. Пушкина, был знаком с самой былиной. В 1860-1870-е годы, в связи со всё возраставшим интересом к истории и культуре допетровской России, в свет выходили многочисленные издания русских народных сказок и былин. В течение

[59] Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М.,: ПРОЗАиК, 2013. Стр. 413

многих последующих лет целенаправленный интерес к замыслу не проявлялся, он вернулся к опере только после 30 декабря 1897 года, когда в постановку оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко» второго сезона Русской частной оперы 1897\1898 года вошла Н.И. Забела-Врубель, впервые исполнявшая партию Морской царевны в присутствии самого автора [60]. Врубель практически не участвовал в театрально-декорационном оформлении постановки, за исключением сцены с морским дном, но успех сценического образа Морской царевны во многом являлся результатом его усилий. Дело было не только в том, что он ревностно следил за исполнением уникального костюма по авторскому эскизу, где сверкающее платье буквально обтекало тело, словно вода, а с короны свисали блестящие поднизи, словно струйки (ил.280,281,285). Художник проникался музыкальным сопровождением создаваемого образа, как вспоминала Н.И. Забела, муж «часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи. Так было с партией «Морской царевны» и вообще с оперой «Садко»» [61]. Врубель помнил многие фрагменты оперы – песнь варяжского гостя, романсы, партию Волховы, наизусть и иногда, спустя годы, напевал мелодии, врезавшиеся в память.

Б.К. Яновский, композитор и аккомпаниатор Забелы, утверждал, что Врубель больше всего «любил музыку Римского-Корсакова; недаром он создал целый цикл живописных произведений, являющихся как бы *иллюстрацией* (курсив Е.О.) к музыке Римского-Корсакова. Таковы его «Садко» (панно, 1898-1899гг), «Царевна-Лебедь», «Морская царевна», «Купава», «Снегурочка», декорации к «Царской невесте» и «Сказке о царе Салтане» (…). Кузнецовское блюдо, где снова фигурирует Садко, морской царь, его дочери, затем «Корабли» и т.д.»[62]. Прежде всего, это были большие акварели «Царевна Волхова» и «Прощание царя морского

[60] Барсова Л.Г. Указ. соч. Стр. 28.
[61] Врубель. Указ.соч. Стр. 155

[62] Там же. Указ.соч. Стр.259

с царевной Волховой», акварель «Две морские царевны», связанная с живописными поисками центрального женского образа (ил.282,284,292), Существовало и большое панно «Садко» (1898, холст, масло, не сохр.), экспонировавшееся на 8 выставке Нового общества художников в 1913 году[63] и подробно описанное А.П. Ивановым в его монографии: «Летом 98-го года в имении и была написана большая картина «Садко». Прозрачный синий сумрак царит небе и на земле; за причудливым силуэтом тростников озеро под низким, рогатым месяцем расстилается, как исполинская гладь какой-то зелено-синей стекловидной массы, напоенной тусклым фосфорическим сиянием. Ожерелья и головные уборы русалок унизаны цветными каменьями различных форм; но чудится, что одежда и гусли Садко, даже его лицо и тела русалок сложены из подобных же, но более крупных размерами камней; эти детали по очертаниям то округлы, то угловаты; цвета их – синие, зеленые, фиолетовые, бледно-пурпуровые; общая гамма колорита – сумрачна, но при всей трудности достигнуть в масляных красках прозрачных тонов, уже таит в себе внутренние отливы»[64]. Он же подробно описывал акварель «Корабли» (ил.283), эта работа настолько восхищала эстета С.П. Дягилева, - «небольшая, дивная в красках, квадратная, кажется, какие-то лодки или чей-то поход, с золотом»[65], что из множества других работ художника, опубликованных в № 10-11 номерах журнала «Мир искусства» за 1903 год, именно её воспроизвели на цветной вклейке. В 1904 году Врубель в очередной раз обратился к центральному женскому образу и иллюстративная серия пополнилась маленькой акварелью «Царевна Волхова» (1904, ИРЛИ).

К созданию скульптурной серии Врубель приступил только зимой 1899-1900 года в рамках подготовки участников Абрамцевского художественного кружка ко Всемирной выставке в Париже. Вполне вероятно, что идейным вдохновителем

[63] Врубель. Указ.соч. Стр. 355

[64] Иванов А.П. Указ.соч. Стр. 35

[65] Валентин Серов в переписке, интервью и документах. Сос. и комментарии И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова. Л.: «Художник РСФСР», 1985. Указ.соч. Стр. 396.

самой затеи стал С.И. Мамонтов, увлекавшийся скульптурой. Несмотря на пребывание в тюремном заключении в связи с финансовым скандалом, он не только делал бюсты сотрудников полиции и охранявших его приставов, но и работал над постановкой оперы «Ожерелье» на античный сюжет, и в ноябре месяце лепил фигурки главных героев. Врубель с молодости увлекался созданием набросков действующих лиц в разных пьесах, ему вообще была свойственная «персонажизация» людей как опосредованное выражение своего восприятия: маленький брат, Володя, напоминал ему сына гоголевского Манилова – Фемистоклюса, дальняя родственница - Лизу из «Дворянского гнезда», а Брюсов - Инсарова из «Накануне» И.С. Тургенева, сам он ассоциировал себя с Райским из романа Гончарова «Обрыв». Современники неоднократно отмечали, что он с легкостью вводил знакомых ему людей в образы литературных героев: Всеволод Мамонтов напоминал ему Азамата, Вера Мамонтова – Тамару, княгиня М.К. Тенишева – валькирию, а отец жены – богатыря. Существовавшая модная тенденция фотографирования и портретирования актеров в сценическом образе существенно отражалась на творчестве Врубеля. Художник воспринимал артистическую индивидуальность певицы как живое воплощение образов, издавна волновавших его воображение, среди которых были Офелия, Джульетта, Маргарита, Татьяна, Тамара – героини Шекспира, Гёте, Пушкина и Лермонтова. Восприятие жены и музы в сценическом образе органично выливалось в новые иллюстративные замыслы таких известных полотен, как панно «Маргарита», картины «Сирень», «Царевна Волхова», «Царевна-Лебедь». Создавалась уникальная ситуация, удивительно тонко подмеченная коллегой Надежды Ивановны, М.А. Дуловой: «Ставили «Царя Салтана», «Садко» Римского-Корсакова. … Н.И. Забела была в обеих операх занята. Царица-Лебедь в «Салтане» и Волхова в «Садко». В обеих ролях она была хороша и имела громадный успех. Композитор Николай Андреевич Римский-Корсаков был в восторге от создания и звучания Надежды Ивановны в этих ролях. Врубель, как художник, создавший

внешний вид этих образов, смотрел всегда на своё творение влюбленными глазами, сливая искусство с действительностью, т.е. со своей женой, Надеждой Ивановной.»[66] Она была проводником Врубеля в мир, где вымысел обретал осязаемую материализацию и наполнялся живыми звуками, где сказочные персонажи превращались в живую натуру, с которой можно было рисовать или лепить, разворачивая привычный иллюстративный ряд в самом разнообразном исполнении. Особенно показательными в этом смысле были большая акварель «Царевна Волхова», - С.Н. Дурылин, известный советский театровед, считал, что Надежда Ивановна в спектакле была «точь-в-точь такая, как на картине Врубеля»»[67], - и акварель «Две морские царевны», зафиксировавшая две театральных позы одного и того же персонажа.

Существование ряда сохранившихся произведений - «Царевна Волхова», «Прощание царя морского с царевной Волховой», акварель «Две морские царевны», - и подробное описание несохранившихся работ, оставленное А.П. Ивановым, позволяло установить чрезвычайно интересное типологическое сходство между живописным и скульптурным замыслом, в рамках которого и происходило формообразование. Скульптуры «Волхова» и «Морская царевна», с характерным жестом - согнутой рукой, подпирающей голову (ил. 284-287), оплечная скульптура «Морской царь», словно высунувшаяся из воды (ил. 292,293), «Садко, играющий на гуслях», соответствовали своим живописным и сценическим прототипам (ил. 289). Исследователи Государственной Третьяковской галереи отмечали, что костюм Садко «во многих деталях соответствует сценическому костюму, а черты лица имеют некоторое сходство с обликом первого исполнителя партии Садко в постановке Русской частной оперы А.В. Секар-Рожанского»[68]. Композиция скульптуры явно соответствовала панно «Садко», ещё более

[66] Врубель. Указ.соч. Стр. 253

[67] Барсова Л.Г. Указ.соч. Стр.30.

[68] Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы: [Каталог] / Авт. вступ. ст. Гусарова А.П. - М.: Пинакотека, 1997. Стр. 199.

соответствовал описанию А.П. Иванова общий замысел эскиза блюда для М.С. Кузнецова, которое так и называлось - «Садко на берегу Ильмень-озера» (ил. 288-290), таким образом, обнаруживалась теснейшая взаимосвязь между живописной и пластической реализацией сценических образов.

Композиция второго варианта скульптуры «Садко», своей статуарностью соответствовавшая статичному состоянию актерской сценической паузы, развивалась всё в том же иллюстративном направлении (ил. 291). Отличительной особенностью формообразования скульптуры «Морская царевна» стало развитие образа по принципу постепенного акцентирования её родной стихии происхождения – воды: если в первом варианте, предназначенном для кругового осмотра, Врубель ещё сохранял относительную верность сценическому образу и его психологической выразительности, тщательно проработав черты лица, головной убор и нити водорослей, переплетавшихся с волосами, то во втором варианте поколенной скульптуры он уподоблял женский образ ожившей волне, развивая эту тенденцию в заставке 1906 года (ил. 287, 125). Психологическая выразительность и декоративный потенциал образа Морского царя, найденный в живописи, предполагали два пути поисков пластического решения. Оплечная скульптура, увенчанная завитками волн и напоминавшая раковину благодаря своеобразной вогнутой форме, обладала всего несколькими антропоморфными чертами – большим носом, глазами под нависшими бровями, но при этом удивительным образом передавала всё то же выражение скорби расставания и ощущение драматизма происходящего (ил.292,293). Маска-горельеф «Морской царь» (ил. 294), где завитки волос, волны и рыбки объединялись в единое орнаментальное обрамление, демонстрировала возраставший интерес художника к декоративным возможностям образа, перекликаясь с орнаментально-декоративным решением блюда (ил. 290). Увлеченность сюжетом привела Врубеля к соавторству с К.А. Коровиным в работе над парными изразцами - «Садко

в подводном царстве» и «Две русалки», объединявшиеся в единую лвухчастную смысловую композицию.(ил.295,296).

Образ Снегурочки появился в творчестве Врубеля прежде всего как литературный. В 1880-1890-х годах и далее, в течение многих последующих лет, театрально-декорационная версия постановки В.М. Васнецова продолжала оставаться эталоном в рамках деятельности не только Абрамцевского художественного кружка, но и Русской частной оперы С.И. Мамонтова, однако нового члена содружества это не смутило, сказывалось своеобразное, в какой-то мере соревновательное отношение к творчеству старшего товарища; кроме того, «интимная национальная нотка» [69], настойчиво звучавшая в музыкальной поэзии А.Н. Островского, всё более увлекала Врубеля. Литературоцентризм в очередной раз определял привычное направление поисков выразительности. На начальном этапе, как и на протяжении последующих лет, приоритетом оставался поиск живописного воплощения центрального литературного образа.

В отличие от работ на сюжет былины «Садко», единственным графическим материалом, документально свидетельствовавшим об этом процессе, стал крошечный карандашный рисунок «Снегурочка» из карманного альбома Врубеля (ил. 297), хранящегося в музее «Абрамцево». Исходя из его содержимого, где наряду с набросками «Эскиз изразцовой печи», (Р 1412), «Ваза, суживающаяся кверху и книзу» (Р 1411), «Ваза амфора с ручками, заканчивающимися над горлом» (ил. 213), многочисленными орнаментами (ил.108,109) сохранились наброски композиций «Надгробный плач» (Р 1421), «Коленопреклонная женская фигура» (Р 1425), «Голова святого» (Р 1423), «Роза» (Р 1424), альбом относился к тому промежуточному периоду жизни художника, когда он лелеял надежду вернуться в Киев и ещё оставался во власти прежних замыслов, связанных с работой над эскизами для Владимирского собора, но при этом уже всё более втягивался в

[69] Врубель. Указ.соч. Стр. 57

деятельность Абрамцевского художественного кружка, в керамическое производство. Сопоставление и сходство ряда работ этого времени, хранящихся в Государственной Третьяковской галерее, в Русской музее и в музее «Абрамцево», - «Изразцовая печь» (ил.275), «Орнаментированные монограммы для ваз» (начало 1890-х, ГРМ), «Вазы. Монограммы. Орнаменты.» (ил. 212), в собенности композиций «Надгробный плач» (1887, ГТГ) и «Надгробный плач» (Р 1421, МА), с вышеперечисленными листами альбома, равно как и специфическая графическая манера условного обозначения растительного мотива, выработанная в Киеве (см. раздел 1.2.), позволяет предположить, что рисунки в альбоме относятся к концу 1880-х началу 1890-х годов. Именно тогда Врубель особенно интенсивно работал над образом, о чём свидетельствует переписка художника и воспоминания современников. Находясь в Риме, в декабре 1891 года он «сделал акварелью голову Снегурочки в натуральную величину на фоне сосны, покрытой снегом»[70], в январе 1892 года он «пишет «Снегурочку» в серебристо-снежном тулупчике и шапочке, украшенной изумрудами, с лицом молодой красивой девушки великорусского типа, фигура стоит на фоне засыпанных снегом елей»[71], в сентябре того же года, но уже в Москве, Врубель вновь планировал большое полотно «Снегурочка» «на фоне снежных сумерек»[72]. Описание последних двух композиций напоминало альбомный набросок, скорее всего являвшийся одним из вариантов одного и того же сюжета – Снегурочка в заснеженном лесу, всё-таки воплотившегося в акварели (ил.298) и по итогам полноценно реализованного В.М. Васнецовым в картине «Снегурочка» (1899, ГТГ) . Между наброском и акварелью существовала ещё одна связующая сюжетная линия: в первом случае девушка замирала, протянув руку, чтобы покормить белку, во втором – белка сидела на снегу, справа от неё. Обе

[70] Сахарова Е.В. Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., Искусство. 1964. Стр. 470

[71] Врубель. Указ.соч. Стр. 317

[72] Там же. Указ.соч. Стр.58

работы напоминали раскадровку, подчеркивая иллюстративный характер происхождения.

Образ зимней Снегурочки оказался настолько притягательным, что Врубель возвращался к нему в более поздних замыслах 1904-1905 годов. Одним из них стал следующий словесный портрет - «платье, рубаха с орнаментом мороза, знаете... цветы мороза у окна... и усыпанная звездами... черные косы... как красиво»[73], возможно, воплотившийся в очередной акварели «Снегурочка», которую собирался приобрести И.Е. Цветков в феврале 1905 года[74], другим - сценический образ жены (ил.300), но в начале 1890-х художественное воплощение образа развивалось в двух направлениях. В своей статье, посвященной вопросам создания и датировки скульптур «Египтянка» и «Девушка в венке», Э.В. Пастон, подробно исследовавшая побудительные интенции художника, предлагала, «присоединившись к традиции Русского музея, дать второе название скульптуре «Девушка в венке» («Снегурочка»), считая датой создания модели 1892 год»[75] (ил. 299). Первичность живописи и вторичность скульптурной пластики, их типологическое соответствие, характерное для композиционных поисков Врубеля, в частности, в поисках образа Демона (ил. 276, 277), в полной мере распространялось на развитие образа Снегурочки: скульптура «Девушка в венке» типологически совпадала с акварельной иллюстрацией головы в натуральную величину, упоминаемой выше, и продолжала иллюстративный ряд центрального литературного образа в разных вариантах и разных видах искусства. Летом 1897 года образ зазвучал – Забела начала репетировать партию Снегурочки в одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова и работа над сюжетом сказки получила новое развитие. 19 января 1898 года в Театре Солодовникова, где

[73] Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. М.: XXI век-Согласие, 2000. Стр. 344
[74] Врубель Указ. соч. Стр. 111.
[75] Пастон Э.В. Тайны женских образов. Тайны женских образов в майоликовых скульптурах М.А. Врубеля. «Египтянка» и «Девушка в венке». Сборник «Абрамцево в истории и культуре России. Материалы и исследования..» 2017. Стр. 118

располагалась Частная опера, произошел пожар, архитектор И.Е. Бондаренко, работавший над восстановлением здания, вспоминал, что Врубель, который совершенно не участвовал в театрально-декорационном оформлении постановки, «сделал плафон на тему «Снегурочки» и разрешил очень оригинально. (…) Он нарисовал великолепную сцену из «Снегурочки»: в кресле сидит Берендей, около него Бермята, Купава облокотилась, внизу Снегурочка, вдали плакучие березки, вдали стоит Лель, золотые весенние облака плывут. Очаровательная вещь, все так просто»[76]. Заказ на монументально-декоративную живопись на ту же тему мог бы состояться при строительстве комплекса «Метрополь» - эта версия Е.Г. Киселевой, высказанная в книге «Дом на Садовой»[77], основывалась на письме Врубеля Римскому-Корсакову от 8 мая 1898: «… благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду. … Жена Вам писала о проекте нового театра. Оказывается, общество (Петербургское Страховое) берется его окончить к 1 октября. Зал на 3000 человек с огромным антре и несколькими фойе. Между прочим, купол лестницы будут поддерживать пилястры, на которых предполагается живопись. Как бы хотелось не повторять в мильонный раз музы, а сделать что-нибудь русское, напр.: Лель, весна-красна, леший. Не подскажите ли ещё чего?»[78]

Работа над скульптурными сериями зимой 1899-1900 годов проходила в музыкальной обстановке в буквальном смысле: жена постоянно репетировала партии Снегурочки, Морской царевны, Веры Шелоги, Царевны-Лебедь, так что музыка Римского-Корсакова оказалась музыкальным сопровождением всех творческих поисков. Лирическое музыкальное настроение композитора, не признававшего ни драматическую оперу, ни драматическое исполнение, не могло не влиять на творчество художника, и это удивительно точно отмечал П.К.

[76] Цит. по.: Пастон Э.В. Указ.соч. Стр.248

[77] Киселева, Е.Г. Дом на Садовой Издательство: М.: Московский рабочий, 1986. Стр. 146

[78] Врубель. Указ.соч. Стр. 89

Суздалев, характеризовавший обе серии керамических фигур как «пластические сюиты»[79]. Объемный термин утверждал теснейшую взаимосвязь скульптурного и музыкального начал, которая обуславливала характер произведений. В своём выборе именно этих постановок Врубель руководствовался весьма объективными соображениями, одним из которых являлось триумфальное музыкальное исполнение женских партий. 5 ноября 1898 года крайне сдержанный и суровый Римский-Корсаков писал художнику: «… такой сильной Снегурочки, как Надежда Ивановна, я ранее не слыхал. Про Царевну морскую уж я и не говорю, …»[80]. Врубель обладал удивительной музыкальностью, приобщение к музыке и театру составляло неотъемлемую часть его жизни в искусстве, но специфическое, если не сказать ревностное, отношение к либретто всегда оставалось обязательным. Письмо от 2 февраля 1875 года, адресованное сестре 18-летним юношей, содержало крайне интересные рассуждения о достоинствах модных тогда в Петербурге опер - «Юдифь», «Тангейзер», «Демон». «Остерегаясь произносить какое бы то ни было суждение о музыке этих опер, потому что я их даже не слышал, замечу только, что их сюжет, нося глубоко трагический или лирический характер, и их прекрасно написанные либретто, потрясающая обстановка уже сами по себе производят такое сильное впечатление, что вас заставляет снисходительно относиться к музыке, и – с другой стороны, учат произносить об операх, далеко не уступающих последним в музыкальном отношении, но ниже стоящих в отношении глубины сюжета, суждения вроде: «это какая-то жижица, торопня, кабак…»» [81]. В ходе работы Н.А. Римского-Корсакова над оперой «Царская невеста», Н.И. Забела-Врубель писала композитору: «Мы с мужем очень интересуемся, откуда вы взяли сюжет «Царской невесты», и переискали все каталоги в библиотеке, но подходящую не нашли

[79] Суздалев П.К. Указ.соч. Стр. 233

[80] Врубель. Указ.соч. Стр. 103

[81] Там же. Указ.соч. Стр.32

(…)»[82]. Постановка этой оперы, состоявшаяся 22 октября 1899 года, стала их первым совместным триумфом, Врубеля - как театрального художника, Забелы - как исполнительницы главной женской роли Марфы, но он «не любил сюжет, не любил вообще Мэя»[83] и, несмотря на то, что партия Марфы была написана специально для жены, исторический сюжет оперы «Царская невеста» так и не вдохновил его на воплощение замысла в каких-либо других видах искусства, кроме театрально-декорационного.

В разворачивании иллюстративного персонажного ряда сюжетов былины «Садко» и сказки «Снегурочка» прослеживались две закономерности. Прежде всего, живописное развитие являлось неким обязательным прологом к скульптурной пластике, при этом между живописью и скульптурой присутствовала определенная типологическая связь. Судя по воспоминаниям современников, и в живописи, и скульптуре присутствовали одни и те же персонажи, сохранившиеся произведения позволяли установить типологическое соотношение композиционного решения живописного и скульптурного образов, родственных по технике исполнения – глазурь создавала живописные эффекты в скульптурной пластике. Несмотря на разные подходы к решению образов, на разную глубину психологической и эмоциональной выразительности, на самодостаточность поз и замкнутость жестов, не предполагавших никакого диалога, каждая серия керамических скульптур составляла единое целое, объединенная сюжетным повествованием, но при этом серии заметно отличались друг от друга характером иллюстративности. Существенное отличие скульптурной серии «Снегурочки» состояло в том, что поиски пластического решения персонажей происходили в два этапа с разницей в семь лет и имели разную природу происхождения.

[82] Цит. по: Барсова Л.Г. Указ.соч. Стр. 41.
[83] Врубель. Указ.соч. Стр. 156

Э.В. Пастон отмечала, что образ скульптуры «Девушка в венке» соответствовал тексту пьесы, лежащего в основе либретто, и иллюстрировал момент, когда Весна-красна дарила дочери венок[84]. Спектакль шёл на домашней сцене в доме С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской четыре раза – 6 января 1882 года, 29 декабря 1883 года, 3 января 1886 года и 6 января 1897 года[85], так что первый этап обращения Врубеля к скульптурной пластике в 1892 году, в поисках центрального женского образа, целиком опирался на текст, отсюда происходила психологическая глубина, сосредоточенность на мимической выразительности, отмечавшиеся многими исследователями. Факт непосредственного иллюстрирования определял коренное отличие скульптуры 1892 года от собственно серии 1899-1900 годов, с её акцентированной театрализацией позы и жеста, достоверностью в передаче костюма и атрибутов сценических образов, очевидно переданной с натуры: Купава у дерева, с тяжелой косой, бессильно опиравшаяся на заломленную руку, подбоченившийся Мизгирь в дорогом кафтане, ушедший в себя Лель с пастушьи рожком, всплеснувший руками царь Берендей в высокой шапке, наконец, томная, пышногрудая Весна, отмахивавшаяся от назойливых птиц. (ил.301-305). Синтез музыки и пластики заметно прослеживался в образах 1899-1900 года: каждая скульптура обладала острой характерной выразительностью и эмоциональной окраской, присущей конкретному персонажу, так как оригинальная специфика жестов и разнообразие поз очевидно опирались на сценические образы актеров, в свою очередь отталкивавшихся от текста.

Момент, выбранный Врубелем для иллюстрирования в 1892 году, предопределял совершенно иное направление развитие женского образа, которое коренным образом отличалось от лирического толкования Н.А. Римского-Корсакова, презиравшего драматических композиторов и музыкальную драму, и

[84] Пастон Э.В. Тайны женских образов. Стр. 115.
[85] Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. Сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. М. : Искусство, 1987. Стр. 387.

относилось к художественному воплощению чрезвычайно актуальной для него драматической темы, характеризуемой как «начало конца». Венок, обладавший волшебной способностью наделять человека способностью любить, превращался в символ сознательного самопожертвования, именно так воспринимал Врубель настоящую любовь, последовательно развивая эту мысль в произведениях «Девочка на фоне персидского ковра» - «Княжна Мери» (см. раздел 1.1.) и панно «Маргарита» (ил. 351). «Девушка в венке» вставала с этот логический ряд женских образов, объединявшихся отсутствием костюмированной театральности и прямым, открытым взглядом навстречу собственной гибели как неизбежной расплате за одномоментное счастье. Словно терновый венец, весенний цветочный венок венчал лицо, исполненное скорбной печали, превращаясь в символ страдания. Скульптура воплощала кульминацию жизни центрального персонажа, предопределявшую трагический финал, - высказавшись полностью, Врубель не видел необходимости возвращаться к образу, именно поэтому в скульптурной серии 1899-1900 годов образ, воспринимавшийся как литературно-драматический и наделявшийся чрезвычайно глубоким, автобиографическим смыслом, отсутствовал.

Абсолютная автономность произведений в разных видах искусства, разные подходы к интерпретации образов, объединенных единым сюжетом, свидетельствовали об отсутствии подражательности внутри самого творческого процесса Врубеля, обнажая синтетическую природу универсализма художественного мышления и подтверждая преемственность в логике воплощения иллюстративного ряда в разных видах искусства. Такая преемственность становилась залогом успешного обращения не только к скульптурной пластике, но и к декоративно-прикладному искусству. Эталонным достижением Врубеля в создании предмета интерьера стал камин «Встреча Вольги Святославовича с Микулой Селяниновичем» (ил. 315). Образ русского богатыря, собирательного, фольклорно-литературного происхождения, представлял собой совершенно

особенное направление его творческих поисков, поэтапно развивавшихся более десяти лет. «Толчок к работе в этом направлении дали «Богатыри» В.М. Васнецова, заканчиваемые им в Киеве. Врубель находил их недостаточно «былинными»»[86]. Именно тогда, в период с 1885-1889, он сделал первый акварельный эскиз на эту тему. Следующий, значительный этап обращения к образу богатыря, пришёлся на 1896 год, когда Врубелю, по инициативе С.И. Мамонтова было предложено украсить помещение Художественного отдела на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде. Создание панно «Микула Селянинович» (ил. 306), иллюстрировавшего ключевой момент былины, обернулось грандиозным скандалом общероссийского масштаба, попавшим в поле зрения даже Государя Императора, но, несмотря на неприятие в обществе, уже через год, летом 1897 года, Врубель уверял, что ему «нравится «Слово о полку Игореве» Васнецова, а себя он даже думает посвятить русским былинам и рад, что теперь Васнецов этот жанр живописи оставил»[87]. Спустя ещё год, летом 1898 года, он нарисовал эскиз к стихам Пушкина «Как ныне сбирается вещий Олег» и написал картину «Богатырь» (ил.309).

Это было первое обращение к композиционной основе панно «Микула Селянинович», когда фигура могучего Вольги и его коня на фоне сосен, втиснутых в пределы правой половины композиции, развилась в совершенно самостоятельное живописное произведение – картину «Богатырь». Сходство последней с вытянутым по горизонтали эскизом из ГТГ, концептуальную связь и преемственность обеих работ П.К. Суздалев формулировал как «переход от монументально-декоративной живописи к станково-картинному решению» [88] в рамках решения эпической богатырской тематики и поисков образа, буквально иллюстрировавшего былинное сказание. Б.К. Яновский вспоминал, что показывая

[86] Врубель. Указ.соч. Стр.212

[87] Там же. Стр. 267

[88] Суздалев П.К. Указ.соч. Стр.304

«Богатыря», «Врубель разъяснял нам все её детали. Так, относительно лошади он говорил, что ему хотелось изобразить настоящую русскую лошадь, поэтому он за образец взял тяжелого битюга-ломовика. По поводу маленьких сосенок внизу сказал, что ими он хочет намекнуть на слова былины: «Чуть повыше лесу стоячего, Чуть пониже облака ходячего». Тяжелая, грузная фигура богатыря (собственно, первоначально Врубель окрестил картину «Илья Муромец»), в которой как бы сконцентрировалась вся неизмеримая мощь и сила русской земли, русского народа, величавое спокойствие и какая-то глубокая мудрость во взоре всадника – все это производило огромное впечатление»[89]. Эти воспоминания вскрывали коренное отличие Врубеля от Васнецова, состоявшее в невероятном буквализме первого, парадоксально культивированного им как обязательного условия авторской самобытности интерпретации былинного образа.

Разработкой проекта керамического портала камина Врубель занялся только весной 1899 года, это был очередной заказ для Всемирной выставки в Париже, но к 1894 году среди его произведений фигурировала скульптура под названием «Голова из «Руслана», приобретенная на выставке Московского товарищества художников С.Т. Морозовым, большим поклонником русского стиля[90]. Аналогичная или такая же модель под названием «Голова богатыря» находилась в личной коллекции С.И.Мамонтова и входила в перечень произведений, планируемых к экспозиции на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде, в отдельном павильоне, посвященном творчеству Врубеля[91]. Таким образом, первый этап воплощения богатырской тематики в декоративно-прикладном искусстве оказался связанным со сказкой А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», отличавшейся

[89] Врубель. Указ.соч. Стр.260

[90] Домитеева В.М. Врубель. М.: Молодая гвардия, 2014. Стр. 282

[91] Лапшин В.П. М.А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года (материалы к биографии художника). \\ Из истории русского искусства второй половины XIX-начала XX века. М., Искусство, 1978. Стр. 87.

высокохудожественным, литературным изложением сюжета; кроме того, Врубель был большой поклонник одноименной оперы. Сопоставление сюжетов и изменения формы портала трёх сохранившихся эскизов проекта камина из ГТГ, ГРМ и Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, позволяло проследить логику развития авторского мышления. Вероятнее всего, первым в этом ряду стал проект портала с килевидным завершением, иллюстрировавший знаменитые пушкинские строки о Лукоморье с русалками, сидящими на ветвях, и богатырской дружиной (ил.311).

Обращение к литературному сюжету сказки «Руслан и Людмила» могло облегчить поиски нужного декоративного решения, но этот замысел дальнейшего развития не получил. Далее следовал тонкий и изысканный эскиз с березками, по оформлению верхней части приближавшийся к окончательному решению портала (ил. 312). Врубель воспринимал мотив березовой рощи как особенно поэтический, вводя его в живописные композиции плафона «Песнь» по мотивам сказки «Снегурочка» (1898, не сохр.), незавершенного и записанного полотна «Пасхальные голоса» или «Пасхальный звон» (1904); летом 1904 года он написал прелестный детальный этюд «Березовая роща» (1904, част.собр.) как подготовительный этап работы над картиной «Портрет Н.И. Забелы-Врубель на фоне березок» (1904, ГРМ). На одном из беглых графических набросков многоярусного камина условный мотив деревьев намечался как симметричное обрамление отверстия под топку (ил.272), в проработанном акварельном варианте березовая роща словно расступалась и открывала вид на солнце, восходящее над чистейшей водной гладью; верхнюю часть портала украшал виртуозный орнамент из лебединых силуэтов, умело подчеркнувший грацию и пластику этих прекрасных птиц. Образ лебедя постепенно захватывал воображение художника, он уже знал о новой готовящейся опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», так что общий замысел эскиза также соотносился с пушкинским текстом.

Заказ на разработку керамического портала не привлекал художника в качестве интересной творческой задачи; в марте 1899 года, в письме сестре он прямо признавался, что то рисует «камин для Мамонтова, чтобы поддержать свои финансы» вследствие «тесных обстоятельств»[92]. Обращение к таким хорошо изученным текстам, как поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» и «Царь Салтан», предоставлявшим множество интересных сюжетов и образов в качестве иллюстративного материала, должно было направить творческие поиски по привычному пути развития, но в силу отсутствия обязательного пролога в виде многочисленных станковых живописных работ, а следовательно и отсутствия проработки интерпретационных возможностей замысла, получавшиеся композиции оказывались не такими убедительными, как это виделось самому художнику. Врубель вернулся к композиции монументально-декоративного панно 1886 года, переход от станково-картинного решения к «декоративно-станковому»[93] требовал переосмысления огромной композиции, которую невозможно было механически перенести на каминный портал. Фигуры богатыря и пахаря в самом центре разделяла пространственная цезура (ил.307,308), где Врубель разместил топку, превратив огонь в камине в красивую метафору пламенной любви к земле русской. Мотив восходящего солнца, унаследованный у предыдущих вариантов и значительно обогативший исходный замысел живописного прототипа, перекликался с солярным орнаментом на рубахе Микулы, который подчеркивал его могучую широкую спину, в отличие от монументально-декоративного панно (ил. 308). Гармоничное соответствие очертаний топки и внешних контуров сюжетной композиции продолжало развитие излюбленного Врубелем мотива бифория - сдвоенного окна и крыльца с гирькой, встречавшегося в его архитектурных проектах и театральных декорациях. И, наконец, орнаментальный подход связывал одежды Микулы, детали воинского облачения, лошадей и пейзаж, декоративные

[92] Врубель. Указ.соч. Стр. 63
[93] Пруслина К.Н. Указ.соч. Стр. 67

детали и образы сирен, венчающие плоский портал, в единую красочную феерию, придавшую законченному произведению совершенную цельность (ил. 313,315). Любопытно, что в рамках работы над заказами княгини М.К. Тенишевой в 1899 году появились эскизы и роспись для деки балалайки, подписанные славянским шрифтом «Повыше дерева стоящего, пониже облака ходячего» и «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (ил.310). Полностью отличаясь от композиционных и сюжетных поисков панно, эти работы обнаруживали удивительную последовательность и разнообразие интерпретационных возможностей Врубеля в разработке богатырской тематики в разных видах искусства.

Создание камина «Встреча Вольги Святославовича с Микулой Селяниновичем» стало уникальным прецедентом творческой практики Врубеля, буквально «процитировавшего» свой собственный монументально-декоративный замысел в произведении декоративно-прикладного искусства. Авторский подход требовал новаторских решений, и во имя сохранения общего визуального впечатления художник отказывался от квадратного изразца, маскируя стыки между отдельными фрагментами контурными очертаниями, уподобляя портал перегородчатым эмалям, чрезвычайно популярным и достигавшим невиданной виртуозности в ювелирных изделиях фирм Овчиникова, Сазикова, Хлебникова. Исполнительское совершенство камина достигалось нововведениями в технологию производства, которые отмечали такие исследователи, как В.А. Невский, Э.В. Пастон. Врубель находил совершенно новые, нетрадиционные и многосложные решения, и хотя в силу известных жизненных обстоятельств процесс оказался прерванным, совокупность творческих усилий привела его к своеобразному прорыву в переосмыслении роли отопительного устройства в интерьере. Эстетизация среды в национально-романтическом стиле получала в его интерпретации совершенно новое прочтение, возможности керамики позволяли объединить в предмете интерьера функциональное и эстетическое начало, обуславливая его неожиданно высокую иллюстративную содержательность и

метафоричность, характерные для символизма. Керамический варианта панно «Принцесса Грёза», ставший главным украшением «говорящего» фасада гостиницы «Метрополь» с цитатой Ф.Ницше,[94] стал прекрасным образцом этой намечавшейся тенденции.

И пластические сюиты «Садко» и «Снегурочка», и камин «Встреча Микулы Селяниновича и Вольги Святославовича» стали частью заказа С.И. Мамонтова для экспозиции Русского отдела, новаторский подход и новаторское исполнение принесли художнику золотую медаль по отделу прикладного искусства на Всемирной выставке в Париже 1900 года (ил.314). Мировое признание его многолетних усилий по разработке произведений декоративно-прикладного искусства нового стиля, в отличие от произведений монументально-декоративной живописи, состоялось, но в этом заключался удивительный парадокс. Врубель - художник-декоратор оказался гораздо более удачлив у себя на Родине, чем Врубель – художник-прикладник, поскольку в отличие от предметов интерьера, его живописные панно стали важной составной частью синтетического интерьерного ансамбля.

Выводы второй главы. Специфические особенности дарования Врубеля обеспечивали расширение внестанковой сферы деятельности, что и произошло в рамках Абрамцевского художественного кружка. Врубель с увлечением открывал для себя декоративные возможности керамики в создании орнаментальных и пластических вариаций одного и того же мотива в разных произведениях, создавая синтетические группы предметов, выполнявших как декоративную, так и утилитарную функцию. В контексте стремления к монументально-декоративному синтезу чрезвычайно интересным опытом оказалось перенесение монументально-декоративной композиции панно «Микула Селянинович» на портал утилитарного предмета интерьера, то есть создание камерной версии для организации художественно осмысленной предметно-пространственной среды, наполнявшейся,

[94] Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Указ. соч. Стр. 36.

в силу его иллюстративности, глубоким сюжетным и смысловым содержанием. Литературоцентризм художественного мышления, обогащавшийся музыкальным сопровождением, определял круг сюжетов и образов керамической практики, где сосуществовали библейское повествование и языческая Русь, Древний Восток и античный мир – вспомним картину «Пан» (1899, ГТГ) и настенное кашпо с маской фавна (около 1900, музей ГХПА). Безграничный мультикультурализм, характерный для его творчества в целом, развивался как в живописи, так и в керамике, устанавливая преемственность разных видов искусства в развитии универсализма художественного мышления и стремления к монументально-декоративному синтезу.

Глава III.

Монументально-декоративный синтез в частных интерьерах эпохи историзма.

3.1. Классические реминисценции в монументально-декоративной живописи

Первый серьезный московский заказ на живописную декорацию в интерьере состоялся весной 1893 года, о чем Врубель подробно писал сестре . «Я последнее время всё был в заботах, …, - благо хлопоты мои увенчались успехом. Я получил довольно большой заказ: написать на холстах 3 панно и плафон на лестницу д[ома] Дункер, женатого на дочери известного коллекционера Дмитрия Петровича Боткина, работа тысячи на полторы; что-нибудь относящееся к эпохе Ренессанс и совершенно на мое усмотрение. Теперь обдумываю темы и положительно теряюсь в массе; но не унываю, потому что чувствую, что так выужу что-нибудь по своему вкусу. Аллегорические, жанровые или исторические сюжеты взять? Как ни симпатичны мне 1-й и 3-й, а какое-то чувство тянет к моде — к жанру. Теперь я опять уединился в номера «С.-Петербург», … (…) Решил пейзаж с фигурами. Матерьял огромный: более сотни отличных фотографий Италии; а не утилизировать это совершенно глупо»[95]. Картину «Демон сидящий» не понимали, некоторым посетителям Большого кабинете на Садовой-Спасской, где стояло полотно, С.И. Мамонтов говорил, что это проба красок; иллюстрации к юбилейному изданию произведений М.Ю. Лермонтова не принимали. Врубель отчаянно хотел выделится и получить признание среди московской публики, заказ, поступивший от такой уважаемой семьи, имевшей самое непосредственное отношение к искусству в виде собирательства живописи, предоставлял ему редкий шанс.

[95] Врубель. Указ.соч. Стр.58.

Тема Ренессанса возникла у Врубеля не случайно, новый каменный двухэтажный особняк был перестроен по проекту архитектора И.С. Кузнецова как вольная архитектурная стилизация поздней эклектике с элементами ордерной системы, с богатым лепным декором по фасаду, украшенному нарядными вазами в нишах (ил.316). Архитектура и интерьеры типичного особняка «в стилях» предполагали довольно широкое понимание классического искусства вообще; Врубель, с его академическим образованием, колоссальным опытом работы, впечатлениями от поездок по Италии и Франции, и, наконец, собственным талантом, также рассматривал свою задачу гораздо шире, чем простое обращение к эпохе Ренессанса. С выбора сюжета начинался сложнейший и интереснейший разговор русского художника с мировым опытом интерпретации античного наследия в целом.

Его собственное знакомство с античным наследием начиналось, прежде всего, с изучения литературных источников. Сестра вспоминала, как ещё гимназистом он увлекался историей, писал большие сочинения на темы из античной жизни, зачитывался латинскими классиками в оригинале. Литературоцентричность мышления буквально «страховала» Врубеля от его же собственного неудержимого полета фантазии, и в этом смысле античная литература, являясь неисчерпаемым источником самых рахнообразных проработанных образов и сюжетов. представляла для него колоссальный интерес, проявившийся в университетские годы в первых попытках иллюстрирования мифов, в частности, «Орфей и Эвридика». Академическая программа только способствовала развитию этой тенденции; Врубель с увлечением выполнял композиции на тему Троянской войны и других мифологических циклов, рисовал жанровые семейные сценки под обобщающим названием «античные мотивы» («Античный мотив» 1881-1882, ГТГ, «Античный мотив» 1881-1882, ГРМ) и «Античное панно» (1881-1882, ГРМ). Интересом к античности был продиктован его собственный выбор греческого мифа «Суд Париса» - хорошо знакомого

сюжета, упрочивавшего преемственные связи с классическим наследием внутри академической художественной традиции самого Врубеля.

Композиция триптиха, решенная как «пейзаж с фигурами», обеспечивала необходимый синтез архитектуры и живописи (ил. 317-320). Сквозная аркада продольной стены огромного, прямоугольного в плане холла, расчлененная пилястрами на три арки и опиравшаяся на рустованный цоколь, разворачивала перед посетителем внутреннее пространство с одной стороны и зеркально отражалась на противоположной стене в виде трех неглубоких ниш, подсказывавших идею триптиха. Фигуры трех богинь, вписанных в каждую, позволяли красиво обыграть архитектурное решение благодаря продуманной композиционной схеме. Срежиссированные художником диагональные оси обращали взгляды всех главных действующих лиц на Венеру, находившуюся в композиционном центре триптиха, объединяли все три независимых полотна в единое целое и, тем самым, придавали живописи иллюзию чарующего пейзажа Древней Греции. Богиня возлежала в диковинной раковине - торжество победы, преобразованное художником в морской триумф, не только напоминало о происхождении последней, но и устанавливало гармоничное соотношение трех богинь и трех стихий. Врубель был хорошо знаком с высокой монументально-декоративной культурой живописи Ренессанса; росписи Веронезе и Тинторетто во Дворце дожей в Венеции, росписи Тьеполо в палаццо дель Абиа формировали его собственную высокую культуру оформления интерьера. Обращение к впечатляющему и разнообразному европейскому опыту использования иллюзионистических возможностей монументально-декоративной живописи привело его к созданию двойной иллюзии: открытой лоджии в духе ренессансного палаццо и воображаемого пейзажа, как формулировал А.А. Федоров-Давыдов, «пейзажа воображения» [96].

[96] А.А. Федоров-Давыдов. Указ.соч. Стр.136

Богатейший, многовековой опыт мастеров итальянского Ренессанса оказался чрезвычайно актуальным для Врубеля в силу специфики его сложной натуры. Сюжеты, подсказанные литераторами, помогали художникам той эпохи «преодолеть ремесленную замкнутость и представить произведение, отвечающее классическому идеалу образованности» [97]. Принципиально важная для своего времени и близкая Врубелю, литературность, сюжетность невольно приводила к уравниванию иллюстративного потенциала библейского повествования и античной мифологии. Иллюстрирование и тех, и другие сюжетов, сосуществовавших в едином культурном и материальном пространстве, обеспечивало взаимопроникновение новых технических достижений, завоеваний в изучении натуры, нисколько не смущая исполнителей. Рафаэль представлялся Врубелю ярким представителем секуляризации живописи, в 1873 году, 17-летним юношей, он высказывал мысль, ставшую судьбоносной для всего его дальнейшего творчества - «...мне кажется, что моральная сторона в человеке не держит ни в какой зависимости эстетическую: Рафаэль и Дольче были далеко не возвышенными любителями прекрасного пола, а между тем никто не воображал и не писал таких идеально-чистых мадонн и святых»[98]. Ровно спустя десять лет, когда в 1883 год, в Академии шли торжества по поводу 400-летия Рафаэля, Врубель продолжал её развивать. «Он глубоко реален. Святость навязана ему позднейшим сентиментализмом. Католическое духовенство и не нуждалось в этой святости, потому что было глубоко эстетики, глубоко философы и слишком классики, чтобы быть фанатико-сентиментальными. Реализм роднит глубину и всесторонность»[99]. Убедительный и общепризнанный пример гения эпохи Возрождения оправдывал абстрагирование от категорий христианской веры и поощрял бесстрастное

[97] Дубова О.Б. «Подобна живописи поэзия»: античная концепция и её ренессансное переосмысление..\\ Магия литературного сюжета. М. : Памятники ист. мысли, 2012. Стр.135.

[98] Врубель. Указ.соч. Стр 28

[99] Там же. Стр.38

проникновение в формально-стилистическую систему, находя отклик у современников Врубеля, считавших, что «превыше всего в искусстве: понимание законов своего искусства. Одни благочестивые намерения в разрешении вопросов стиля не имеют никакой силы»[100]. Поездка в Венецию, где он часть дня посвящал на изучение живописи Тициана и Веронезе; другую – на изучение византийской живописи, окончательно укрепила его веру в отсутствие границ, сковывавших воплощение замысла вне зависимости от природы его происхождения – языческой или религиозной. Опыт слияния античной и византийской традиций, опробованный венецианской школой живописи, Врубель усвоил в полной мере.

Ренессанс, барокко, классицизм, – академическая система обучения знакомила со всеми версиями интерпретации античного наследия, кроме византийской. А.В. Прахов, искавший художника для выполнения работ в Кирилловской церкви, высоко ценил академизм Врубеля и осознавал потенциал его развития, что называется, в обратную сторону, поскольку византийской живописи с её плоскостностью было чуждо академическое понимание пластики. Изучая подлинники и репродукции византийских памятников, Врубель не стремился к созданию копий или стилизаций, а проникал в сокровенную суть, каноны и правила изобразительного языка, обеспечивавших целостность стиля, одним из важнейших элементов которого была «орнаментальность в самом широком смысле слова. Творцы удивительного декоративного стиля, византийцы, всюду вносили орнаментальное начало, но в особенности блестяще они выразили его в изобретении складок одежды» [101] . Многолетние мысли, впечатления, опыт сублимировались в собственный нетрадиционный стиль живописи, и в контексте формирования собственной живописной системы Врубеля многие исследователи подчеркивали значение киевского периода, проявившееся в эскизах росписи Владимирского собора. П.К. Суздалев отмечал, что в эскизах «художник пришел к

[100] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 59

[101] Там же. Стр. 188

возвышенному монументальному стилю, в котором традиции византизма, древнерусского и классического искусства претворены, сублимированы в совершенно новую живописную систему, символическую и романтическую по идейно-образной направленности творческой мысли»[102]. Д.В. Сарабьянов отмечал, что уже тогда «складывается его образная и живописная система, уже тогда он открывает в себе тягу к символическим категориям, а в искусстве своем заковывает принцип нового стиля. В 80-е годы мы можем констатировать первый расцвет врубелевского творчества» [103] . Прекрасно написала об этом периоде В. М. Домитеева: «У древней Византии нашелся в России XIX века достойный собеседник, а Врубель если не нашел себя, то ощутил нерв своего стиля» [104]. Композиция «Суд Париса» сублимировала академическую и византийскую традиции как утверждение собственного монументально-декоративного стиля Врубеля, аккумулировала колоссальный опыт киевских лет, включавший многочисленные натурные штудии декоративно-пластических возможностей текстиля как одного из важнейших стилеобразующих элементов. Мастерская техника живописи не только передавала изобилие дорогих тканей, красиво подчинявшихся бесконечным драпировкам, но и сообщала произведению ошеломляющее впечатление роскоши, храмовой или дворцовой элитарности, намного превосходившие претензии архитектуры особняка. Контрапунктом слияния академизма и византинизма в творчестве Врубеля стала фигура Минервы, практически полностью повторившая композицию «Ангел со свечой» (ил. 320,321).

Триптих «Суд Париса» занимал совершенно особенное место в творчестве Врубеля. Прежде всего, это был впечатляющий итог усвоения академической традиции и опыта мастеров Ренессанса. С.П. Яремич подчеркивал ренессансную

[102] Суздалев П.К. Указ.соч. Стр.144

[103] Врубель. Сост. Д.В. Сарабьянов. М.: Изобразительное искусство, 1981. Стр.7

[104] Домитеева В.М. Указ.соч. Стр.129

природу происхождения триптиха, влияние венецианской школы живописи в целом и акцентировал влияние Тициана в частности. П.К. Суздалев, признавая классическую эпичность и монументальность произведения, одновременно отмечал изменения в живописной манере Врубеля, который «при всей тонкости и глубине проникновения в дух и строй живописи итальянского Возрождения все же остался художником своего времени, зачинателем живописно-декоративного стиля русского модерна» [105]. Однако следует подчеркнуть, что в момент создания триптиха художник не работал в стиле модерн, и уж тем более не собирался становиться его «зачинателем». Своеобразный нон-конформизм живописи триптиха являлся реакцией на абсолютизм передвижников и их бесконечные претензии узурпировать власть над русской школой живописи в целом, что и продемонстрировала реформа Академии, предпринятая в 1893 году, как раз тогда, когда Врубель работал над панно. Античность представляла собой богатейший материал для «взрыва», для творческого эксперимента, экспериментаторский опыт мастеров Ренессанса, Рафаэля и венецианцев, обусловил саму возможнсть прорыва за пределы академической системы. Он шёл к собственному стилю через интерпретацию античного наследия; такие работы, как «Пирующие римляне» (1833, ГРМ), «Муза» (1890, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева), «Сумерки. Римский мотив» (1891-1892, ГТГ), «Италия. Сцена из античной жизни» (1891, ГТГ), превращались в вехи на этом нелегком пути. Стремление воскресить утерянные академизмом величие античности основывалось на её жизнеспособности в его каждодневном мироощущении, античные реминисценции находили себя даже в повседневности. В 1888 году он жаловался сестре, что на его сапогах «столько же глубоких ран, сколько на Цезаре в день сраженья его с сенаторами»[106]; в 1902 году он жаловался жене на больницу

[105] Суздалев П.К. Указ.соч. Стр.260

[106] Врубель. Указ.соч. Стр.52

- «Это Элизиум греков, …»[107]. Гомер входил в обязательный литературный репертуар – «устанешь, наслушаешься всякой мерзости и скуки, а Гомер уводит…» [108]. В середине 1890-х годов Врубель много работал над вариантами композиции «Игра наяд и тритонов» (1896, ГТГ), в 1906 году фоном портрета Брюсова вместо сирени должны была стать свадьба «Психеи и Амура». Реабилитация постепенно утрачиваемого беспрекословного авторитета античного наследия - вот задача, которую ставил перед собой Врубель, как никто осознававший все слабые места академической системы живописи, существовавшей в дореформенной Академии, и искавший новые формы выражения своего безграничного восхищения классическим искусством.

В Европе академическая живопись «предшествовала живописи модерна и была до него стилевым выразителем символистских идей»[109], античная мифология находила своё воплощение в многочисленных произведениях таких ярких представителей европейского символизма, как Франц Штук, Арнольд Беклин, Гюстав Моро, Пюви де Шаван, Морис Дени, Оделон Редон. Выход Врубеля к новой эстетике происходил независимо от европейских тенденций, его самобытный модерн зарождался как авторская формально-стилистическая система сакрального происхождения, необходимая для оформления собственного вероисповедания - «Искусство - вот наша религия»[110], наделявшего каждый акт жреческого служения символизмом опосредованного выражения своих идей, в частности, несокрушимой уверенности в триумфе Красоты, провозглашённого универсальным языком вневременного античного мифа. Способность Врубеля к авторской интерпретации становилась мерилом тождественности европейской цивилизации и общим знаменателем соотнесенности с общеевропейским

[107] Врубель. Указ.соч. Стр.84

[108] Там же. Стр.243

[109] Сарабьянов Д.В. Модерн. Указ.соч. Стр. 204.
[110] Врубель. Указ.соч. Стр. 154.

историко-культурным процессом в контексте освоения античного наследия, с эпохи Петра I являвшегося важнейшим элементом самоопределения русских людей, никогда не являвшихся частью античного мира. И путь, и результат его творчества, зарождение специфического символизма, опиравшегося на уникальный опыт академической и религиозной живописи, не просто объединяли европейских и русских художников в едином культурном пространстве, но окончательно уравнивали в правах русскую культуру, подводившую итог самостоятельного освоения античного наследия таким выдающимся экспериментом эпохи символизма, как триптих «Суд Париса».

Триптих, с его плоскостной, орнаментально-декоративной живописью, стал первой значительной работой Врубеля, соответствовавшей формально-стилистическим условиям модерна. Стиль живописи нельзя было отнести ни к классическому, ни к реалистическому, ни к импрессионистическому; заказчики не могли быть готовы к восприятию столь своеобразного искусства, в результате работу пришлось начинать заново. Он взялся за совершенно иные сюжеты: законченное панно из второго варианта цикла – «Сбор винограда», было уничтожено самим художником, существовавшие эскизы для новых панно погибли при пожаре, сохранилось только панно «Венеция» (ил.325). Второй вариант триптиха отличался от первого отсутствием целостного пейзажного замысла, живописная иллюзорность разрушалась. Приступая к работе над заказом во второй раз, Врубель явно принимал во внимание предыдущий негативный опыт и упрощал задачу, ограничиваясь рамками Ренессанса непосредственно.

Сюжет сохранившегося панно находился в неком духовном родстве с произведениями Шекспира, причем необходимости обращаться к наследию английского писателя специально не было, шекспировские сюжеты всегда существовали в литературоцентричном мышлении художника. В 1892 году он собирался писать «Макбета и трех ведьм», в 1898 году создал эскизы для

четырехчастного витража на сюжеты «Свидание Ромео с Джульеттой», «Монтекки», «Капулетти», «Смерть Ромео и Джульетты» (1898, ГТГ) и эскизы для диптиха «Ромео и Джульетта» (1890-е, МА). В 1907 году сестра по его выбору читала вслух хроники Шекспира, С.П. Яремич так и писал о Врубеле: «Страшно любил Шекспира» [111] . Ещё в университетские годы он увлекался иллюстрированием произведений «Гамлет» и «Венецианский купец», первый сюжет волновал его на протяжении многих лет и воплотился в нескольких вариантах композиции «Гамлет и Офелия» из ГРМ и ГТГ, вполне вероятно, что при подходящем случае он вновь обратился и ко второму. Само название комедии и личные впечатления от судьбоносной поездки гармонично объединялись его специфическим романтико-символическим восприятием действительности. Венеция вообще занимала особое место в культуре Серебряного века и являлась непременным местом паломничества не только для художников и творческой интеллигенции, но и для образованной буржуазии. А.Я. Головин и И.Э. Грабарь, В.А. Серов и И.С. Остроухов, А.Н. Бенуа и А.А. Бахрушин навсегда сохранили прекрасные воспоминания об этом чарующем городе. Действие, разворачивавшееся на полотне, вполне соответствовало сложному и захватывающему сюжету в стиле Шекспира. Задумчивый юноша, облокотившийся о парапет, смущаемый хитрым заискивающим стариком; роскошная дама со свитой компаньонок и зрелый мужчина, пожиравший её взглядом – все кипело бурной жизнью и бурными эмоциями, сохраняя интригу, созданную автором полотна. Несомненно, безупречная композиционная срежиссированость четкой системы запутанных психологических взаимоотношений разных персонажей, организация смысловых пар и треуголников в многолюдной толпе не могла не иметь веских литературно-сюжетных оснований. Центральные женские образы, в одном из которых современники угадывали портретное сходство с М.К.

[111] Яремич С.П. Указ.соч. Стр.116

Морозовой, напоминали богатую красавицу Порцию и её служанку, простоволосую Нериссу, старик и юноша напоминали еврейского ростовщика Шейлока и венецианского купца Антонио, а щеголь с острой бородкой напоминал одного из неудачливых женихов Порции, но вне зависимости от привязки к конкретному литературному источнику, нельзя не согласиться с мнением А.А. Федорова-Давыдова, это была «шекспировская Венеция, увиденная глазами художника, восхищенного полотнами Карпаччо, Тициана и Веронезе. (…) Благодаря этому сами ассоциации, в том числе и литературные, даны не как внешняя «цитация» сюжетов или живописных манер, а в живописно-чувственном выражении»[112].

Соприкосновение с творчеством Шекспира, обогащенное собственным опытом работы в театре, позволяло Врубелю целенаправленно сообщить сюжету впечатляющий эффект театральности, этому способствовала композиция панно, поразительная по экспериментаторской свободе с пространственными планами; Н.М. Тарабукин сравнивал приём художника с кинематографическим «крупным планом» [113], художник буквально вырывал взглядом кусок сценической постановки. Театрализацию происходящего усугубляла интерпретация архитектурных нагромождений, создаваших впечатление театрального задника. При всей кажущейся простоте и непосредственности, Врубель отнесся к разработке архитектурных мотивов с особенной тщательностью, об этом свидетельствовали не только воспоминания современников, но и сохранившиеся подготовительные эскизы. Он поставил перед собой крайне сложную разностороннюю задачу: сохранить историческую достоверность места действия происходящего, оставаяь в заданном вертикальном формате полотна, и интегрировать архитектурное оформление сюжета в архитектурное оформление интерьера. Работа с

[112] Федоров-Давыдов А.А. Указ.соч. Стр.119

[113] Тарабукин Н.М. Врубель. М.: Искусство, 1974. Стр. 97

фотографиями, о которых он упоминал в письме, обогащенная способностью к преображению натуры при сохранении наиболее характерных черт, гарантировала интересное композиционное решени. Несмотря на то, что Врубель цепко хранил в памяти множество венецианских впечатлений, он продолжал пытливо изучать архитектурные детали; очередным этапом этого процесса оказался акварельный эскиз «Венеция. Мост вздохов» (ил.326). Результатом кропотливого отбора стало не только умелое объединение типичных венецианских архитектурных реалий, рельефа «Опьянение Ноя» (ил.327) и Моста вздохов, в едином пространстве, но и создание красивой иллюзии архитектурной обманки: лепные карнизы пилястр совпадали с линией перспективы домов в верхней части панно и с перилами лестницы в нижней, а изгиб моста перекликался с аркадой холла (ил.324). При этом персонажи и архитектура вступали в гармоничное взаимодействие, усугубляя правдоподобие и документализм произведения, выхватывавшего часть некоего масштабного действа, разворачивавшегося за пределами полотна. Необходимо отметить, что рельеф «Опьянение Ноя» на библейский сюжет обнаруживал несомненную связь с уничтоженным панно «Сбор винограда», и хотя мы уже не узнаем, каким могло бы быть логическое продолжение смыслового ряда «виноград – вино – опьянение – праздник», очевидно, что литературоцентричное мышление Врубеля предусматривало в каждой из трех отдельных композиций развитие некого генерального сюжетного замысла.

Мощнейшим выразительным средством художника стал колорит. Каждый из художников, побывавший в Венеции, видел её по-своему. Врубель смотрел сквозь столетия и видел Венецию времен Паоло Веронезе, отсюда возникало специфическое колористическое решение, транслируемое посредством обилия роскошных тканей, кружев, деталей отделки и создававшее оглушающее впечатления нарядной веселящейся толпы. Колорит и сложные архитектурные построения позволяли великому итальянскому мастеру создавать упоительную атмосферу праздника и роскоши в своих грандиозных картинах, аналогичную цель

ставил перед собой и Врубель, ставший свидетелем знаменитого ежегодного венецианского карнавала в феврале 1896 года.

Несмотря на явное упрощение художественной задачи по сравнению с первым вариантом, панно «Венеция» всё равно оказалось слишком сложным для восприятия и было также отвергнуто, как и предыдущие. Следующей, третьей попыткой поучаствовать в оформлении интерьера парадного холла стала работа над живописным декором потолка, предоставлявшая массу интересных возможностей обращения к большим стилям. Плафон под общим названием «Цветы» представлял собой сложную трехчастную композицию, созданную на основе сочетания прямоугольных, круглых и радиусных элементов, характерную для оформления интерьеров в стиле позднего Ренессанса и барокко (ил.328-330). Функция Врубеля как художника сводилась к банальному украшательству, однако даже в такой, на первый взгляд, нехитрой работе ему удалось создать великолепную ренессансную стилизацию; панно «Розы и лилии», «Желтые розы» и «Хризантемы» создавали иллюзию открывавшегося неба с щедрыми россыпями цветов. Но и этот блестящий декораторский ход, опиравшийся на опыт Андреа Мантенья в Камера дель Спози, не оценили по достоинству. Шел 1894 год, поиски собственных вариантов интерпретации классического наследия в монументально-декоративной живописи завершались, но оставались базовым опытом интерпретации мирового культурного наследия в целом в контексте работы Врубеля над оформлением интерьеров поздней эклектики. Проникновение в законы стилей, стилистическая полифония предопределяли возможность мимикрии и создание стилизаций в интерьерных ансамблях, прерывавших академическую традицию. Следующим, наиболее значительным этапом работы Врубеля в качестве художника-декоратора в интерьера стала интерпретация готического наследия.

3.2. Готические реминисценции в реализация синтеза искусств в интерьере

Изучение культуры Средних веков, также, как и изучение античности, как и знакомство с мировой культурой в целом, начиналось для Врубеля с изучения литературных источников. Композиции «За кружкой пива» (1883, ГТГ), «Рыцарь с дамой» (вторая половина 1890-х, ГТГ), «Дон Жуан и статуя Коммандора» (1898-1899, МА), либо иллюстрировавшие конкретное литературное произведениея, как «Каменный гость» А.С. Пушкина, либо инспирированные некими обощенными литературными образами и сюжетами, в силу своей разрозненности давали лишь поверхностное впечатление о его увлеченности рыцарской культурой. Последовательная разработка этой тематики относилась ко вполне определенному и ограниченному временному промежутку - с 1896 по 1898 год. В феврале 1896 года Врубель впервые обратился к культуре Средних веков для создания монументально-декоративного произведения. В это время особенной популярностью пользовалась пьеса французского поэта и драматурга Эдмона Ростана «Принцесса Греза», увлекавшая воображение художника настолько, что драматический финал пьесы стал сюжетом для гигантского одноименного панно (ил.331), написанного по заказу С.И. Мамонтова панно для украшения зала Художественного отдела на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде. Всплеск интереса обуславливался рядом причин; романтическая провансальская легенда, заключенная в совершенное словесное оформление, представляла собой очередной законченный и перспективный литературный замысел, импонировавший врожденному романтизму самого Врубеля. Вполне вероятно, что в январе 1896 года, в Петербурге, он побывал на премьере постановки, поставленной на сцене Суворинского театра в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник [114], и бесплотные литературные образы начинали обретать сценическую жизнь и наполняться

[114] Домитеева В.М. Указ.соч. Стр.301

звуком. Наконец, с декабря 1895 года художник пребывал в состоянии страстной влюбленности в свою будущую жену, Н.И. Забелу. Такое стечение личных и жизненных обстоятельств неминуемо влекло за собой автобиографизм произведения, и если в картине «Девочка на фоне персидского ковра» художник отождествлял себя с обманутой княжной Мэри, то обдумывая панно «Принцесса Грёза» и воспринимая главных персонажей как историзованную персонификацию себя и своей возлюбленной, он очевидно видел себя благородным рыцарем Рюделем.

Одновременно он работал над заказом для особняка С.Т. Морозова на Спиридоновке, полученным ещё в 1894 году – оформлением лестницы в готическом стиле. Превращение образа рыцаря, как центральной литературной ассоциации с эпохой Средневековья, в привилегированный мотив декора не только удовлетворяло романтизированное сознание Врубеля, но и соответствовало душевной потребности С.Т. Морозова, строившего по проекту Ф.О. Шехтеля готический замок для своей обожаемой дамы сердца, доставшейся ему в жены после упорной борьбы, буквально по аналогии с рыцарскими турнирами. Столь редкое единодушие исполнителя и заказчика позволяло увлекаться и концентрироваться, вследствие чего работа Врубеля, в качестве художника-декоратора оформлявшего интерьеры парадной лестничной площадки первого этажа и Малой гостиной, оказалась целиком связанной с интерпретацией одного единственного мотива . Создание витража под названием «Встреча рыцаря-победителя» (ил.333, 334), изображавшего торжественную встречу героя, без преувеличения можно было назвать гениальной находкой, настолько органично сюжет соответствовал личным амбициям Саввы Тимофееевича и стремлению русского купечества к героизации своего образа в целом [115] . Именно таким

[115] См. об этом: Эдит Клоуз. Купцы на сцене и в жизни.// Купеческая Москва. Образы ушедшей русской буржуазии. М., 2007.

триумфатором купец и меценат запомнился Ф.И. Шаляпину:: «Я помню характерное слово одного из купеческих тузов Москвы – Саввы Тимофеевича Морозова. Построил он себе новый дом на Арбате и устроил большой праздник, на который, между прочим, был приглашен и я. В вестибюле, у огромной дубовой лестницы, ведшей в верхние парадные залы, я заметил нечто, похожее на фонтан, а за этим большие цветные стекла, освещавшиеся как-то изнутри. На стекле ярко выступала чудесная лошадь, закованная в панцирь, с эффектным всадников на ней – молодым рыцарем, которого молодые девушки встречали цветами. - Любите воинственное, - заметил я хозяину. -Люблю победу, - ответил с улыбкой С. Т. Морозов. Да, любили победу русские купцы и победили. Победили бедность и безвестность, буйную разноголосицу чиновных мундиров и надутое чванство дешевого, сюсюкающего и картавящего «аристократизма»»[116].

Рыцарская тематика «красной нитью» проходила через декоративную концепцию оформления интерьеров особняка: торшеры, оформленные в виде фигур рыцарей, фланкировали проход из аванзала на лестничную площадку, рельефные фигуры рыцарей в латах украшали огромный камин в столовой на первом этаже[117], многочисленные витражные вставки украшали окна будуара Зинаиды Григорьевны на втором. Собирательный и безличный образ рыцаря, предложенный Врубелем, органично дополнял эту обширную галерею собирательных и безличных рыцарских образов, исполненных в разных материалах и техниках, в отличии от замысла скульптурной группы «Роберт и монахини» (ил.332) зарождавшегося как иллюстративный. Драматическая опера Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» шла на русской сцене на протяжении всего XIX века, и либретто, написанное на сюжет средневековой легенды Эженом Скрибом и Жерменом Делавинем, неоднократно переиздавалось с комментариями и переводом. Захватывающий сюжет не мог не волновать Врубеля, в сезон 1895 –

[116] Шаляпин Ф.И. Указ.соч. Стр.399

[117] Сайгина Л.В. Савва Морозов. Фёдор Шехтель. История шедевра. М.,: Красивые дома, 2012. Стр. 127.

1896 года опера ставилась на сцене Панаевского театра в Петербурге, очередная «волна интереса к опере пришлась на эпоху символизма, когда общество особенно увлеклось опасной и двойственной игрой с реальным и ирреальным миром»[118]. Возможно, Врубель видел эту постановку, возможно, вспоминал другие, в любом случае синтез драматических литературных и музыкальных впечатлений дополняли обстоятельства личной жизни – московское одиночество, разлука с невестой, уехавшей к отцу в Рязань, так что заимствованный сюжетный замысел в очередной раз превращался в опосредованный способ передачи автобиографических реалий.

Судя по изменениям в проектной документации, решение украсить лестничный марш скульптурной группой появилось ещё на стадии проектирования интерьеров в 1894 году, возможно, его инициатором являлся сам Врубель. Окончательный вариант значительно отличался от эскизного проекта: экспрессивная многофигурная композиция с изворачивавшимися и корчившимися фигурами, прорывавшими замкнутость кругового движения вовне, размещаясь по внешнему краю граненого постамента у основания массивного светильника-торшера, предполагала круговой осмотр и придавала произведению декоративно-прикладного искусства подобие вполне законченной малой архитектурной формы, многократно усиленное абсолютным стилистическим единством (ил. 334,335). Врубель настолько тонко чувствовал специфику готического стиля, что воспроизведение не составляло для него никакого труда, особенно тщательного внимания удостоились драпировки. Его глубокое понимание стилеобразующего значения текстиля как мотива, многолетнее изучение пластических свойств ткани позволяло создать невероятную феерию беспорядочных мятущихся складок, передававшую динамику кругового движения и безумный накал страстей. Выбор кульминационного момента оперы – бешеного хоровода ведьм, закруживших

[118] Сайгина Л.В. Савва Морозов. Фёдор Шехтель. История шедевра. М.,: Красивые дома, 2012. Стр. 255.

благородного Роберта, и его безупречное пластическое разрешение обеспечивали абсолютный синтез скульптурного и архитектурного решения.

Гипсовую модель, тонированную под бронзу, установили летом 1896 года, отлив скульптуру из металла только в 1898 [119]. Композиция, напоминавшая застывший фрагмент сценической постановки, исполненная по мотивам оперного либретто и по принципам театральной бутафории из гипса, реек, дранок, проволоки, даже битого стекла, воплощала упоение театрализацией интерьера, характерное для творчества Ф.О. Шехтеля и импонировавшее Врубелю, превратившись в залог дальнейшего сотрудничества архитектора и художника. Вторым этапом работы в особняке стало монументально-декоративное оформление Малой гостиной. В сложном пространстве проходной комнаты с двумя массивными дверями и двумя огромными разномасштабными окнами преобладала тщательно проработанная и продуманная отделка из темного дуба, сочетавшая готические и ренессансные элементы. Разнообразные карнизы и филенки, перспективные порталы и стрельчатые арки, панели и камин, местами украшенные кружевными орнаментами, венчал роскошный кессонированный потолок с живописными орнаментальными вставками по золотому фону и встроенной системой освещения, опиравшийся на консоли с антропоморфными мотивами. Ф.О. Шехтель апеллировал к разным эпохам и стилям, так что вечно актуальная тема «Времена дня», избранная для цикла из трех полотен, органически соответствовала архитектурной и декоративной концепции особняка эпохи поздней эклектики.

Письма Врубеля и воспоминания современников, в особенности Екатерины Ге, сестры жены и непосредственного свидетеля творческих поисков, стали бесценной хроникой сложного, мучительно затянувшегося процесса, которым обернулась работа над триптихом. Первый вариант был готов весной 1897 года и

[119] Сайгина Л.В. Указ.соч. Стр. 256.

состоял из трех небольших акварельных эскизов (ил. 336-339), но ни «Эльфы», ни «Пейзаж (с фигурой женщины на скамье)», не получили дальнейшего развития. Исключение составлял центральный эскиз «Отъезжающий рыцарь»: литературоцентричный образ рыцаря в качестве привилегированного мотива не только утверждал преемственность готической стилизации, мощно акцентированной в интерьерах входной группы, но и являлся своеобразной художественной константой, вокруг которой, как в романе, можно было выстраивать любую сюжетную линию, сохраняя при этом верность эпохе рыцарского средневековья. Разработка первого варианта живописного цикла, включавшего три полотна - «Утро», «День» и «Вечер» началась именно с него.

Единственным документальным свидетельством существования панно «День», где «много работает людей и Забота изображена слишком хорошенькой женщиной»[120], написанного весной в Риме, осталась монохромная репродукция в первом выпуске журнала «Золотое руно» за 1906 год (ил. 341). В конце июля, на хуторе Ге, Врубель демонстрировал панно «Утро» (ил. 38), где на болотистом берегу, среди непроходимых зарослей травы, камышей, осоки, цветущих кустов, появлялись четыре аллегорические фигуры: «солнечный луч, на высоте стоящая фигура, просыпающаяся земля и вода и улетающий туман»[121], а в конце августа - готовый эскиз панно «Вечер». «Сегодня Миша показывал новую картину «Вечер». (…) В картине, представляющей женщину, олицетворяющую вечер, сумерки закрывают гигантские цветы belles de jour (вьюнки). Врубель сам у меня спросил, сколько лет, по-моему, этой женщине, я сказала – лет 30, и он обиделся и сказал, что таких старых женщин нельзя помещать в аллегорических картинах, что ей нет двадцати»[122].

[120] Врубель. Указ.соч. Стр.266

[121] Там же. Указ.соч. Стр.268

[122] Врубель. Указ.соч.Стр.268

О дальнейшей судьбе панно повествовали письма Н.И. Забелы сестре. Первый смотр состоялся в сентябре, в Белом зале особняка. Первое впечатление оказалось самым благоприятным, но уже в декабре выяснилось, что потребуются значительные изменения, так что работу пришлось начинать буквально заново. Особенностью акварельного варианта стало появление сказочного сюжета откровенно волшебного происхождения, открывавшего цикл - фея на колеснице из цветов, запряженной бабочками, с развивающими от встречного ветра волосами и шлейфом стремительно проносилась мимо пары встревоженных эльфов (ил. 337). Сопоставление первого акварельного и первого живописного, вариантов свидетельствовало о том, что Врубель последовательно развивал сказочное начало, усложняя сюжеты, становившиеся всё более динамичными (ил. 336,340). Центральное панно «День», задававшее настрой всему циклу, отличалось чрезвычайно сложной многофигурной композицией и продуманной организацией нескольких разрозненных групп персонажей (ил.341). Конный отряд рыцарей и пешие, изнуренные хлебопашцы и стрелки находились в некоем неясном теснейшем взаимодействии с женскими образами, то ли призрачными, то ли сказочными, то ли зловещими, или одновременно и первое, и второе, и третье, выраставшими из ниоткуда; кто-то показывал на них рукой, кто-то метился из лука, кто-то пытался пронзить мечом. Молодая богатая дама с младенцем и отталкивающая старуха, испуганная девочка, обхаживаемая подозрительной женщиной, укрывшиеся среди кустов, группировавшиеся в правой части полотна, оказывались свидетелями творившейся фантасмагории, напоминавшей традиционную кульминацию всех сказок - битву добра со злом, где счёт шёл на мгновения, отмеряемые песочными часами той самой Заботы, со скорбным выражением лица наблюдавшей за происходящим с одинокого дерева под прицелом стрелка. Живописный цикл «Времена дня» создавался как сюжетное повествование,тема смены времени суток в сочетании с предполагавшимся аллегоризмом и художественным решением обуславливала развитие

темпоральности как обязательного условия повествовательности изобразительного нарратива [123] . Это была чудесная сказка в картинках, рассказанная автором, вдохновлявшимся литературой эпохи романтизма. «Мы много читаем громко и все больше Вальтера Скотта, которого Миша обожает»[124], - писала Н.И. Забела-Врубель осенью того же, 1897 года.

Работа над циклом затянулась вплоть до конца 1898 года, Врубель долго шёл к окончательному решению, одновременно удовлетворявшему его требовательность к себе и требовательных заказчиков. Несмотря на упрощение сюжета и уменьшение количества персонажей, отказ от бурной динамики и экспрессивной экстатичности панно «Утро» и «День», определявшихся грандиозностью концепции первого живописного варианта, он стремился сохранить общее аллегорически-сказочное впечатление. Об этом свидетельствовал тот факт, что генеральный замысел сюжета «Вечер» остался практически неизменным – одинокая женская фигура, олицетворявшая вечер, характерным жестом всё так же призывала природу угомониться и отойти ко сну. За годы работы над сюжетом художник прожил и пережил его настолько, что, успокаиваясь, отметал второстепенное, преходящее, чтобы «создать обобщенные величественные образы природы, раскрыть тему единства Человека и Вселенной»[125]. Природа, как вечный свидетель смены времён дня, вечная обитель сказочных сущностей и вечный покров для страстей человеческих, объединяла полотна в единое эпическое повествование, придавая живописи монументальный размах мощной стихии (ил. 342-347). Горизонтальный формат, продуманный колористический сценарий вечно сменяющихся утра, дня и вечера, бесконечные цветовые оттенки сумрачных красок и плоскостность уподобляли полотна фризу

[123] Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: между литературой и живописью.\\ Магия литературного сюжета: проблемы интерпретации в изобразительном искусстве / Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. Москва : Памятники ист. мысли, 2012. Стр. 518.
[124] Врубель. Указ.соч. Стр. 270.

[125] Сайгина Л.В. Указ.соч. Стр.256.

из драгоценных старинных замковых гобеленов, исполненных особенного настроения и иллюстрировавших средневековое предание Врубеля о Любви, Труде и Долге – ценностях неизменных, как ход времени.

Сюжет центрального панно претерпевал наиболее значительные изменения, от эскиза «Отъезжающий рыцарь» к панно «День», оставаясь кульминацией цикла, разворачивавшейся вокруг образа рыцаря. Даже радикальная смена композиционных и смысловых акцентов панно «Полдень» оставляла неприкосновенным главный лейт-мотив, хотя встреча спешившегося рыцаря с огромным букетом ромашек и прекрасной дамы с высокой прической, в нарядном алом платье, трепетно склонившейся над младенцем в корзине, приобретала второстепенный характер и, оттесненная в левый нижний угол, уступала место развернутой панораме плодородных земель, где усердно трудились косари и хлебопашцы (ил.344-345). Образ рыцаря импонировал врожденному романтизму Врубеля, считавшему, что детей «нужно бы возить в театр и непременно на романтические пьесы» [126] . Разнообразие его интерпретаций в разных видах искусства - скульптуре, живописи и витраже, основывалось на разнообразии культурных реминисценций, будь то либретто или роман, преломлявшихся сквозь призму автобиографизма. Разрабатывая концепцию цикла «Времена дня», Врубель вступал на трудный путь поисков художественного решения собственного аллегорически-сказочного сюжета, обнаруживая удивительную восприимчивость к готической культуре, с её специфическим мистицизмом и своеобразным декоративизмом. Литературоцентризм, широко понимаемый как стремление к сюжетному повествованию, выступал гарантом высокого художественного уровня готической стилизации, где синтез архитектуры Ф.О. Шехтеля и живописи М.А. Врубеля предопределял стилистическое совершенство интерьеров особняка на Спиридоновке.

[126] Врубель. Указ.соч. Стр. 273

Сказочное начало, проявившееся в процессе оформления интерьера Малой гостиной, чрезвычайно импонировало самому Шехтелю, в 1919 году написавшему трактат с говорящим названием «Сказка о трех сестрах - Архитектуре, Скульптуре и Живописи и их взаимоотношение в эволюции искусства». Тема синтеза искусств давно являлась предметом многолетних пристальных размышлений архитектора, роль художника в творческом процессе в контексте русского искусства он оценивал чрезвычайно высоко и усиленно рекомендовал Врубеля своим заказчикам. Мы бы сейчас сказали, что купеческие кланы становились корпоративными клиентами Шехтеля; они заказывали ему усадебные комплексы и интерьеры, банки и типографии, витрины и театры, мемориальные памятники и церкви; сотрудничество с семьями Морозовых, Харитоненко, Кузнецовых, Рябушинских, Ушковых длилось годами. В 1892 году Викул Елисеевич Морозов заказал архитектору строительство огромного усадебного комплекса в Одинцово-Архангельском под Москвой; в 1895 году, через год после кончины обоих родителей, его сыновья одновременно возобновили работу с Шехтелем. В 1895 году он проектировал и строил усадебный комплекс для И.В. Морозова в Петровском парке и выполнял внутреннюю отделку его же особняка в Леонтьевском переулке; выполнял новую внутреннюю отделку главного дома и капитально перестраивал корпус во дворе владения Алексея Викуловича и Сергея Викуловича Морозовых во Введенском переулке. Тогда и состоялось сотрудничество со старшим из братьев, Алексеем Викуловичем, оказавшееся на редкость плодотворным и для художника, и для архитектора.

Врубель получил заказ на оформление кабинета (ил.348,349). Сложноорганизованное пространство объединяло двусветный кабинет с огромным камином, украшенном маскаронами, и библиотеку, куда вела крутая деревянная лестница с великолепными кружевными резными перилами; у ног фигуры карлика в средневековом костюме, сидевшего на первых ступенях, лежала раскрытая книга с надписью на латыни «Vita brevis ars longa» - «Жизнь коротка, искусство вечно»,

вложенная И.В. Гёте в уста Мефистофеля. Стены библиотеки, увенчанные фризом по эскизам Шехтеля на сюжеты поэмы И.В. Гёте «Рейнеке – Лис», по всему периметру занимали высокие стенные шкафы с резными деталями. Витражи, мебель в готическом стиле, уникальная люстра, оригинальная бронзовая лампа - двое юношей-пажей несли на носилках ларец, витражные стенки которого освещались лампами изнутри, ковер, многие другие предметы интерьера, выполненные по индивидуальному проекту, обуславливали высочайшую художественную ценность и значимость интерьера как великолепного образца позднего историзма. Выстраивание логической последовательности происхождения элементов декора интерьера, выступавших аллюзиями на творчество немецкого писателя, и установление их первичности или вторичности относительно согласования сюжета для живописной декорации не представляется возможным, но вне зависимости от этого факта, сюжет трагедии И.В. Гёте «Фауст» не только всегда привлекал Врубеля, но и входил в число произведений, ставших основополагающими для формирования его мировоззрения, а рисунки «Маргарита» и «Фауст и Мефистофель» (оба-конец 1870-х – начало 1890-х годов, КГМРИ) входили в число его самых ранних иллюстративных экспериментов.

Перед Врубелем стояла очень сложная задача – монументально-декоративная живопись предполагалась как элемент чрезвычайно выразительного интерьерного ансамбля, кроме того, существующие исходные данные – месторасположение, размер и формат полотен – изначально настойчиво подчиняли живопись архитектуре. Литературный первоисточник он знал в совершенстве, все пять полотен - «Фауст», «Мефистофель и ученик», «Маргарита в саду», «Фауст и Маргарита в саду», «Полет Фауста и Мефистофеля», созданные в рамках исполнения заказа, иллюстрировали конкретные ключевые моменты первой части. Фигуры всех трех главных действующих лиц (ил.350-353, 32) - Фауста, Мефистофеля и Маргариты Врубель вписал в три узкие, вытянутые по вертикали панели, расположенные по ходу лестничного марша, при этом полные

индивидуальности сложные образы, созданные в таком невыгодном и ограниченном пространстве, напрямую соотносились если не с буквой, то с духом авторского текста. Он обыгрывал сложное архитектурное решение панелей, намеренно подчеркивал вертикализм, красиво уподоблявший фигуры, вытянутые в полный рост, готической скульптуре, таким образом, специфический формат, заставлявший вносить корректировки в литературные мизансцены, превращался в преимущество относительно общей стилистики интерьера.

Пометка Гёте, с которой начиналась часть первая «Ночь», давала достаточно полное представление о первом появлении главного героя: «Тесная готическая комната со сводчатым потолком. Фауст без сна сидит в кресле за книгою на откидной подставке».[127] Судя по сохранившимся эскизам, хранящимся в ГРМ, ГГТ, МА и частном собрании Б.А. Черногубова, Врубель долго осмысливал художественное решение повествовательного нарратива, пронизанного глубоким философским содержанием, он видел Фауста стоящим у окна, безвольно опустившим руки и закрывшим книгу, с печатью тяжелого раздумья на лице. Художник словно разглядывал комнату, бывшую сокровищницу знаний, ставшую темницей для духа, откуда Фауст вел безответный диалог с месяцем:

О месяц, ты меня привык
Встречать среди бумаг и книг
В ночных моих трудах, без сна
В углу, у этого окна.
……
Где доступ свету заграждён
Цветною росписью окон!
Где запылённые тома
Завалены до потолка;

[127] Гёте И.В. Гёте И.В. Фауст. Перевод с немецкого Б.Л. Пастернака. М.: «Эксмо», 2012. Стр. 17.

Где даже утром полутьма

От черной гари ночника;

Где собран в кучу скарб отцов.

Таков твой мир! Твой отчий кров![128]

Появлялся Мефистофель, переодевался в вещи Фауста, смущая душу юного ученика, и вновь Врубель словно набрасывал увиденное: тесный угол кельи, втиснутый наискось стол, книги, лежащие углом, табурет по диагонали – там, где царил духовный хаос, не было места гармоничной ясности прямого угла. Бедный студент, задавленный эрудицией, запутанный злом в этом изломанном пространстве, в растерянности лепетал:

Ужель не с чем идти домой?

В воспоминанье о приёме

Оставьте росчерк ваш в альбоме.

Мефистофель отвечал:

Не откажусь. Вот вам автограф мой.

Студент (читает)

Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.[129]

Врубель вглядывался в обстановку, замечая предательский череп, усугублявший издевательский характер записи в альбоме «Будете, как Бог, знать добро и зло», ставшей центральным пунктом композиции и акцентировавшей горький смысл, осознаваемый Фаустом:

Ты, голый череп посреди жилья!

На что ты намекаешь, зубы скаля?

Что твой владелец, некогда, как я,

[128] Гёте И.В. Указ.соч. Стр.18.

[129] Там же. Указ.соч. Стр. 67.

Искавший радости, блуждал в печали?[130]

Он шел в сад вслед за Фаустом и Мефистофелем, там где ждала Маргарита; почти двадцать лет спустя после первой встречи, она всё также стояла, сцепив руки (ил. 351,354). Характерный жест, найденный именно в этой ранней работе. окрашивал особенным настроением многие последующие работы - «Надгробный плач» (1887, КГМРИ), «Моление о чаше» (1887, ГТГ), «Христос в Гефсиманском саду» (1887, ГТГ), «Демон сидящий» (ил.29), «Царевна Волхова» (ил. 282), всегда обозначая одно и то же состояние - колоссальное духовное напряжение и принятие собственного жертвенного пути. Двойственность образа, сочетавшего всю прелесть юности четырнадцатилетней девушки с трагедией обреченности, рождала двойственное впечатление восхищения и печали, а его личное сопереживание вызывало к жизни сложную иконографию: Мефистофель утверждал – «осуждена на муки!»[131], а на пути Маргариты, под тенью сгущавшегося мрака, расцветали белоснежные лилии как залог спасения, дарованного Небесами - «спасена!»[132]. Существенное значение в сложении иконографии Маргариты сыграл литературный образ Мелисинды, ступавшей в своих дворцовых покоях по полам, устланным лилиями.

Четвертое, большое, панно «Фауст и Маргарита в саду» (ил. 32,355), иллюстративное, как и предыдущие, окончательно закрепляло эту намеченную очевидную многовековую христианскую аллюзию Райского сада. Четыре эскиза из собрания А.Б. Черногубова – «Маргарита», «Фауст и Мефистофель», парные однофигурные «Фауст и Маргарита в саду», говорили о том, что уже на подготовительном этапе художник сосредотачивался на развитии личных романтических взаимоотношений героев, избегая трагической развязки. Такой

[130] Гёте И.В. Указ.соч. Стр.26.

[131] Там же. Стр. 168

[132] Там же. Стр. 168

сюжетный сценарий монументально-декоративного цикла не соответствовал замыслу писателя, но совпадал с личным настроем Врубеля: он был влюблен и любим, счастлив и помолвлен. Поиски живописного образа Маргариты весной-летом 1896 года становились своего рода увертюрой к разработке сценического образа Забелы, блиставшей в сезоне 1896/1897 года в Харькове в одноименной опере Шарля Гуно «Фауст», где она была «в таком виде, как она изображена в панно Врубеля «Фауст и Маргарита»»[133]. Но тема личного счастья не могла волновать Алексея Викуловича, закоренелого холостяка, в силу специфики его характера, душевные искания Фауста были ему намного ближе. Нереализованность замысла, некая недоговоренность и отсутствие явной кульминации в первом варианте компоновки сюжетов стала особенно очевидной после монтажа, так что в Люцерне, куда молодожены отправились после свадьбы, Врубелю пришлось работать над очередным панно - заменой четвертого.

Сюжет пятого панно, также, как и предыдущие, точно соответствовал литературному источнику; Мефистофель уносил Фауста прочь из тюрьмы, где ожидала казни Маргарита. Масштаб полотна, расположенного над аркой, соответствовал её размеру, а полёт как мотив движения в пространстве гармонично объединял живописное произведение и архитектурную форму. Статуарность фигур сменялась экспрессивной пластикой, пунктирные линии, замыкавшие каждый отдельный плоскостной план, разбегались в разных направлениях и сообщали композиции невероятную динамику. Рвались вперед лошади, размётывались от ветра гривы, развевались одежды, кусты чертополоха расступались и уступали нечеловеческой силе. Мефистофель окончательно терял человекоподобие, адский полет обнажал его демоническую сущность во всем её откровенно торжествующем злорадстве, контрастировавшем с поглощенным своими тяжелыми мыслями Фаустом.

[133] Врубель. Указ.соч. Стр. 252

Беглецы летели на рассвет, Фауст спешил - «Уж брезжит день»[134], а Маргарита оставалась - «Да, это день. День смерти наступил»[135]. Врубель творил некое пограничное состояние мира, интуитивно воспринимавшееся как закат, закат человеческой земной жизни, со свойственным этому времени суток вневременным драматизмом. М. Алленов формулировал особую принадлежность заката «к разряду естественных, интуитивно понятных «онтологических метафор», закатная зрелищная драматургия как бы самой природой сотворена для символизации противостояний в масштабе всемирно-исторической и космической цикличности»[136]. Перед нами разворачивался трагический финал первой части, весь цикл обретал наконец художественную целостность и духовное единение с литературным произведением. Расположение сюжетов по ходу лестничного марша отличалось от хронологического порядка литературного оригинала и обнаруживало собственную повествовательную логику Врубеля: одинокой фигуре Фауста, жаждущего истинного знания, предшествовала смысловая пара, открывавшая дорогу в библиотеку, - Мефистофель с альбомом и карлик с книгой, недвусмысленно напоминая о возможных издержках познавательного процесса. Фигура Маргариты предвосхищала вход в библиотеку, поток белого цвета взрывал минорный строй сумеречных, сложных оттенков серого, лилового, багряного, охристого; поток света усиливал звучание мажорной антитезы её белоснежного платья и черного плаща Фауста. Рукотворная ткань напоминала светоносные одежды ангелов, колористическая кульминация живописного цикла, срежиссированного по сценарию Врубеля, соответствовала смысловой – путь к Свету как символу Божественной истины лежал через искупление. Трагедия завершалась.

[134] Гете И.В. Указ.соч. Стр. 167
[135] Там же. Стр. 167

[136] Алленов М. Портрет художника в речи А. Блока «Памяти Врубеля». Европейский символизм. Под редакцией И.Е. Светлова. Спб.: Алетейя, 2006. Стр. 83.

И.С.Тургенев писал о первой части: «…нам кажется, что вся первая часть «Фауста» прямо вылилась из души Гёте и что он начал «обдумывать», «округлять» и художнически «оканчивать» своё творение, когда принялся писать вторую часть. Вся первая часть «Фауста», как произведение в высшей степени гениальное, проникнута *бессознательной истиной* (курсив Е.О.), непосредственным единством»[137]. Он также высоко почитал это произведение, как и Врубель; трагедия входило в число неприкасаемых литературных констант. Почти всю первую часть он знал наизусть, в 1843 году перевел последнюю сцену первой части, а вскоре после этого написал рецензию и обширную статью-разбор перевода М.Вронченко, в 1856 году - написал удивительный рассказ «Фауст» в форме девяти писем другу, начинавшийся эпиграфом из трагедии и содержавший множество цитат. Волею судеб, Тургенев входил в число наиболее почитаемых писателей Врубеля, ещё в университете он иллюстрировал «Дворянское гнездо», к Академическому рождественскому вечеру готовил иллюстрации сюжета «Два брата» («Любовь и голод», 1883, ГРМ), цикл «Стихотворения в прозе» перечитывал неоднократно.. Родственные души, писатель и художник, обращались к одному и тому же европейскому литературному источнику, и хотя каждый оперировал доступными ему средствами и облекал результат в доступную ему форму - литературную и живописную соответственно, оба воплощали свою собственную продуманную авторскую трактовку. Создавая монументально-декоративный цикла «Фауст», Врубель углублял традицию сознательного и критического освоения европейского культурного наследия, его деятельность буквально реализовывала программу развития русского общества в общеевропейском контексте, сформулированную Тургеневым: «А нам бы весьма хотелось, чтоб русская публика прочла – и прочла со вниманием «Фауста»! Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу. Правда, мы, русские, не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения,

[137] Тургенев И.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. М.,:Художественная литература, 1979. Стр. 31

наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель… Нашему здравому смыслу многое в «Фаусте» покажется странным и вычурным (…); но вообще весь «Фауст» должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений… И, может быть, мы, читая «Фауста», поймем наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти… Мы не будем бессмысленно преклоняться пред «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гете, потому что мы европейцы…»[138].

Врубель чувствовал своевременность замысла, отвечавшего не только общей стилистике интерьера. Своим гениальным провидческим дарованием художник предугадывал надвигающуюся катастрофу, намного раньше, чем её ощутили русские поэты-символисты. 14 ноября 1908 года Блок выступил с докладом «Россия и интеллигенция» на открытом собрании в Литературном обществе, где речь шла о том, что интеллигенция «всё более пропитывается «волей к смерти»»[139]. Иванов откликнулся статьёй «О русской идее», где сформулировал христианскую концепцию «нисхождения», готовность опуститься и принять на себя боль и даже грех, чтобы покаяться и воскреснуть через Христа[140]. Уже после смерти Врубеля, 26 марта 1910 года Иванов упоминал имя художника в докладе «Заветы символизма», рассматривая кульминационный момент испытаний для символиста: противовес космоса - «тезиса» и хаоса - «антитезы», когда оккультные и злые силы пытаются прорваться через символы[141]. Русская интеллигенция уверенно шла по страшной дороге постижения истины, приближая час жертвоприношения как свою расплату. Великий М. Булгаков, вопрошавший «что бы делало твое добро, если

[138] Тургенев И.С. Указ.соч. Стр. 37

[139] Пайман Аврил. История русского символизма. М.: Республика, 2000. Стр. 179.

[140] Там же. Стр.180.

[141] Пайман Аврил. Указ.соч. Стр.192.

бы не существовало зла»[142], сделал знаменитыми строки трагедии И.В. Гете «Фауст», ставшие :эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита»:

…так кто ж ты, наконец?

— Я — часть той силы, что вечно хочет зла

И вечно совершает благо.[143]

Готические стилизации занимали чрезвычайно важное место в творчестве Врубеля в контексте освоения европейского культурного наследия; он соотносил свою художественную задачу с эпохой в целом, внутренняя потребность в синтезе рождала интерес к многовековым устоявшимся внутристилевым синтетическим связям. Литература И.В. Гёте, музыка Ш. Гуно, архитектура Ф.О. Шехтеля и живопись М.А. Врубеля органично сливались в единое целое, формируя уникальный интерьерный ансамбль, наполненный глубоким философским содержанием, заключенным в литературоцентричности подхода художника, облекавшего свою живописную интерпретацию в продуманные иконографические построения. Врубель последовательно внедрял в окружающую действительность идею мифологизации пространства как сверхзадачу синтеза архитектуры, скульптуры и живописи[144], отвечавшую чаяниям символизма как художественного направления. Комната наполнялась мистической атмосферой врубелевской живописи, колючей и угловатой, как стрельчатая арка или пинакль, и узнаваемые готические детали в интерьере приобрели совершенно иное, полноценное и оправданное звучание. Готический кабинет Алексея Викуловича в своем первозданном виде являл собой редкий для русского искусства образец Gesumtkunstwerk – синтез архитектуры, музыки, живописи и литературы – воплощенная мечта символизма.

---

[142] Булгаков М.А. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. М.: Альфа-книга, 2010. Стр. 1212

[143] Булгаков М.А. Указ.соч. Стр. 925

[144] См. об этом: Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М. : Искусство, 1982.

Трагедия «Фауст» получила развитие в разных видах искусства: в монументально-декоративном цикле, сценическом образе Маргариты, эскизе витража «Сон в Вальпургиеву ночь (Молодая ведьма. Фауст, Елена и Евфорион. Кухня ведьм)» (1896, ГТГ). Адресное обращение к европейскому литературному источнику оказалось крайне результативным, но развития эта тенденция не получила, панно «Философия» (1899, ГТГ) стало прекрасным завершающим аккордом готицизма в творчестве художника. Сама эпоха подразумевала разностилье, и следующий проект, связанный всё с тем же особняком Алексея Викуловича, знаменовал очередной новый этап в монументально-декоративной практике Врубеля.

3.3. Проект художественного оформления интерьера в русском стиле

Спустя несколько лет после завершения успешной живописной декорации кабинета, Алексей Викулович решил усовершенствовать интерьер столовой в русском стиле. 24 сентября 1901 года Забела писала Римскому-Корсаковому, что Врубель «получил заказ от одного из Морозовых написать несколько панно для столовой и думает сюжетом избрать «Салтана»»[145]. Выбору сказки А.С. Пушкина в качестве сюжета для монументально-декоративной живописи предшествовала многолетняя предыстория: два произведения - акварельный эскиз каминного экрана на тему «Царевна-Лебедь», в 1911 году находившийся в собрании А.Г. Голикова в Москве, и каминный экран «Гвидон», по сей день украшающий Красную гостиную главного усадебного дома в Абрамцеве, С.П. Яремич датировал 1894-ым годом[146]. В последнем случае стилизация мотива лебедя сводилась к силуэту, перекликаясь с решением четырехчастного изразца Д-1020/41 (ил.356, 209). Весна и лето 1899 года проходили в ожидании новой лирической оперы Н.А. Римского-Корсакова на сюжет «Сказки о царе Салтане», одновременно Врубель

[145] Цит. по: Барсова Л.Г. Указ.соч. Стр. 73

[146] Яремич С.П. Указ.соч. Стр.183

работал над заказами С.И. Мамонтова и М.К. Тенишевой для Всемирной выставки в Париже. Работы этого периода - эскиз камина с орнаментальным обрамлением из лебединых силуэтов, эскиз росписи балалайки с фигуркой Царевны-Лебедь (ил. 357,358), как и более поздние – реалистические штудии (ил. 359), подготовительные эскизы «Царевна-Лебедь» (1899, ГРМ) объединяло изучение интерпретационных возможностей мотива лебедя. Сопоставление полотен «Царевна-Лебедь» и «Лебедь» (ил.360,361) свидетельствовало о том, что грациозная пластика и моторика огромных птиц интересовали художника не только в контексте поиска сложного образа, сочетавшего антропоморфное и зооморфное начало, но и в более широком контексте трактовки взмаха крыла – темы, актуальной в силу специфики его привилегированного образного ряда.

Картина «Царевна-Лебедь», по аналогии с панно «Маргарита» предвосхищала сценическое решение. Премьера постановки, где художник выступал и как автор декораций, и как автор костюмов, прошла 21 октября 1900 года [147], сразу вызвав колоссальный восторг (ил.362,363); Надежа Ивановна особенно радовалась признанию достижений мужа, снискавшему одобрение даже в прессе. Постановка стала совместным триумфом и апогеем реализации потенциала их творческого союза в качестве художника и музы; шёл 1900 год, к этому времени уровень понимания художественной ценности театральной постановки значительно возрос благодаря многолетней деятельности Русской частной оперы С.И. Мамонтова. Обращение к сказке А.С. Пушкина в оформлении столовой, спустя год после премьеры, означало новые варианты интерпретации знакомого сюжета, игнорировавшие апробированные живописные и театрально-декорационные замыслы. Реализованные монументально-декоративные циклы Врубеля порой значительно отличались от эскизных проектов, а работа над заказом оказалась прерванной трагическими обстоятельствами на раннем этапе, поэтому

[147] Пастон Э.В. Указ.соч. Стр. 269.

мы можем составить лишь общее представление о генеральной концепции и этапах её реализации. Регламентированный существующей организацией стенового пространства, Врубель разделил цикл на три части; образы двух главных героев, царя Салтана и Царевны-Лебедь, вписывались в одинаковые по размеру, узкие и вытянутые по вертикали композиции. Чрезвычайно плотным заполнением отличалась композиция, иллюстрировавшая встречу Гвидона-комара с отцом, (ил.364):

«Видит, весь сияя в злате,
Царь Салтан сидит в палате
На престоле и в венце
С грустной думой на лице;
А ткачиха с поварихой,
С сватьей бабой Бабарихой
Около царя сидят
И в глаза ему глядят
Царь Салтан гостей сажает
За свой стол и вопрошает:….».[148]

Действие происходило в палате с высоким двускатным деревянным потолком, огромным тройным арочным окном на колонках – излюбленным архитектурным мотивом Врубеля, богато орнаментированным в верхней части, сквозь которое виднелась прибывшая флотилия. Комизм ситуации придавал жест Салтана, нервно подтягивавшего на себя богатую скатерть с бахромой, прислушивающегося и к рассказам гостей, и к завистливым сплетницам, не зная, кому верить, а тем временем массивная посуда постепенно сползала со стола на пол. Другая композиция иллюстрировала сцену встречи отца с сыном и невесткой

[148] Пушкин А.С. Указ.соч. Т 3 . Стр. 202.

- Царевной-Лебедь; красавица в нарядном платье, вскинув руки, словно пританцовывая, спускалась по лестнице, покрытой ковровой дорожкой (ил.365):

«Смотрят – что ж? княгиня-диво:
Под косой луна блестит,
А во лбу звезда горит;
А сама то величава,
Выступает, будто пава;…»[149]

На этом разработка главных персонажей исчерпывалась. Детальная графика и насыщенный колорит, несмотря на мультипликационную стилизацию и крошечный размер, передавали не только гротесковый характер, но и подробности предметно-пространственной среды, богато орнаментированные одежды и ковры, перекликаясь с общим декоративно-орнаментальным решением театральной постановки (ил. 362, 363). Эскиз самой большой композиции «Тридцать три богатыря» (1901, ГМИИ) иллюстрировал сцену явления богатырей:

«В свете есть иное диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге,
И очутятся на бреге,
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря,
Все красавцы удалые,
Великаны молодые,
Все равны, как на подбор,

[149] Пушкин А.С. Указ.соч. Т 3 . Стр.624.

С ними дядька Черномор.»[150]

А.А. Федоров-Давыдов отмечал, что морская стихия всегда привлекала Врубеля в качестве перспективного живописного мотива «своей романтической изменчивостью»[151]. Значительную роль в этом увлечении сыграла живопись И.К. Айвазовского, в молодости Врубель даже копировал его картины, увлекаясь закатными композициями. Этюд «Одесский порт» 1885 года – единственная сохранившаяся работа киевского периода, но многие произведения последующих лет подтверждали неослабевающий интерес к морю. Особенно плодотворной в этом отношении стали европейские поездки с С.И. Мамонтовым, именно тогда появились лирические этюды «Море близ Генуи» (1894, собрание Т.Л. Богословской, Москва), «Порто-Фино» (1894, ГТГ). «Катанья. Сицилия» (1894, ГТГ), «Остров Эльба. Тирренское море» (1894, ГТГ). В 1900 году тема получила развитие в композиции «Игра наяд и тритонов» (1896, ГТГ); в 1903 году, поехав во время болезни в Крым, Врубель написал здесь две акварели «Море»[152]. Кроме камерных работ крошечного формата, среди его произведений существовало и большое полотно «Морской пейзаж» размером 129,8х213,2 см, находившееся в Киевском Музее русского искусства и погибшее во время Второй Мировой войны[153]. Таким образом, обращение к морской стихии при выборе сюжета для третьего, самого большого панно триптиха, устанавливало очередную многолетнюю преемственную связь внутри творчества художника.

Врубель ««Салтана … обожал. Тут опять оркестр, опять новое море, в котором, казалось …, М(ихаил) А(лександрович) впервые нашел свое перламутровые краски»[154]. Перламутр, серебристость и прозрачность акварельного

[150] Пушкин А.С. Указ.соч.Т 3. Стр. 208

[151] Федоров-Давыдов А.А. Указ.соч. Стр. 115

[152] Там же. Стр.120

[153] Там же. Стр. 115

[154] Врубель. Указ.соч. Стр.156.

эскиза «Тридцать три богатыря» (1901, ГМИИ) были забыты в момент начала работы над большим полотном, отличавшимся насыщенным, открытым колоритом, гораздо более соответствовавшим энергичному пушкинскому образу. Возможно, сказывалось влияние оперы «Садко» с волшебными звуками увертюры «Океан-море синее». Надежда Ивановна вспоминала, что муж присутствовал на спектаклях около 90 раз. «Я даже как-то спросила его: «Неужели тебе не надоело?» «Нет, - отвечал он, - я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»»[155]. В любом случае, живописные идеи Врубеля, связанные с музыкой Римского-Корсакова, подвергались очевидной трансформации, «музыка Римского-Корсакова, его вокальные партии, его оркестр волновали, колебали изнутри пластическую систему художника, звали к каким-то новым поискам, ставили новые акценты в творчестве»[156]. Музыкальное сопровождение облегчало визуализацию экспрессии и динамики богатейшей пушкинской лексики - море и вздувалось, и закипало, и разливалось, как и пристало стихии.

Полотно осталось неоконченным, в 1904 году Врубель пробовал вернуться к исполнению заказа, что не представлялось возможным в силу сложившихся жизненных обстоятельств. Замысел триптиха остался нереализованным, но рабочий процесс подчинялся привычной логике, основанной на соответствии литературному источнику и иллюстрировании ключевых моментов и главных персонажей. Литературоцентризм в очередной раз объединял такие разные произведения, как каминный экран, балалайка, станковая картина, театральная декорация в единую логическую цепь развития универсализма художественного мышления, предусматривавшего реализацию как декоративно-орнаментального, так и символистко-содержательного потенциала мотива и сюжета.

[155] Там же. Указ.соч. Стр. 156.

[156] Коган Д.З. Указ.соч. Стр.290.

Выводы третьей главы. Обращение к мировому культурному наследию, заключавшемуся в общепризнанных литературных источниках, позволяло Врубелю находить уникальные декораторские решения в интерьерах поздней эклектики, а универсальные способности предопределяли безграничные возможности воплощения и интерпретации сюжетной концепции любого происхождения в разных видах искусства: живописи, витраже, скульптуре. Авторская исполнительская аутентичность произведений гарантировала высокий художественный уровень синтеза искусств, формировавшегося не только на уровне единства формальных признаков стиля, но и на более глубоком, культурологическом уровне единства с наиболее характерными реминисценциями эпохи. Участие Врубеля в оформлении частных интерьеров поздней эклектики стало уникальным опытом его разнообразной творческой практики, предоставившим художнику широкий стилевой репертуар для реализации универсальных возможностей в контексте создания художественно осмысленной предметно-пространственной среды.

Глава IV.

Реализация универсальных возможностей М.А. Врубеля в культурно-историческом контексте эпохи

4.1. Специфика эстетического запроса московского купечества и С.И. Мамонтова.

На протяжении более чем десяти лет пребывания в Москве Врубель прошел интересный творческий путь: от автора декораций пьесы «Царь Саул», поставленной в доме С.И. Мамонтова в январе 1890 года, до экспонента Всемирной выставки в Париже 1900 года, награжденного золотой медалью за достижения в керамике; зарекомендовал себя в качестве мастера театрально-декорационного искусства и художника-декоратора интерьеров, художника-прикладника и архитектора, даже ювелира и модельера. Иными словами, именно в Москве художник формировался в качестве уникального мастера универсального типа, подобного мастерам эпохи Возрождения. Как писал П.К. Суздалев, эпоха Врубеля «нуждалась в художниках такого универсального дарования»[157]. Эпоха, без сомнения, да, но вот насколько в нём нуждались люди эпохи - ответ на этот вопрос представляется крайне неоднозначным и трудноразрешимым.

И. Э. Грабарь, П.А. Бурышкин, С.П. Яремич, С.А. Щербатов, Ф.И. Шаляпин и другие современники Врубеля отмечали, что Москва конца XIX - начала XX века занимала особое место в процессе формирования русской культуры и искусства. Московские купцы, вне зависимости от передовых взглядов и уровня образования, располагали серьезными финансовыми возможностями и увлекались искусством, с готовностью окружая себя представителями творческой интеллигенции, некоторые из них, как Михаил и Иван Морозовы, Савва и Сергей Мамонтовы, Николай и Евфимия Рябушинские даже пробовали свои силы в разных видах творческой деятельности – живописи и литературе, музыке и скульптуре, не говоря о

[157] Суздалев П.К. Указ.соч. Стр. 307.

домашних представлениях, моде, буквально захлестнувшей московское купечество настолько, что многие его представители с удовольствием вступали в актёрские ряды, привлекая ведущих художников для создания театральных декораций. Но несмотря на бурную динамику художественных процессов рубежа веков, несмотря на стремительный рост потребительской культуры, организация частного жилого пространства подчинялась всего двум лидирующим консервативным тенденциям, первой из которых оставался историзм. В 1890-е годы клан Морозовых, чья меценатская, и не только, деятельность оказалась чрезвычайно показательной для своего времени, обзавелся целым рядом построек с интерьерами «в стилях»: Савва Тимофеевич Морозов– особняком на Спиридоновке (1893-1897), братья Морозовы, Михаил и Арсений - особняками на Смоленском бульваре (1891-1894) и Воздвиженке (1895-1899) . В 1880-1890-е годы для них создавали проекты такие признанные мастера эклектики, как В. Мазырин, Р.Клейн, Ф.О. Шехтель; последний создал целый ряд историзованных интерьеров для П.И. Харитоненко, Г.К. Ушкова, С.П. фон Дервиза, М.С.Кузнецова. Культура предметно-пространственной среды, формировавшая представления московского купечества о собственной жизнестроительной политике, обязывала следовать общепризнанному стандарту: иметь ампирный зал и мавританскую курительную, готический кабинет и русскую столовую, египетский вестибюль и рокайльный будуар, лестницу в стиле ренессанс и луисезный салон.

Другой тенденцией, тесно переплетавшейся с историзмом, было коллекционирование и собирательство, превратившееся на рубеже веков в настоящую страсть, охватившую и купечество, и интеллигенцию, и аристократию, распространявшуюся в равной степени на старинные живопись и предметы декоративно-прикладного искусства. Оригиналы ушедших эпох, в отличие от фантасмогорических произведений поздней эклектики, гармонично вписывались в высокохудожественные стилизации, отличавшиеся высоким уровнем отделки. Такой культурно-исторический контекст практически не оставлял возможности

интегрировать современное искусство в частное жилое пространство, и Врубель с горечью осознавал этот факт - «Надо, чтобы перестали перелистывать искусство прошлого, тогда нас признают»[158]. Число его поклонников, среди которых были С.И. Мамонтов, К.Д. Арцыбушев, Владимир фон Меек, А.В. Морозов, Ф.О. Шехтель, ограничивалось ближним кругом людей со специфической духовной организацией; Врубеля буквально «проглядел» А.А. Бахрушин, сожалевший об этом всю свою жизнь, П.М. Третьяков. Особая заслуга в пропагандировании Врубеля в среде московских коллекционеров принадлежала И.Э. Грабарю, благодаря его энергичным усилиям произведения художника стали появляться в собраниях И.С. Остроухова, В.О. Гиршман, князя С.А. Щербатов; последнему принадлежали такие шедевры, как самый завершенный эскиз к картине «Демон поверженный» (1901, ГМИИ), роскошная «Жемчужина» (1904, ГТГ), «Кампанулы» (1904, ГТГ), знаменитый рисунок «Богородица с младенцем» (1884-1885, ГТГ), созданный для иконостаса Кирилловской церкви.

Приобретение произведений Врубеля в частное собрание однозначно являлось катализатором художественного вкуса, и в этом контексте его отношения с Михаилом Абрамовичем Морозовым, активно расширявшего своё собрание живописи начиная с 1894 года, наглядно демонстрировали специфику существовавшей ситуации. Н.Ю. Семенова, авторитетный исследователь истории отечественного коллекционирования, отмечала, что для покупки произведений Врубеля «требовались смелость, отвага и конечно же, «нюх». Морозов купил не одну, а восемь врубелевских работ»[159]. В собрании Михаила Абрамовича полотна Боровиковского соседствовали с Гогеном, иконы - с картинами передвижников. В 1900 году он приобрел картину «Царевну-Лебедь», в 1902 – картину «Гадалка», а в промежутке, в 1901 - картину «Интимная феерия» Альбера Бенара. По поводу

[158] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 120.
[159] Семенова Н. Московские коллекционеры. –М.: «Молодая гвардия», 2010. Стр. 161.

приобретения этой картины в особняке на Смоленском бульваре было устроено торжественное чествование, Врубель был среди приглашенных и произнёс неожиданный тост за Айвазовского. Вряд ли какое-либо другое культурное мероприятие того времени смогло бы с такой публичной наглядностью передать всю противоречивость и незрелость эстетических воззрений нового сословия, метавшегося между бездонными глубинами таинственной русской души, разверзавшимися в глазах «Царевны-Лебеди», и откровенной сиюминутностью острых впечатлений вызывающей «Интимной феерии». Отчаяние Врубеля, вынужденного существовать в таком культурном, или скорее, прото-культурном, пространстве, вырывалось наружу, но тогдашнее общество явно не оценило всю силу отчаяния его эстетического вызова.

Князь С.А. Щербатов тонко подмечал, что с произведениями Врубеля «жилось вместе какой-то *особой* (курсив – Е.О.) жизнью, а «жить» с картинами нечто совсем другое, чем просто видеть их у себя на стене, как удачное или знаменитое произведение, зарегистрированное в собрании» [160] . Его выводы перекликалось с выводами А.В. Прахова о том, что для эскизов росписей Владимирского собора «надо построить собор совершенно в *особенном* (курсив – Е.О.) стиле»[161]. Далеко не многие в окружении Врубеля готовы были жить этой «особой жизнью» его станковых, акварельных или графических работ, тем более решительным шагом оказывалось размещение заказа на монументально-декоративную живопись, остававшейся единственной возможностью художника участвовать в формировании интерьерного ансамбля. Спецификой таких заказов, начиная с самого первого опыта работы в роскошном особняке Ханенко в Киеве, являлась интеграция живописного оформления в уже готовые интерьеры «в стилях», но своеобразие и самобытность его творений не могли не вступать в противоречие с консервативной средой историзма, регламентировавшей

[160] Щербатов С.А. Указ. соч. Стр.
[161] Врубель. Указ.соч. Стр. 18.

новаторские творческие поиски, вызывавшее либо полное отторжение, как в особняке Дункеров, либо поиски компромиссного варианта, как в особняке С.Т. Морозова. В подобных условиях не могло быть и речи о создании целостного интерьерного ансамбля авторства Врубеля, хотя вектор развития синтетизма его художественного мышления и универсальных возможностей предполагали созидание высокохудожественной предметно-пространственной среды и синтез искусств.

Эстетические пристрастия художника, формировавшиеся в эпоху поздней эклектики, определяли полистилизм реализации его творческого потенциала. Он с легкостью создавал интерпретации и академических, и неакадемических неостилей; его произведения в разных видах искусства легко объединялись в синтетические группы, вплоть до каминных экранов, а стилевые и тематические декоративные ансамбли производили впечатление недоразвитого и нереализованного авторского замысла высокохудожественного синтетического интерьера. Это мог быть готический кабинет с живописью, скульптурой, витражами и орнаментами, или гостиная, вестибюль, парадная лестница в стиле классицизма или Ренессанса с авторской мебелью и роскошными фресками, как театральные замыслы постановок «Виндзорские проказницы» О.Николаи и «Риголетто» Д.Верди (ил. 367,372). Врубель мог создать великолепную роспись плафона, или орнаментальные вставки в кессоны, камин или печь; он глубоко проникался культурой и атмосферой Ренессанса. В 1899 году коллекционер и друг семьи Я.Е. Жуковский планировал заказать ему мебельный гарнитур в стиле итальянского Ренессанса, в том же году Врубель разрабатывал предметы интерьера для С.Т. Морозова (ил. 371,373,374), причём решение углового дивана со встроенным фонарём перекликалось с решением садовой скамьи в театральном эскизе (ил. 367,374). Это могла быть диванная-курительная в стиле экзотизма, воссоздававшая атмосферу картин «Гадалка» и «Девочка на фоне персидского ковра», с богатым изразцовым декором глубоких тонов насыщенного восточного

колорита, всегда манившем Врубеля и отразившемся в создании эскиза для постановки Ц.Кюи «Кавказский пленник» (ил.368) ; или в модном тогда египетском, со стилизованными лотосами и скульптурой «Египтянки»; или в китайском, затейливом и красочном, как его рисунок «Старинная китайская парча». Это могла быть традиционная столовая в русском стиле с живописью и скульптурами, авторской посудой и мебелью, с богато орнаментированной изразцовой печью, как декорации к опере Н.А. Римского «Царская невеста» (ил.369-370). Наконец, панно «Утро», керамический фриз, вставки в мебель и витражи могли бы составить честь и славу самой модной западноевропейской гостиной в стиле модерн, с авторским камином, монументальными вазами «нового стиля» и скульптурой.

Предлагаемый полистилизм театральных постановок позволял ему реализовать свои способности к монументально-декоративному синтезу в крайне ограниченном варианте. Единственным человеком, который мог бы позволить Врубелю высказаться полностью, был С.И. Мамонтов. Жизнестроительная политика самого Мамонтова развивалась в период с 1870-х по 1900-е годы параллельно с развитием деятельности Абрамцевского художественного кружка. И эклектичная обстановка дома на Садовой-Спасской, и дворянская обстановка николаевской эпохи усадебного дома С.Т. Аксакова в Абрамцеве постепенно заполнялись произведениями художников – Виктора и Апполинария Васнецовых, Елены и Василия Поленовых, И.Е. Репина, М.В.Нестерова, И.С. Остроухова, В.А. Серова. Савва Иванович мог с легкостью забить гвоздь для только что приобретенной декоративной тарелки, или картины, или куска русской деревянной резьбы; мог поставить в столовой станок для лепки. Друзья и родственники всегда с удовольствием и ностальгией вспоминали, как во время подготовки к домашним спектаклям дом превращался и в швейный цех, и в театрально-декорационную мастерскую, и в репетиционный зал, и в грандиозную столовую для всех одновременно. Савва Иванович воспринимал окружающее жилое пространство не

как способ организации жизни по раз и навсегда заведенному регламенту, а как творческую лабораторию, не испытывая к нему никакого пиетета. Высокохудожественные произведения, включая произведения Врубеля, становились частью эклектичной обстановки, например, Красной гостиной дома в Абрамцево, где каминный экран «Царь Гвидон» получил обрамление в стиле жакоб в соответствии с существующим мебельным гарнитуром, на столе рядом стояла ваза «кракле с плиссированным бумажным абажуром, очевидно, приспособленная под лампу(ил.375,376); аналогичная ситуация складывалась и на Садовой-Спасской (ил.377). Несмотря на то, что в Абрамцево существовали столярное, керамическое и текстильное производство, несмотря на художественный универсализм, культивировавшийся В.М. Васнецовым, Е.Д. Поленовой, А.Я. Головиным, ни в доме на Садовой-Спасской, ни в доме в Абрамцеве не было создано ни одного эталонного авторского интерьерного ансамбля в стиле национально-романтического модерна. Все предпринимаемые попытки и проекты реализовывались вне сферы непосредственного влияния Мамонтова: в 1893-1894 В.М. Васнецов построил для себя дом в русском стиле, в 1897-1898 годах Е.Д. Поленова и А.Я. Головин работали над проектом Русской столовой для М.Ф. Якунчиковой.

Реализацию потребности в синтезе предполагали только два крупных проекта начала 1890-х годов. В 1890 году Елизавета Григорьевна Мамонтова, совместно с мужем и Марией Федоровной Якунчиковой, сняли «магазин в петровских линиях с вывеской «Магазин русских работ». … Проект внутренней отделки нового магазина был сделан Врубелем и исполнен в абрамцевской мастерской». Вероятнее всего, интерьер был решён в русском стиле, что вполне соответствовало продаваемой продукции (ил.378). В 1892 году он работал над постройкой по собственному проекту «пристройки к дому Мамонтовых в Москве с роскошным фасадом в римско-византийской вкусе. Скульптура вся

собственноручная»[162] (ил. 379-385). Архитектурное решение фасада флигеля, где находилось два камина и печь по проекту Врубеля, гармонировало с архитектурным решением главного дома, обращение к мотиву льва в декора флигеля и въездной группы связывало сооружения в единый архитектурный ансамбль, но полноценная реализация не состоялась - предполагавшаяся изразцовая облицовка вообще отсутствовала. Нереализованным остался проект ещё одного сооружения во владении на Садовой. Сопоставление трёх графических листов «Архитектурные мотивы для флигеля в доме С.И. Мамонтова в Москве.», «Орнаментальная композиция», «Портрет А.С. Мамонтовой» (ил.386-391) и их оборотов позволяет выявить сходство едва намеченной архитектурной перспективы (ил. 389, 391), сходство орнаментального решения по мотивам павлиньего перьев и птичьих лапок (ил. 387, 388, 390,391,), сходство декоративной композиции из двух павлинов (ил. 386,387) и сделать вывод о том, что все три листа относились к развитию одного и того же архитектурного замысла, напоминавшего открытую столовую – триклиний со скамьями вдоль стен, что вполне укладывалось в логику развития римско-византийского характера происхождения архитектуры флигеля. В эту же логику развития укладывалась идея фонтана с большим декоративным керамическим панно, часто украшавшими триклиний. Если вспомнить количество людей, становившихся гостями Мамонтова, то нетрудно предположить, что во владении на Садовой могла бы появиться летняя столовая, по аналогии с террасой в Абрамцеве, столь любимой всеми друзьями и родственниками.

В какой-то момент Мамонтов отказался от финансирования столь широкомасштабного проекта в полном объёме, синтез в контексте эстетизации собственной предметно-пространственной среды не входил в сферу его интересов, в отличие от театральной постановки. Сотрудничество с художниками в значительной мере основывалось на единстве интересов, как писал В.М. Васнецов,

[162] Врубель. Указ.соч. Стр. 57

самый последовательный апологет обстановки в русском стиле, «художественная обстановка на сцене и есть живая»[163]. П.К. Суздалев считал, что «среда, в которой работал Врубель, вкусы заказчиков и архитекторов московского модерна должны были сдерживать воображение художника системой эстетических взглядов абрамцевского кружка во главе с С.И. Мамонтовым. … Этот круг не мог не ограничивать исканий Врубеля при всей широте мышления художника.»[164] Специфика заказа Мамонтова ограничивала не воображение, а реализацию потребности в синтезе, обусловив фрагментарность и недосказанность деятельности художника в рамках деятельности Абрамцевского художественного кружка. Отсутствие меценатской потребности в эстетизации предметно-пространственной среды, в создании собственного, синтетического, художественно осмысленного интерьерного ансамбля фатально отзывалось на творческой практике Врубеля и вступало в серьезное противоречие с его высокими эстетическими запросами, предполагавшими создание непреходящих и высокохудожественных материальных ценностей, в отличие от сиюминутности театральной постановки и недолговечности бутафорского стаффажа. Распространение моды на модерн, Всемирная выставка в Париже, строительство гостиницы «Метрополь» и расширение керамического производства в начале 1900-х годов открывали новую главу во взаимоотношениях Врубеля и Мамонтова, постепенно осознававшего тождественность специфики дарования художника и требований эпохи. Горельеф «Морской царь» украшал бассейн-скамью во дворе мастерской за Бутырской заставой (ил. 392,393), керамическое панно «Принцесса Грёза» - фасад гостиницы, но обстоятельства складывались по иному: в 1900 году Мамонтов был разорён, а в 1902 году началась страшная больничная эпопея Врубеля. Таким образом, Москва 1890-х годов так и не предоставила художнику

[163] Васнецов В.М. Указ.соч.Стр. 172.
[164] Суздалев П.К. Врубель. Указ.соч. Стр. 266.

возможность полноценной реализации потребности в синтезе пространственных искусств.

4.2. М.А. Врубель: культура предметно-пространственной среды и потребность в её художественном осмыслении

Такая возможность появилась только в 1902 году, когда московский меценат князь С.А. Щербатов, пригласил его участвовать в предприятии «Современное искусство», организованном им совместно с В. фон Мекк и И.Э. Грабарём в Санкт-Петербурге. Щербатов, большой поклонник художника, приобретавший не только акварельные, но и керамические работы, приглашал Врубеля как универсального мастера, способного создать модный авторский интерьер. Это был первый случай, когда участие художника подразумевало не экспонирование живописи или предметов декоративно-прикладного искусства, скульптуры. По состоянию здоровья личное участие не состоялось, но по обе стороны широкого лестничного марша размещались «отборные майоликовые изделия из Абрамцево - гончарного завода С. И. Мамонтова - вазы, горшки, фигуры Врубеля с красивыми поливами. Ими же была украшена передняя, откуда попадали в большую столовую, исполненную А. Бенуа, выдержанную в строгой благородной гамме»[165] (ил. 394). Признание универсальных способностей в формировании современной предметно-пространственной среды происходило с опозданием на десять лет.

В отличие от В.М. Васнецова и С.В. Малютина, Ф.О. Шехтеля и Л. Кекушева, немца Франца Штука и англичанина Вильяма Морриса, Врубель так и не получил возможности реализовать свой эталонный синтетический монументально-декоративный проект, так и не получил возможность высказаться. Каким мог бы быть «гезамткунстверк» Врубеля, неизвестно, но кое-какие его собственные представления об интерьере всё же остались. Он всегда крайне чувствительно относился к собственной обстановке, сестра вспоминала, что ещё в юности брат

[165] Щербатов С.А. Указ.соч. Стр. 184.

«ценил известный красивый уют»[166]. Постоянного жилья чета Врубелей не имела, довольствовались съемными квартирами; по возможности, он реализовывал талант декоратора в устройстве собственного интерьера. В 1900 году он обустроил квартиру в доме Шакеразина на углу Пречистенки и Зубовского бульвара. «У Врубелей такая же красивая квартира, как прошлый год, они меня ждали с обедом. (…) В этом году Врубели уже наняли себе в Москве квартиру и меблировали её. Михаил Александрович принимает в меблировке живое участие, и, благодаря своему вкусу, устроил обстановку очень элегантную и сравнительно недорогую. Так как он так любит разнообразные и тонкие краски, то он массу мебели устроил из совсем простой кухонной мебели белой, не крашенной, всё это было обтянуто плюшем самых нежных оттенков vieux rose, reseda; таков был и Надин туалет, полки, лестница, чтобы писать картины, полка задергивалась (…) занавескою под цвет обивки. Когда кто-нибудь из нас приезжал в Москву, Михаил Александрович все делал, чтобы принять как можно лучше; он был гостеприимным, у него в квартире всегда были большие диваны, чтобы можно было уложить гостей. Квартиру Врубель нанимал непременно со всеми усовершенствованиями культуры, с лифтом, и если электричества не было, проводил его»[167]. Актуальный интерьер в духе Ч.Р. Макинтоша и английского модерна сменился в 1901 году на обстановку квартиры в доме Стахеева по Лубянскому проезду, тоже благоустроенную – Врубели ожидали первенца: «Квартира у них очень элегантна, отделали они её с большим вкусом, у них красиво и grand genre. Всё уже приготовлено будущему ребенку. Миша искал колясочку непременно белую - не крашеную, а натурального цвета. Всё детское белье на полках, затянутых с обеих сторон коленкором»[168].

Врубель «говорил однажды В.Д. Замирайло по поводу своей «Сирени», что он бы не хотел, чтобы его картина попала в музей, потому что «музей – это

[166] Врубель. Указ.соч. Стр.147
[167] Там же. Стр. 274
[168] Там же. Стр. 276

покойницкая»; он хотел бы, чтобы вещь была вделана в стену в жилом доме и совершенно слилась со стеной и была одна»[169]. Сколько было в этом отчаяния человека, стремившегося к гармоничному монументально-декоративному синтезу, отчаяния, которое в полной мере понимал и разделял А. Бенуа, - «Мы не можем позволить, чтобы картина заполнила всю стену нашей комнаты, чтобы она одна говорила со стены и всей своей одинокой силой действовала бы на нас. Мы предпочитаем оклеить наши стены гнусными обоями и развесить по ним много картин самого разношерстного характера» [170] . Остаётся только с грустью представить себе несостоявшийся прекрасный интерьерный замысел, где двери с процветшими ручками украшали витражные вставки, потолок – роспись, где переливались насыщенными оттенками вазы и скульптуры, и каждый входящий не уставал любоваться русской Татьяной, одурманенной запахом родной сирени, в рафинированной, высокохудожественной европеизированной обстановке модного стиля модерн.

Высокие эстетические требования к собственной предметно-пространственной среде резко отличали Врубеля от большинства художников, в частности, от аскетичного Серова, который с раздражением писал жене 27 декабря 1889 года об И.С. Остроухове, ближайшем друге, поселившемся после удачной женитьбы в собственном особняке в Трубниковском переулке Москвы: «Редко вижусь с Семенычем (Остроуховым), какая-то неловкость установилась между нами, хотя и принимаем друг перед другом тон непринужденности. Нет-с, обстановка и всё такое многое значат. Прежде я искал его сообщества, теперь нет. Не знаю, что будет потом. Притом его теперешняя, всегдашняя забота об устройстве дома как можно комфортабельнее и роскошнее положительно наводит на меня тоску. А дом, действительно, комфортабелен до неприятности» [171] .

[169] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 175
[170] Бенуа А. Врубель // Мир искусства. 1903. № 10–11. Стр.180

[171] Валентин Серов. Указ.соч. Стр. 167

Собственные произведения Врубель воспринимал именно как украшение интерьера, летом 1904 года он писал жене: «Мне и скульптура моя понравилась. Помнишь полуфигуры весны с руками, отмахивающимися от птиц и пичужек и с ласковой истомой в глазах, улыбкой и движением, это очень похоже на тебя, т.е. формы; а впрочем, и в экспрессии. Хороши: маска ливийского льва и маска морского царя с золотыми рыбками, запутавшимися в волнах – волосах и бороде. Её можно употребить как вазу для визитных карточек, но я непременно ту и другую добуду у Саввы Ивановича для украшения хотя бы столовой (морской царь и весна) и моей комнаты – голова льва»[172]. Он всегда стремился окружать себя красивыми вещами. Ковальский отмечал великолепную сервировку стола[173], князь Щербатов удивлялся, что деньги «в кармане у Врубеля не удерживались: только получит, обрадуется, и вдруг, «при неоплаченной квартире, купит дорогую красивую вазу Галле»[174]. Болезнь обострила стремление, Екатерина Ге вспоминала, как в 1905 году «Михаил Александрович стал снова несговорчивым, раздражительным, снова стал непомерно тратить деньги, купил жене кружевное платье в 500 рублей, шляпу в 60 рублей и, кроме того, много очень красивых, но совершенно ненужных вещей: так, он купил великолепный китайский ящик для чая, громадный, вышитый шелками, и говорил, что он счастлив, приобретя это.»[175] Это был «дорогой, очень красивый китайский ящик величиной в кубический аршин, обитый кругом многоцветной тканью, с вышитыми на ней фантастическими узорами и цветами»[176], возможно, именно он сохранился в коллекции Русского музея среди личных вещей художника (ил.16).

Декоративизм, присущий китайской культуре всегда привлекал художника, в этой связи необходимо упомянуть несостоявшийся интерьер для предприятия

[172] Врубель. Указ.соч. Стр. 241

[173] Там же.. Стр. 167
[174] Щербатов С.А. Указ.соч. Стр. 347
[175] Врубель. Указ.соч. Стр. 282
[176] Яремич С.П. Указ.соч. Стр. 171

«Современное искусство», подробно описанный Щербатовым. «Не имея возможности деятельно участвовать по устройству комнаты, Врубель все же размечтался и в словесной форме воодушевленно создал всю картину ее, какой он себе ее представляет, думая о столовой. «Надоели все эти вялые, бесцветные обывательские комнаты, это вечно белая посуда на белой скатерти! Моя комната вся была бы в красной глубокой гамме. Как чудесны красные лаки у китайцев, а у нас в Европе всё тоска: серо, вяло. Подумайте, красная, как рубин посуда, и на ней красные фрукты. Как это было бы красиво - один аккорд! А стены, драпировки, как все можно скомпоновать в глубокой гамме!» Видя это воодушевление, так было обидно, что, в силу обстоятельств, подобная мечта не могла осуществиться»[177]. Концепция «Красной комнаты» передавала стремление Врубеля к созданию синтетического интерьерного ансамбля, объединявшего предметы и отделку, вплоть до текстильного оформления, единым колористическим сценарием характерной культурной ассоциации. Его своеобразное, индивидуальное искусство с трудом пробивало себе дорогу в жизнь, для его вещей требовалось соответственная предметно-пространственная среда, которую мог сформировать только он сам, исходя из своих собственных сложных умозаключений. Завершающим аккордом обращения к его универсальному опыту стало использование камина «Встреча Микулы Селяниновича и Вольги Святославовича», четвертьколонок, изразцов с васильками и павлинами в оформлении интерьера приёмной квартиры Ф.Г. Бажанова. (ил.395-398) Произведения декоративно-прикладного искусства обрели своё место в стилистически-родственном интерьере только в 1909 году, произошло это по инициативе О.О. Гельдвейна и без участия самого Врубеля. В том же году музыкальный салон московского особняка Ивана Абрамовича Морозова на Пречистенке украсил высокохудожественный ансамбль по проекту Мориса Дени,

[177] Щербатов С.А. Указ.соч. Стр.182

объединявший монументально-декоративную роспись и мебель, скульптуры и вазы, созданные в сотрудничестве с Аристидом Майолем. Только к этому времени эстетические запросы московского купечества начинали соответствовать эстетическим запросам и творческому потенциалу Врубеля, предполагавшего развитие аналогичного синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, частично реализованного в особняке С.Т. Морозова на Спиридоновке.

Вывод четвертой главы. В контексте своего времени, потребность М.А. Врубеля в монументально-декоративном синтезе и создании синтетической предметно-пространственной среды осталась не реализованной. Среда московского купечества «доросла» до его уровня эстетической культуры только в начале 1900-х годов, когда сам художник был уже недееспособен. С.И. Мамонтов, в силу специфики собственной жизнестроительной политики и увлечения театром, ограничивал своё сотрудничество с художниками, в том числе и с Врубелем, театрально-декорационной деятельностью и фрагментарными заказами произведений декоративно-прикладного искусства, осуществлявшимися преимущественно в рамках выставочной деятельности. Культурно-исторический контекст формирования Врубеля в качестве универсального мастера не способствовал, если не сказать препятствовал, полноценной реализации его разностороннего творческого потенциала.

Заключение

Потенциал реализации синтеза пространственных искусств основывался на целом ряде специфических особенностей дарования Врубеля: способности к универсальной интерпретации мотива от реалистической передачи к художественной символизации, способности к стилизации, как следствие, способности к орнаментации и работе с текстилем, в также способности к установлению связей между предметно-пространственной средой и человеком. Их взаимосвязь и взаимовлияние определили логику развития его универсальных способностей и обусловили расширение внестанковой деятельности, что и произошло в рамках Абрамцевского художественного кружка. Керамика предоставляла Врубелю новые возможности в организации монументально-декоративного синтеза, явственно обнажив диапазон интерпретационных возможностей мотива, варьировавшийся от орнаментально-декоративного до символистско-содержательного. Единство мотива или сюжета, организовывавшего произведения в разных видах искусства в синтетические группы или иллюстративные серии, являлось связующим звеном в реализации предметно-пространственного синтеза.

Важнейшее значение в развитии синтетизма художественного мышления Врубеля сыграл литературоцентризм, определявший круг сюжетов и образов не только в живописи, но и в керамической практики, где сосуществовали библейское повествование и языческая Русь, Древний Восток и античный мир. Литературоцентризм, широко понимаемый как сюжетно-повествовательный нарратив, стал общим знаменателем самых разнообразных стилистических и интерпретационных поисков, обусловив глубокую духовную содержательность произведений Врубеля и высокую художественную ценность стилизаций в интерьерах поздней эклектики. Литературный историзм определил историзм его художественного мышления, адекватный предоставляемым архитектурным реалиям и потребности в соответствующих характерных декоративных решениях -

монументально-декоративной живописи, витраже или скульптуре в соответствии с заданным стилем. Монументально-декоративный синтез, предполагавшийся Врубелем в интерьерном ансамбле, базировался не только на уровне единства формальных признаков стиля, но и на культурологическом уровне единства с характерными аллюзиями эпохи, опиравшимися прежде всего на общепризнанные литературные источники. Каждый интерьерный ансамбль превращался в культурологический экскурс во времени, как в реально существовавшее пространство, так и в «пространство воображения» - античного мифа или средневекового предания, мистической драмы или русской сказки, сконструированное самим художником. Идея мифологизации пространства, как сверхзадача синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, актуальная для символизма, находила в творчестве Врубеля прямой отклик и обретала достоверную материализацию.

Подытоживая анализ проблемы синтеза пространственных искусств в творчестве Врубеля, невозможно было не затронуть аспект его практической реализации. Специфические, в силу своей несформированности, эстетические запросы московского купечества ни в коей мере не могли способствовать полноценной реализации художника. Он так и на нашёл «своего» мецената, эстетический запрос С.И.Мамонтова распространялся исключительно на театрально-декорационную деятельность, фрагментарно захватывая выставочную, и совершенно не соответствовал масштабу созидательного потенциала Врубеля. Эстетизация предметно-пространственной среды в стиле национально-романтического модерна, культивированная в Абрамцевском художественном кружке, представляла собой одно из возможных направлений реализации его полистилистического универсализма, причём далеко не приоритетное, принимая во внимание немногочисленные творческие опыты и записанные мысли, связанные с развитием собственных замыслов. Эстетические запросы и культура предметно-пространственной среды самого Врубеля находились несоизмеримо выше

существовавшего культурно-исторического контекста. Это противоречие фатально отразилось на его творческой деятельности в целом, но хотя полноценная реализация потребности в синтезе оказалась невозможной, ему удалось другое - творчество Врубеля осталось в русском искусстве как эталон истинного универсального мастерства, навсегда оставшийся непревзойдённым.

Библиография

1. Абрамцево : Худож. кружок. Живопись, Графика. Скульптура. Театр. Мастерские: Сб. ст. / Науч. ред. Г. Ю. Стернин. Л. : Художник РСФСР, 1988
2. Алленов М.М. Этюды цветов Врубеля (1886 – 1887) // Советское искусствознание, 77, 2 вып. М., 1978. С. 191 – 210.
3. Алленов М. М. Михаил Врубель. М. : Белый город, 2008.
4. Алленов М.М. Портрет художника в речи А. Блока «Памяти Врубеля». Европейский символизм. Под редакцией И.Е. Светлова. Спб.: Алетейя, 2006
5. Алленов М. Врубель и Фортуни // Вопросы искусствознания. - 1993. - N 2 - 3. - С. 41 - 57.
6. Алленов М.М. История русского искусства. Книга 2. Русское искусство XVIII-начала XX века. М., 2000
7. Алпатов М. Анисимов Г. Живописное мастерство Врубеля. М.: Лира, 2000
8. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. / Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства. - М. : Прогресс-Традиция, 2001.
9. Андрей Белый. Символизм как миропонимание. [Авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай]. – М. : Республика, 1994.
10. Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М., Из-во «Жираф», 2000
11. Архитектурная сказка Фёдора Шехтеля: к 150-летию со дня рождения Мастера. Альбом. Под ред. Калмыковой В. М.: Русский импульс, 2010
12. Астраханцева Т.Л. Русская керамическая скульптура в творчестве художников Серебряного века. М.: Союз Дизайн, 2014.
13. Бакушинский А. Монументально-декоративные искания эпохи модерна: Врубель-Серов. Искусство, 1934, № 4
14. Барсова Л.Г. Н. И. Забела-Врубель глазами современников - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1982.

15. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1984
16. Бенуа А.Н. Письма с Всемирной выставки// «Мир искусства». 1900, № 5.
17. Бенуа А.Н. Врубель // «Мир искусства». 1903. № 10–11.
18. Бенуа А.Н. Врубель (Некролог) // «Речь». 1910. 3 апреля
19. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999.
20. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. М.: Наука, 1980
21. Блок А. Памяти Врубеля.// Об искусстве. [сост., вступит. статья, примеч. Л. К. Долгополова]. – М. : Искусство, 1980
22. Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. – М.: Наука, 1971
23. Борисова Е., Стернин Г. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990
24. Брюсов. В. Врубелю. Репродукции с произведениями Врубеля. // Золотое руно, 1906, № 1.
25. Бычков В. Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма.//Дух символизма : руссзлыдкое и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
26. В творческой мастерской П. К. Ваулина: [альбом] / К. В. Лихолат, А. И. Роденков. Спб.,: Коло, 2013.
27. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова [Текст] : Хроника семьи художников : [Письма, дневники, воспоминания] / [Сост. и вступ. статья, с. 6-46, Е. В. Сахаровой] ; Общая ред. А. И. Леонова. – М. : Искусство, 1964
28. Валентин Серов в переписке, интервью и документах. Сос. и комментарии И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова. Л.: «Художник РСФСР», 1985
29. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. Сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. М. : Искусство, 1987

30. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Авторы-составители Э.П. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева, Ю.В.Новиков. - Л.: «Искусство», 1976.
31. Врубель М.А. Разговор с Великой Знаменитостью \Звезда. 1973. №8. С.196
32. Врубель. Сост. Д.В. Сарабьянов. М.: Изобразительное искусство, 1981.
33. Врубель**.** Вступ. статья С. Дружинина. М.: Изобразит. искусство, 1975
34. Врубель**.** Предисл. Е. Журавлевой. М.: Изобразительное искусство, 1971
35. Врубель**. А**вт. вступ. статьи и сост. С. Г. Капланова. Л. : Аврора, 1975.
36. Врубель и Киев. Каталог выставки к 155-летию со дня рождения художника. Авт. и сост. : Екатерина Ладыженская, Ирина Марголина, Ольга Друг. КНМРИ, 2013
37. Всемирная парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях / Сост. М.А. Орлов. - Санкт-Петербург : Тип. бр. Пантелеевых, 1900
38. Врубель: произведения из собрания Государственной Третьяковской галереи к 125-летию со дня рождения : [каталог] / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея. – М. : Советский художник, 1981
39. Всероссийская промышленная и художественная выставка (1896; Нижний Новгород).Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде : Отд. – М. : Рус. т-во печ. и изд. дела, 1896.
40. Выставка произведений М. А. Врубеля к 100-летию со дня рождения : живопись, акварель, рисунок, скульптура из государственных и частных собраний. // Московский союз советских художников; [сост. кат. Н. В. Власова]. – М. : Советский художник, 1956.
41. Выставка рисунков Михаила Александровича Врубеля : экспонируются впервые : каталог / Московский союз советских художников ; [авт. вступ. ст. Игорь Грабарь]. – М. : Советский художник, 1955.
42. Выставка произведений М. А. Врубеля к 100-летию со дня рождения : живопись, акварель, рисунок, скульптура : каталог : из государственных и частных

собраний / Московский союз советских художников ; [сост. кат. Н. В. Власова]. – М. : Советский художник, 1956. - 44, [2] с., [36] л. табл.; 27 см.
43. Выставка произведений Михаила Александровича Врубеля (1856-1910) / Гос. Русский музей ; [кат. сост. Е. И. Гаврилова и Н. Н. Пружан]. - Ленинград ; М. : Искусство, 1956.
44. Михаил Александрович Врубель, 1856-1910 : выставка майоликовых работ и театральных эскизов : к столетию со дня рождения / Музей "Абрамцево" Ин-та истории искусств академии наук СССР ; [кат. сост. С. А. Онуфриевой]. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1957.
45. Глаголь С. Михаил Александрович Врубель // Утро России. 1910, 3 апреля
46. Ге Н.П. Врубель // Мир искусства, Спб. 1903 № 10-11,
47. Ге П. Н. Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин. М.: т-во «Бр. А. и И. Гранат и К°», 1904.
48. Герман М. Михаил Врубель. Спб.:Аврора, 1996
49. Герман М. Михаил Врубель. М., 2010
50. Гёте И.В. Фауст. Перевод с немецкого Б.Л. Пастернака. М.: «Эксмо», 2012
51. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М.: Искусство, 1960
52. Голубева О.Н. Готические мотивы в контексте развития русского жилого интерьера XIX века : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.04. – М.: 2005.
53. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга 1. М.,: Издательство «Сканрус», 2007.
54. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. М.,: Издательство «Сканрус», 2001.
55. Государственная Третьяковская галерея. Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX - начала XX века. – М.: Сов. художник, 1977.
56. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомонография. М.; Л., 1937.

57. Гусарова А.П. Михаил Врубель. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2013.
58. Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма.. – М. : БуксМАрт, 2014.
59. Давыдова О. С. Концептуальный модерн : слово - образ – место. М.: БуксМАрт, 2014.
60. Давыдова О. От романтических садов к символическим идеализациям. Интерпретация мотива в контексте мировоззрения. // Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
61. Джорджо Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев. Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010
62. Дмитриев Вс. Заветы Врубеля //Аполлон. 1913. № 5.
63. Дмитриева Н.А. Михаил Александрович Врубель. Л.: «Художник РСФСР», 1990.
64. Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009
65. Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. Стр. 210
66. Дом Бажанова. Долгова А.И. – Спб.: Издательский «Коло», 2017
67. Домитеева В.М. Врубель. М.: Молодая гвардия, 2014
68. Дубова О.Б. «Подобна живописи поэзия»: античная концепция и её ренессансное переосмысление..\\ Магия литературного сюжета: проблемы интерпретации в изобразительном искусстве / Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств ; [редкол. : Е. Д. Федотова (отв. ред.), М. А. Бусев, В. В. Ванслов]. – М. : Памятники ист. мысли, 2012.
69. Евдокимов Иван. М.А. Врубель. Под редакцией Муратова П.П. Выпуск 49. М.: Госиздательство. 1925

70. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: между литературой и живописью.// Магия литературного сюжета : проблемы интерпретации в изобразительном искусстве / Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств ; [редкол. : Е. Д. Федотова (отв. ред.), М. А. Бусев, В. В. Ванслов]. – М. : Памятники ист. мысли, 2012.
71. Иванов А.П.. Врубель. Петроград : Н.И. Бутковская, 1916.
72. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. - М. : Стройиздат, 1997
73. Искусство интерьера XIX-XX вв. Альбом. М.: Изд-во Московской школы акварели Сергея Андрияки, 2012
74. Казакова Л.В. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна / Л. В. Казакова ; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. – М. : Памятники ист. мысли, 2009
75. Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 г. - Санкт-Петербург, 1900
76. Казакова Л. Черты символизма в декоративно-прикладном искусстве модерна.\\ Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
77. Карен Пеннар. Повседневная жизнь Морозовых. // Купеческая Москва. Образы ушедшей российской буржуазии. .М.: РОССПЭН, 2007.
78. Карякина Т. Константы генетической памяти в образной системе символизма (при примере произведений декоративного искусства).\\ Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
79. Киселева Е.Г. Дом на Садовой Издательство: М.: Московский рабочий, 1986
80. Кириченко Е.И.Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: «Искусство», 1978

81. Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII-нач. XX в. М. : Галарт : АСТ, 1997
82. Коган Д.З. Врубель. М.: «Искусство», 1980.
83. Коган. Д.З. Мамонтовский кружок. М.: Изобразит. искусство, 1970
84. Константин Коровин вспоминает. Сос. и комментарии И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова. М., 1990
85. Кнабе Г.С. . Русская античность. - М.: РГГУ, 2000.
86. Копшицер М. И.Савва Мамонтов М. : Искусство, 1972
87. Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. : С прил. крат. объясн. архит. стилей, сост. С.У. Соловьевым / Пер. Г.Г. Павелко; Под ред. Ф.Ф. Львова. – М. : Строган. уч-ще, 1889.
88. Лапшин В.П. М.А. Врубель на Всероссийской выставке 1896 года (материалы к биографии художника). \\ Из истории русского искусства второй половины XIX-начала XX века. М., Искусство, 1978.
89. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырёх томах. Том II. М.: Правда, 1969.
90. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Русскій міръ, 2014.
91. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М. : Наука, 1992
92. Макаров К. Керамика Врубеля // Декоративное искусство СССР. 1978, №12.
93. Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках.; М. : Форгрейфер, 2013
94. Мамонтов С. Врубель как художник // Русское слово. 1910. 4 апреля.
95. Милиоти В. Врубель // Золотое руно. 1909. № 5.
96. Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы. // Авт. вступ. ст. Гусарова А.П. - М.: Пинакотека, 1997

97. Михаил Александрович Врубель : каталог выставки : к 100-летию со дня рождения М. А. Врубеля : 1856-1956 / М-во культуры УССР, Киевский гос. музей русского искусства ; [кат. сост. О. И. Гузун]. - Киев : Гос. Изд-во изобразит. искусства и муз. лит., 1957.
98. Михаил Врубель из собрания Русского музея. Авт.-сост. В. Леняшин, В. Круглов, Ю. Солонович, О. Власова, Г. Поликарпова, Е.Карпова, Е.Иванова, Л. Матвеев. Спб., 2006
99. Михаил Александрович Врубель, 1856-1910 [Текст] : выставка произведений : каталог : к 100-летию со дня рождения / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея ; [сост.: О. А. Живова и др.]. – М. : Искусство, 1957
100. Морозова М.К. Мои воспоминания. «Наше наследие» 1891, №6
101. Музей 10. Художественные собрания СССР. Искусство русского модерна. М.: 1989.
102. Музей-заповедник "Абрамцево" : Очерк-путеводитель / О. И. Арзуманова, А. Г. Кузнецова, Т. Н. Макарова, В. А. Невский. - М. : Изобразит. искусство, 1984
103. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств.М. : Искусство, 1982.
104. Нащокина М.В. Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства. - 5-е изд., с испр. и доп. - Санкт-Петербург: Коло, 2015.
105. Нащокина М. В. Образы символизма в русской архитектуре конца XIX – начала XX века.\\ Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
106. Нащокина М.В. Архитектурный ансамбль Нового Кучук-Коя и московская «Голубая роза». Наедине с музой архитектурной истории. М.: «Улей», 2008

107. Нащокина М.В. Архитектурные вкусы Саввы Морозова. // Морозовы и Москва. М. : Богородский печатник, 1998
108. Нащокина М.В. Московская архитектурная керамика: конец XIX – начало XX века. М., : Прогресс-Традиция, 2017
109. Невский В.А. Майолика Врубеля. Абрамцево: Сборник статей. Л.: Художник РСФСР, 1988
110. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: 1991
111. Ноаковский С.В. Выставка в рисовальных школах // Мир искусства. Спб., 1899. № 6.
112. Пайман Аврил История русского символизма. М.: Республика, 2000
113. Пастон Э.В. Абрамцево : Искусство и жизнь. М.,: Искусство, 2003
114. Пастон Э.В. Абрамцевский кружок. Рождение «новой художественной восприимчивости» // Искусство XIX – XX веков. Контрасты и параллели. М. Канон+, 2014
115. Пастон Э.В К истории создания М.А. Врубелем майоликовых скульптура по мотивам оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко» 1897-1899 // Третьяковские чтения (2016, Москва). М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017
116. Пастон Э.В. Тайны женских образов в майоликовых скульптурах М.А. Врубеля. «Египтянка» и «Девушка в венке». // Сборник «Абрамцево в истории и культуре России. Материалы и исследования». 2017
117. Пахомов Н. П. Абрамцево . М. : Моск. рабочий, 1969
118. Печёнкин И.Е. Русское искусство второй трети XIX– начала XX веков. М.: И-во В.Шевчук, 2009
119. Печёнкин И. Е. Иван Кузнецов. – М. : Изд. дом Руденцовых, 2017.
120. Плотников, В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1987

121. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX начала XX века. М.,: Искусство, 1970
122. Поленова Н.В.Абрамцево: Воспоминания. М.,: Форгрейфер, 2013
123. Прахов Н.А.Старое Абрамцево. М.,: Форгрейфер, 2013
124. Прахов Н.А. Страницы прошлого: Очерки-воспоминания о художниках. Киев : Изомузгиз,1958
125. Произведения М.А. Врубеля в Одесском художественном музее. Одесский художественный музей. - Одесса , 1977
126. Прохоров Н.Г. Русский стиль в мебели. – М. : Трилистник, 2006
127. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в шести томах. М.: Государственное издательство художественной литературы.
128. Пруслина К.Н. Русская керамика (конец XIX – начало XX в.) М.: Наука, 1974
129. Пунин Н., Дмитриев В. Рисунки Врубеля //Аполлон. 1913. № 5.
130. Ракитин В.И. Михаил Врубель. М.: Искусство, 1971
131. Розанов В.В. Красота в природе и ее смысл и другие статьи: 1882-1890; под ред. В. Г. Сукача. М. : Прогресс-Плеяда, 2009.
132. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003
133. Русская живопись XVIII - начала XX века (до 1917 года): каталог / М-во культуры Омской обл., Омский обл. музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Сост. И. Г. Девятьярова. Омск: ООМИИ им. М. А. Врубеля, 2012
134. Русский стиль. Стиль жизни и стиль искусства. Авт.-сост.: Л. А. Кирикова, М. Л. Макогонова. - Санкт-Петербург : ГМИ СПб, 2012.
135. Русский стиль. Собрание Гос. ист. музея: Каталог : Выставка 1998 Нояб.-Янв. 1999, Москва / Гос. ист. музей; Авт.-сост.: Алешина Т. С. и др. - М : ИМА-пресс, 1999
136. Сайгина Л.В. Савва Морозов. Фёдор Шехтель. История шедевра. М.,: Красивые дома, 2012

137. Сайгина. Л.В. Архитектор Фёдор Шехтель: энциклопедия творчества [в 2 т.]. М.,: Красивые дома пресс, 2014
138. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. – М. : Просвещение, 1969
139. Сарабьянов Д.В. Модерн: История стиля. М. : Галарт, 2001.
140. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993.
141. Сарабьянов Д.В. Русская живопись среди европейских школ: опыт сравнительного исследования. М.: Сов. Художник, 1980
142. Сарабьянов Д. В. Русская живопись 1900-х – начала 1910-х годов. М.: Искусство, 1971
143. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М. : Журн. "Искусствознание", 1998
144. Семенова Н. Московские коллекционеры. –М.: «Молодая гвардия», 2010
145. Светлов И. Исторические ритмы символизма. //Символизм и модерн - феномены европейской культуры. М.: Издательство «Спутник+», 2008
146. Семёнова Н.Ю. Морозовы-коллекционеры. // Морозовы и Москва. М.: Богородский печатник, 1998
147. Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров (вторая половина XIX в.) – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1960.
148. Соколов Б.М. Образ сада в русском искусстве конца XIX – начала XX века. // Искусствознание, 2 вып. М., 2006. С. 177-245
149. Сокровища русского стиля. Из собраний Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства и Государственного историко-художественного и литературного Музее-заповедника «Абрамцево». Авторы статей: Нарвойт К.Ю., Митрофанова Е.Н., Горожанина С.В., Ёлкина С.В. М., 2013.
150. Соловьев В. С. Смысл любви ; Жизненная драма Платона ; Красота в природе ; Смысл искусства; предисл. Эрн. Кейхеля. - Берлин : Заря, 1924.

151. Соловьёв Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д. Всеобщая история интерьера. М.: Эксмо, 2013
152. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала 20 века. М.: Искусство, 1976
153. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины 19 века. М.: Наука, 1988
154. Стернин Г.Ю. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины 19 века. М.: Наука, 1982
155. Стернин Г.Ю. От Репина до Врубеля. М. : Галарт, 2009.
156. Стиль жизни - стиль искусства: Развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. художеств. центрах второй половины XIX в.- начала XX века. [Сборник] / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. галерея; [Редкол.: Э. В. Пастон (отв. ред.) [и др.]. - М., 2000
157. Ступин С.С. Сюжет и мотив: методологический аспект.// Магия литературного сюжета : проблемы интерпретации в изобразительном искусстве / Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств ; [редкол. : Е. Д. Федотова (отв. ред.), М. А. Бусев, В. В. Ванслов]. – М. : Памятники ист. мысли, 2012.
158. Суздалев П. К. Врубель. М.: Советский художник, 1991
159. Суздалев П. Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1980
160. Суздалев П. Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983
161. Суздалев П. К. Врубель: Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984
162. Тамручи Н.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы // Советское искусствознание 82. В. 1. М., 1983
163. Тарабукин Н.М. Врубель. М.: Искусство, 1974.
164. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Спб.: Лениздат, 2014

165. Трощинская А.В. Произведения М. А. Врубеля из собрания Музея декоративно- прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова. М.: Московская гос. худож.-пром. акад. им. С. Г. Строганова, 2013.
166. Турчин В. Призрачное… неполное бытие. Об одной важной формально-смысловой компоненте в структуре символистского образа.\\ Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
167. Турчин В.С. Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков. // Из истории русского искусства второй половины XIX-начала XX века. М., Искусство, 1978.
168. Федоров-Давыдов А. А. Природа и человек в искусстве Врубеля//М.А.Врубель. 1856-1910.- М. : Искусство, 1968.
169. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX - начала XX века. М. : Искусство, 1974.
170. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М. : Гос. акад. художественных наук, 1929
171. Хренов.Н. Шесть тезисов по поводу эстетики русского символизма. \\Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX- начала XX века / Межинститутская науч. группа "Европейский символизм и модерн" ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012.
172. Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. Санкт-Петербург, 1910
173. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания: 1832-1919. – М. : Искусство, 1953.
174. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М.,: ПРОЗАиК, 2013
175. Шульгина Е.Н., И. А. Пронина. История Строгановского училища: 1825-1918. - М. : Рус. слово, 2002.
176. Шумский Н.Г. Врубель: Жизнь и болезнь. Спб.: Акад. Проект, 2001

177. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. М.: XXI век-Согласие, 2000
178. Эдит Клоуз. Купцы на сцене и в жизни.// Купеческая М.. Образы ушедшей русской буржуазии. М., 2007.
179. Эттингер П.Д. Несколько малоизвестных графических работ М.А. Врубеля // Аполлон. 1911. № 1.
180. Ягодовская А. Т. Врубель. Л.: Художник РСФСР, 1966
181. Яковлев Д. Апология вторичности или эстетизм прежде всего. // Символизм и модерн - феномены европейской культуры. М.: Издательство «Спутник+», 2008
182. Яремич С.П. Врубель. // «Мир искусства». 1901,№2-3
183. Яремич С.П. Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве // Мир искусства. 1903. № 10–11.
184. Яремич С. П. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып.1. М.: Издание И.Кнебель, 1911.
185. Яремич С.П. Врубель. Газета «Русская молва». №68. 1913 // Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сборник/ Сост. И.И. Выдрин, В.П.Третьяков. СПб. : Изд-во Сад искусств, 2005
186. Mikhail Vrubel. Abramtsevo – a place of genius. Музей «Абрамцево», 2014

Принятые сокращения

ГТГ - Государственная Третьяковская галерея

ГРМ – Государственный Русский музей

КГМРИ – Киевский государственный музей русского искусства

МА - Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова

ГИМ – Государственный исторический музей

ГЦТМ – Государственный театральный музей им. А.А. Бахрушина

ГНИМА – Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева

ВМДПНИ - Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина