На правах рукописи

Орловская Евгения Александровна

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ

Специальность 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2018

Диссертация выполнена на кафедре истории и теории декоративного искусства и дизайна Московской государственной художественно - промышленной академии имени С.Г. Строганова

Научный руководитель:	доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова **Соловьев Николай Кириллович**
Официальные оппоненты:	доктор искусствоведения, заслуженный архитектор РФ, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства **Нащокина Мария Владимировна** кандидат искусствоведения, ученый секретарь Научно-организационного управления по координации программ и фундаментальных научных исследований и инновационных проектов **Ржевская Елена Александровна**
Ведущая организация:	**Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова**

Защита диссертации состоится «____» «_____» 2018 года в ____ часов на заседании Диссертационного совета Д 212.152. 01 при Московской государственной художественно - промышленной академии имени С.Г. Строганова по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, д.9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГХПА им. С.Г. Строганова и на официальном сайте www.mghpu.ru
Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «____» «_____» 2019 г.
Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат философских наук, доцент Ганцева Н.Н.

Общая характеристика работы

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 ван 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. Борисов-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 предопредели 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, автору эталонных произведений в разных видах искусства, стремившегося к монументально-декоративному синтезу предметно-пространственной среды.

Степень изученности. Специфической особенностью изучения творчества М.А. Врубеля стал не только широчайший хронологический диапазон историографии, 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. Капланової. 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. 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».

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). 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). 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 значительную ясность в хронологию создания, типологию и атрибуцию изделий Абрамцевской керамической мастерской, а также каталоги «Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы» (авт. вступ. ст. Гусарова А.П., М.: Пинакотека, 1997) и «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)

Анализ творчества М.А. Врубеля и его значение в контексте эпохи неизменно входит в 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 национальной 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).

Следует отметить важное значение работ последних лет, не связанных непосредственно с творчеством М.А. Врубеля, но посвященных проблематике символизма и модерна, подробно разработанных 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), ставших 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 на совершенно иной уровень, сформировав необходимую основу для комплексного изучения разностороннего творчества М.А. Врубеля и его соотнесенности с общемировыми культурными процессами.

Подытоживая рассмотрение степени изученности творчества М.А. Врубеля, можно сделать следующий вывод: фокусом исследования преимущественно оставалась живопись, в отдельных случаях – работа с керамикой. Комплексное исследование синтетизма художественного мышления и универсальных способностей к реализации синтеза искусств, объединивших все сферы деятельности М..А. Врубеля, в отечественном искусствоведении отсутствует.

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 поставил 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.

Хронологические 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, декоративно-прикладные произведения М.А. Врубеля в первый и единственный раз стали частью синтетического интерьерного ансамбля. 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).

Источники исследования. Источниками исследования являются живописные и графические работы, эскизы театральных декораций и театральных костюмов, эскизы ювелирных изделий и произведений декоративно-прикладного искусства, керамические изделия и скульптурная пластика, фотографии из коллекций и фондов Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Киевского государственного музея русского искусства, Государственного историко-художественного и литературного Музея-заповедника «Абрамцево», Государственного исторического музея, музея Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина, Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева, Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного музея керамики и музея «Усадьба Кусково XVIII в.», Государственного Эрмитажа, Смоленского государственного музея-заповедника, Рязанского областного художественного музея.

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.

Апробация работы.

Основные положения и результаты исследования отражены в пяти научных статьях, опубликованных в журналах из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК.

Положения, выносимые на защиту:

- специфика дарования М.А. Врубеля состояла в обладании такими особенностями, как способность к интерпретации мотива от реалистической передачи к художественной символизации, способность к стилизации, способность к установлению связей между предметно-пространственной средой и человеком, сформировавшими комплексную основу для развития синтетизма и универсализма художественного мышления;

- расширение внестанковой творческой практики, произошедшее в рамках Абрамцевского художественного кружка, основывалось на изучении возможностей керамики в реализации монументально-декоративного синтеза и применении нового материала в интерпретации знакомого репертуара мотивов и образов;

- монументально-декоративный синтез в частных интерьерах эпохи историзма осуществлялся преимущественно средствами монументально-декоративной живописи и основывался на литературных и культурных аллюзиях, обусловивших высокий

содержательный уровень не только живописных циклов, но и интерьерных стилизаций в ренессансом, готическом и русском стилях;

- существовавший культурно-исторический контекст не предоставил М.А. Врубелю условий для полноценной реализации способностей к осуществлению монументально-декоративного синтеза, в силу чего его собственные представления о целостной предметно-пространственной среде не смогли быть реализованы в виде синтетического ансамбля.

Структура и объём исследования.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, а также иллюстрированного приложения.

Во **введении** обоснована тема, сформулированы цели, задачи, объект и предмет, охарактеризована степень изученности темы, представлены актуальность и научная новизна.

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

В 1883 году Врубель сформулировал основополагающий тезис своей творческой деятельности как «культ глубокой натуры», проявившийся в работах академического периода «Портрет старушки Кнорре за вязанием» (1883, ГТГ), «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883, КГМРИ), «Пирующие римляне» (1883, ГРМ), «Гамлет и Офелия» (1883-1884 ГРМ), «Ткани» (1884, ГТГ) как специфическое внимание к декоративным возможностям предметной среды, роднившее его с такими разными художниками, как Мариано Фортуни-и-Карбо, А.А. Риццони, Лоуренс Альма-Тадема. Предметом особого интереса являлись орнаментальные и пластические возможности текстиля, документально фиксировавшиеся в работах киевского периода - «Э.Л. Прахова. Украинская плахта», (1884, КГМРИ), «Старинная китайская парча», «Деталь китайской парчи» (обе - 1886, КГМРИ). Поворотным этапом освоения интерпретационных возможностей текстильного мотива стала работа над заказом для Кирилловской церкви в Киеве. Эталоном достижений в контексте отказа от

реалистической передачи Врубель считал композицию «Ангелы с лабарами» (1884, Киев), где декоративное значение драпировок перерастало в стилеобразующее, подчиняясь орнаментирующей схематизации сакрального византийского художественного языка.

Живописная система Врубеля, обогащавшаяся вариативными интерпретационными подходами, приобретала чрезвычайную лабильность и разрывала границы реализма. Преломление натуры сквозь призму символико-романтического восприятия обнажало существование обратной связи с предметной средой, вскрывая сюжетный замысел в декоративном потенциале текстильного мотива. Три работы 1886 года стали последовательными этапами творческих поисков в этом направлении. Сюжет акварели «Восточная сказка» преодолевал восприятие ковра как орнаментально-колористической композиции, проглядывая сквозь поверхностные наслоения подготовительных натурных штудий; «Портрет мужчины в старинном костюме» начинался как зарисовка куска старинной украинской парчи. Эпилогом стала работа «Девочка на фоне персидского ковра»: портрет реальной девочки, Мани Дахнович, обраставший автобиографическими смыслами, превращался в многозначный символ душевной трагедии с имперсональным значением. Орнаментально-колористическая феерия роскошного экзотического текстиля выступала в качестве «камертона» реальности, наличие которого в художественном произведении Врубель считал обязательным для обеспечения полноценного звучания глубокого символистского замысла, опиравшегося на мощную антитезу материального и духовного начал.

Овладение интерпретационными возможностями текстильного мотива оказало существенное влияние на эволюцию живописного технического мастерства, на развитие колористических предпочтений, сформировало комплексную основу развития художественного универсализма: создания сценических образов, моделирования одежды, овладения скульптурной пластикой. В период болезни, в условиях клиники текстиль оказался самой доступной натурой, зафиксированной в работах «Плед на стуле» (1904, ГРМ), «Пальто на стуле», «Левая рука художника с платком». Работы графической серии «Бессоница» стали страшной исповедью целой жизни, где художественная символизация мотива рождалась из глубин отчаяния,

облекаемого в безупречную художественную форму. Таким образом, обращение к текстильному мотиву в творчестве Врубеля оказалось чрезвычайно показательно с точки зрения выявления сути культа глубокой натуры как универсального творческого метода, заключавшегося в познании и эволюции интерпретационных возможностей мотива, от реалистической передачи к художественной символизации.

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

Многочисленные штудии цветов – «Белая азалия без стебля», «Розовая азалия», «Красная азалия. Два цветка.», «Барвинок», «Орхидея», «Красная роза» (все - 1886-1888, КГМРИ) формировали обязательную реалистическую основу для изучения интерпретационных возможностей цветка как структуры формообразования, способствуя развитию стилизации. Особый интерес представляла геометризация мотива, реализованная в воплощении двух диаметрально противоположных образов. Граненые розы в эскизе «Воскресение» (1887, КГМРИ) символизировали перерождение живой формы как чудесное преображения действительности. Кристаллизация тюльпанов в картине «Демон сидящий» (1890, ГТГ) означала трагическое духовное перерождение всего живого, соприкасавшегося с «демонической» сущностью. Стилизация флорального мотива становилась формальным механизмом художественной символизации, превращавшим цветы в символ «пространства воображения», созданного художником.

Метаморфоза лилий, развивавшаяся от композиции «Христос в Гефсиманском саду» (1887, ГТГ) к панно «Минерва» триптиха «Суд Париса», наполнялась христианским содержанием Райского сада в концепции панно «Маргарита» (1896, ГТГ). Интерпретация мотива сада объединяла в единую логическую цепочку несколько произведений: несохранившуюся композицию «Адам и Ева» киевского периода, «Гамлет и Офелия» (1888, ГТГ), эскиз «Сад близ дворца ночью» для спектакля «Царь Саул» и панно «Фауст и Маргарита в саду», где гипертрофия размеров, как эффективный театральный способ создания убедительного художественного образа, придавала происходившему особую выразительность. Символизм гигантских стилизованных цветов означал перерождение природы в момент, когда начало трагедии Гёте смыкалось с концом, и губительный сад земных наслаждений превращался в спасительный Эдем. Целый ряд произведений -

акварельные и живописные варианты триптиха «Времена дня», акварели «Примавера» и «Кампанулы», картины «К ночи» и «Сирень» - демонстрировал разные варианты стилизации, обусловленные поисками оригинальных решений очередного символистского замысла, порождая прецедентный подход как закономерность творчества Врубеля.

В контексте практики заимствований готовых европейских формул стилизации флорального мотива, характерной для развития модерна в России, стилизационные поиски Врубеля выходили за рамки русского художественного развития, включала их в общеевропейский культурный контекст со значительным опережением: в 1885, к моменту создания Германом Обристом гобелена «Цикламен», известного под названием «Удар бича», Врубель работал над хрестоматийным эскизом витража «Лилия», развивая геометризацию мотива, максимально абстрагируясь от натуроподобия.

Стилизация, как формальный механизм осуществления художественной символизации, происходила из проникновения в глубинные закономерности порождающего принципа цветка как структурной модели формообразования. В качестве универсального механизма, стилизация способствовала развитию универсализма художественного мышления, раскрытию как символического, так и декоративного потенциала избранной порождающей модели 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

Становление Врубеля в качестве художника-модельера базировалось на изучении декоративно-выразительных возможностей текстиля и способности к стилизации флорального мотива, подробно проанализированным в разделах 1.1. и 1.2. Стилизация предполагала многократную последующую трансформацию формообразовательных возможностей структурной модели цветка в бесконечный ряд интерпретаций, одной из которых стало женское платье. Метаморфоза лепестковых наслоений являлась основой для развития авторского метода конструирования дамского туалета, специфической особенностью которого стала многослойность

полупрозрачных тканей разных цветов, позволявшая создавать неожиданные колористические комбинации. Универсальный живописный прием аранжировки складок и лепестков, обобщавший художественное восприятие динамично изломанной поверхности с неровными краями, объединял работы «Платье» и «Рука с цветком», «Портрет Н.И. Забелы-Врубель в костюме Empire» и «Ирис» в единый смысловой интерпретационный ряд, обнажая синтетизм художественного мышления Врубеля, наделявшего пластику ниспадающего волана и увядающего лепестка равнозначной, одухотворенной выразительностью. Задрапированный больничный табурет, превратившийся в женский образ графической работы «Фантазия», обнажал логику романтико-символического восприятия текстильного мотива. Карандашный набросок «Роза» наглядно демонстрировал взаимопроникновение рукотворного и природного начал в структурную организацию живых лепестков, создавая полноценную иллюзию мягко задрапированной ткани.

Врожденный панэстетизм Врубеля, не знавший главного и второстепенного, совпадал с художественной программой модерна, классифицировавшей женский образ как эстетическую категорию повседневности. Его творческие поиски 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, а работа над эскизами росписей атласных вееров и ювелирных украшений свидетельствовала о наличии комплексного подхода к созданию совершенного в своей целостности женского образа.

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

Многие работы петербургского и киевского периодов демонстрировали интуитивную потребность связи персонажей и предметно-пространственной среды, но портрет в интерьере, как жанр, обострявший эту связь до предела, не получил в творчестве Врубеля распространения. Единичные эталонные произведения, портреты С.И. Мамонтова и К.Д. Арцыбушева, написанные в течение 1897 года, демонстрировали способность художника к художественной символизации пространства как средства передачи субъективного видения личности

портретируемого, рождавшееся из романтико-символического восприятия действительности. Врубель наделял материальный мир энергией и динамикой, подчинявшейся только ему - жрецу «культа глубокой натуры».

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 «Автопортрет с жемчужиной» и последняя портретно-образная композиция жены «После концерта» являли собой два диаметрально противоположных подхода к переживанию личного пространства. Автопортрет носил характер документального интерьерного повествования, усугублявшийся почти монохромной палитрой перечня предметов, не предполагая любования натурой. Врубель идентифицировал себя в окружающем пространстве, отождествляя свою бытийность в мире нормальных людей с привычными для себя вещами. Тщательно продуманная композиция и сложный колористический сценарий портрета жены, где гладкий портал огромного зажженного камина выступал фоном происходящего, превращала его в метафору целой жизни, истлевшей, как каминные угли, оправдывала уникальный опыт апеллирования и к функционально-бытовым, и к визуально-эстетическим возможностям элемента интерьера.

Графические работы последних лет стали настоящим откровением. Культ вещи, формировавшийся на протяжении всей жизни, окрашенный личной трагедией, провоцировал неосознанный символизм предметности, оформлявшийся безупречной графикой, которая заостряла впечатление от предмета и окончательно уводила восприятие от утилитарной функции в глубину переживания ценности обыденного. Врубель рисовал натюрморты - «Натюрморт (подсвечник, графин, стакан)», «Стакан», «Графин» (1904,ГРМ); интерьерные зарисовки - «Кресло у стола», «Интерьер», 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». Рисунки, напоминавшие режиссерскую раскадровку больничных будней, складывались в объемное художественное повествование о новых реалиях эпилога его жизни и свидетельствовали о том, что взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды оставались

предметом пристального изучения при любых жизненных обстоятельствах. 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. Как художник, он пытливо постигал природу вещей, как универсалист, стремился овладеть таинством созидания рукотворного с единственной целью – создать высокохудожественную, эстетически продуманную действительность и обогатить взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды творческим осмыслением.

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

Самым масштабным прецедентом создания орнаментальных композиций стала работа художника во Владимирском соборе в Киеве, продемонстрировавшая способность к разработке авторских орнаментов, свободных от дословного цитирования готовых русских, европейских или восточных образцов. Обращение к орнаменту, в том или ином качестве, всегда оставалось неотъемлемой частью творческой практики Врубеля, превращавшего орнаментированные ткани и обои, мебель и посуду в перспективный натурный мотив таких композиций, как «Шиповник», «Букет в синей орнаментированной вазе». Впечатление орнаментированной поверхности, создававшееся ритмично повторявшимися цветовыми пятнами, обогащало декоративность и выразительность таких композиций, как иллюстрация «Печорин на диване», эскизы занавеса для Частной оперы «Италия. Неаполитанская ночь» 1891 года, картина «Гадалка». В иллюстрациях к поэме «Демон» для юбилейного издания сочинений М.Ю. Лермонтова - «Пляска Тамары», «Тамара в гробу», «Люби меня!», «Не плачь, дитя…» (все – 1890-1891, ГТГ), орнамент украшал наряды, ковры, погребальный убор, стены, вплетаясь в общую орнаментальную канву, сообщая цельность всему иллюстративному циклу как ключевой объединяющий элемент этнографического кавказского происхождения.

Находясь в больнице, он увлекался передачей стилизованных крупных цветов и листьев орнаментированного пикейного одеяла или клетчатого рисунка в складках пледа, небрежно брошенного на венский стул, варьируя разные варианты в одноименной композиции «Плед на стуле». Орнаментальность, как врожденный универсальный метод организации композиции, применялась в осуществлении таких

разных живописных замыслов, как эскиз «Италия. Сцена из античной жизни.» (1891, ГТГ), полотно «Богатырь». Апогеем развития этого метода стала орнаментализация портретного изображения, последовательно развивавшаяся от работы к работе в графических и акварельных портретах Веры Усольцевой и Н.И. Забелы-Врубель, вплетавшихся портретными чертами в орнаментальную канву кружевной занавески. 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.

Вывод первой главы. Специфика дарования Врубеля заключалась в обладании целым рядом особенностей. 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 расширения творческой практики в разных видах искусства и реализации синтеза.

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

2.1. Орнаментально-пластические интерпретации и единство мотива

Работа с керамикой в Абрамцевской керамической мастерской обогащала поиски интерпретационных возможностей знакомых мотивов, преимущественно флоральных, возможностями нового материала. Врубель экспериментировал со

стилизацией ромашки, подсолнуха, особенным разнообразием отличались интерпретации василька. Целый ряд работ – эскиз и изразец по эскизу трехчасного фриза, эскизы печи и лежанки, 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, объединяло увлечение геометризацией.

Уникальным опытом освоения орнаментально-пластических возможностей керамики стала интерпретация живописных мотивов. Изразец «Роза», торцевые изразцы камина из флигеля на Садовой-Спасской, блюдо с розами и «Ваза с буквой S» раскрывали декоративный потенциал мотива на новом уровне: скульптурная пластика керамики подчеркивала характерную узнаваемую конструкцию из розовых лепестков, перекликаясь с конструктивным решением акварели «Роза». Аналогичным интерпретационным экспериментам подвергались мотив тюльпана, мотив вьюна, мотив лилии. Врубель экспериментировал с зооморфными мотивами, в частности, с мотивом ящерицы. Наиболее интересные варианты интерпретации мотива рыбы осуществились именно в керамике, образовав целый ряд совершенно самостоятельных произведений: фриз из штучных изразцов с двумя плывущими по кругу рыбками, созданный в соавторстве с К.А. Коровиным, большой штучный изразец с рельефным изображением рыбы в сложном ракурсе, фриз и ваза как два варианта одного и того же мотива на плоскости и в объеме. 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. Отдельным направлением стали эксперименты с собственно формой изделий и её синтеза с декоративными элементами, от простого наложения на поверхность до прорастания, характерного для эстетики модерна.

Обращение к ретроспективным мотивам - сирена и орнамент «вечный узел», образам христианской иконографии - ангел и павлин, вызвало к жизни целый ряд произведений. Два последних мотива, объединенные в единый орнамент на стенах

Владимирского собора в 1887 году, впоследствии прошли целый ряд интерпретаций, включая такие варианты, как одноименные керамическое панно для усадьбы «Новый Кучук-Кой» и кронштейн «Ангел». Отличительной особенностью интерпретаций образа павлина, 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. Композиция парных павлинов варьировалась как в живописи - акварельная композиции «Нагая женщина. Смерть.», так и в декоративно-прикладном искусстве – синтетическая пара изразцы и каминный экран «Сказка» в Абрамцево, объединенные колористическим сценарием, проекта фонтана во владении на Садовой-Спасской. Врубель трансформировал декоративные особенности в символические и наоборот, расширяя потенциал мотива, доведя все возможные содержательные и декоративные свойства до апогея - картины «Демон поверженный». 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 интерпретационных возможностей художника.

Ряд живописных и керамических произведений отразил увлечение ориентализмом. В 1890-1892 годах мотив льва, как символ власти империй Древнего мира, нашёл своё выражение сразу в трех разных видах искусства - иллюстрации, рельефе и скульптуре, следуя авторской логической последовательности интерпретационных поисков. В период с 1890 по 1899 Врубель неоднократно обращался к образам Древнего Египта, создав скульптуру «Египтянка» и изразцы со стилизованным лотосом, вазу и горельеф «Голова египтянина», геральдические изображения животных, напоминавшие египетские иероглифы, включив ряд элементов в композицию зеркала камина Д-1079 во флигеле на Садовой-Спасской. Этот тематический ряд дополняли экслибрис для издательства «Пирамида» и иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина «Египетские ночи» (1899).

2.2. Иллюстративные возможности керамики в воплощении сюжетного замысла

Универсализм художественного мышления Врубеля развивался в рамках литературоцентризма, сформированного преимущественно под влиянием М.Ю. Лермонтова. Интерпретация центрального образа поэмы «Демон» в разных видах

искусства – живописи, скульптуре, иллюстрации, начиная с 1883 года привела к выработке собственной формулы реализации синтеза, где первичность живописи и вторичность скульптуры возникали как двухмерная и трехмерная иллюстративная проекция, а музыка, опера «Демон» А.Рубинштейна, воспринималась как звуковое сопровождение, облегчавшее оформление субъективных иллюстративных представлений. 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.

После первого иллюстративного обращения к сюжету оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова в январе 1884 года, Врубель вернулся к нему только после 30 декабря 1897 года, когда в постановку Русской частной оперы 1897\1898 года в роли Морской царевны вошла жена, Н.И. Забела-Врубель. В течение 1898-1899 года он создал целый ряд живописных произведений: большие акварели «Царевна Волхова» и «Прощание царя морского с царевной Волховой», акварель «Две морские царевны», большое панно «Садко» (1898, холст, масло, не сохр.), акварель «Корабли». Сопоставление карандашного рисунка «Снегурочка» по мотивам одноименной пьесы А.Н. Островского с описаниями несохранившихся реализованных и нереализованных замыслов декабря 1891, января и сентября 1892 года свидетельствовало о том, что в начале 1890-х годов Врубель последовательно разрабатывал сюжет под обобщающим названием «Снегурочка в заснеженном лесу», воплотившийся в акварели «Снегурочка» 1892 года. Летом 1897 года образ зазвучал – Забела начала репетировать партию Снегурочки в одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова и работа над сюжетом получила новое развитие: в 1898 году, в рамках восстановления здания театра Солодовникова после пожара, Врубель нарисовал плафон «Песнь Леля» со всеми главными персонажами, вновь обратившись к живописным поискам образа зимней Снегурочки в 1904-1905 годах.

К созданию обеих скульптурных серий художник приступил зимой 1899-1900 года в рамках подготовки Абрамцевского художественного кружка ко Всемирной выставке в Париже. Работа над сериями обнаруживала две закономерности: 1) живописная разработка сюжета являлась обязательным прологом скульптурной пластики, 2) между живописными и скульптурными образами присутствовала типологическая связь, ярко проявившаяся в процессе формообразования керамической

пластики скульптуры «Волхова» и «Морская царевна» с характерным сценическим жестом - согнутой рукой, подпирающей голову, отработанным в акварели «Две морские царевны». Образ скульптуры «Девушка в венке» («Снегурочка»), созданный в 1892 году, типологически совпадал с несохранившейся акварелью головы в натуральную величину, точно следуя логике интерпретации образа Демона в иллюстрациях и скульптуре. Следует отметить, что факт непосредственного иллюстрирования сказки А.Н. Островского определял коренное отличие психологической содержательности скульптуры 1892 года, воплощавшей актуальную для художника драматическую тему «начало конца», от собственно серии 1899-1900 годов, с её акцентированной театрализацией позы и жеста, достоверностью в передаче костюма и атрибутов сценических образов, очевидно переданной с костюмированной натуры и основанной на лирическом толковании Н.А. Римского-Корсакова, презиравшего драматических композиторов и музыкальную драму.

Абсолютная автономность произведений в разных видах искусства, разные подходы к интерпретации образов, объединенных единым сюжетом, свидетельствовали о стремлении к синтезу искусств и преемственности в логике воплощения иллюстративного ряда. Такая преемственность становилась залогом успешного обращения не только к скульптурной пластике, но и к декоративно-прикладному искусству. Эталонным достижением Врубеля в создании предметов интерьера стал камин «Встреча Вольги Святославовича с Микулой Селяниновичем» (1899). Образ русского богатыря собирательного, былинно-литературного происхождения представлял собой отдельное направление творческих поисков, поэтапно развивавшихся с 1885 по 1899 год в воплощении таких разных произведениях, как панно «Микула Селянинович» (1896), картина «Богатырь» (1898), несохранившаяся скульптура «Голова из «Руслана» по мотивам сказки А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», эскизы деки балалайки, подписанные славянским шрифтом «Повыше дерева стоящего, пониже облака ходячего» и «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (1899). 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, в силу иллюстративности, глубоким смысловым содержанием.

Выводы второй главы. Специфические особенности дарования Врубеля обеспечивали расширение сферы деятельности, что и произошло в рамках Абрамцевского художественного кружка. Врубель открывал для себя декоративные возможности керамики в создании орнаментальных и пластических вариаций одного и того же мотива, создавая синтетические группы предметов. Организация синтетического ансамбля подчиняла утилитарные и декоративные функции предметов интерьера единому авторскому эстетическому замыслу, предполагавшему потенциальное развитие и в витражах, и в текстиле, и в других направлениях, доступных художнику в силу универсальных возможностей. 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. Индивидуальный стиль Врубеля сыграл важную роль в формировании высокой культуры предметно-пространственной среды национально-романтического модерна. Работа с керамикой, как никакая другая сфера деятельности, демонстрировала отличие художественного мышления Врубеля от других художников: если они пробовали свои возможности в керамике, то он пробовал возможности керамики в реализации собственной сверхзадачи – монументально-декоративном синтезе искусств, подчинявшемся авторскому генеральному замыслу на всех этапах создания, от эскиза до изделия.

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 особняка «в стилях» состоялся весной 1893 года. Выбор античного мифа «Суд Париса» в качестве сюжета упрочивал преемственность классического наследия внутри академической художественной традиции самого Врубеля, предопределял привычное для литературоцентричного мышления художника направление творческих поисков,

позволял обыграть архитектуру парадного холла в стиле нео-Ренессанс эффектной композиционной иллюзией открытой лоджии, характерной для итальянских палаццо, и открывавшимся пейзажем, сконструированным как «пейзаж воображения». Врубель хорошо знал высокую ренессансную культуру оформления интерьеров монументально-декоративной живописью, где обращение художников к сюжетам библейского повествования и античной мифологии не только обеспечивало взаимопроникновение новых технических достижений в изучении натуры, но и неизбежно приводило к уравниванию иллюстративного потенциала христианства и язычества, нисколько не смущая исполнителей. Рафаэль представлялся Врубелю образцом секуляризации живописи, как мастер, опиравшийся исключительно на реализм и отрицавший взаимосвязь между эстетическими и моральными взглядами. Убедительный пример гения эпохи Возрождения оправдывал абстрагирование от категорий христианской веры и поощрял бесстрастное проникновение в формально-стилистическую систему воплощения художественного замысла вне зависимости от природы его происхождения – языческой или христианской. Композиция «Суд Париса» сублимировала академическую и византийскую традиции как утверждение собственного монументально-декоративного стиля Врубеля, аккумулировала колоссальный опыт киевских лет, включавший многочисленные натурные штудии текстильного мотива как одного из важнейших стилеобразующих элементов. Контрапунктом слияния академизма и византинизма в творчестве Врубеля стала фигура Минервы, практически полностью повторившая композицию «Ангел со свечой».

В процессе развития европейского символизма и модерна, академическая живопись часто становилась первичным носителем символистских замыслов. Франц Штук, Арнольд Беклин, Гюстав Моро, Пюви де Шаван, Морис Дени, Оделон Редон регулярно обращались к античной мифологии. 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», наделявшего каждый акт жреческого служения символизмом опосредованного выражения своих идей, в частности, несокрушимой уверенности в триумфе Красоты, провозглашённого универсальным языком

вневременного античного мифа. 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».

И вторая попытка участия в монументльно-декоративном оформлении интерьера в виде настенного панно «Венеция», основанного на автобиографизме личного восприятия Венеции, опосредованно переданного литературно-сюжетными ассоциациями пьесы Шекспира «Венецианский купец», и третья в виде плафона под общим названием «Цветы» из трех панно «Розы и лилии», «Желтые розы» и «Хризантемы», опиравшегося на опыт Андреа Мантенья в Камера дель Спози: Вене, как и первая, оказались оберечены на провал, несмотря на то, что Врубель существенно упрощал художественную задачу. Шел 1894 год, на этом поиски собственных вариантов интерпретации классического наследия в монументально-декоративной живописи завершались, но оставались базовым опытом интерпретации мирового культурного наследия в целом в контексте работы художника над оформлением интерьеров поздней эклектики.

3.2. Готические реминисценции в реализации синтеза искусств в интерьере

Литература, в частности романы Вальтера Скотта, обусловили увлечение Врубеля высокой рыцарской культурой, наиболее ярко проявившееся в произведениях 1896-1898 годов. В феврале 1896 года он обратился к романтическому сюжету пьесы Эдмона Ростана «Принцесса Греза» для создания одноименного панно, написанного по заказу С.И. Мамонтова для украшения зала Художественного отдела на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде. С декабря 1895 года художник пребывал в состоянии влюбленности в свою будущую жену, Н.И. Забелу, и воспринимал главных персонажей, рыцаря Жофруа Рюделя и принцессу Мелисинду, как историзованную персонификацию себя и своей возлюбленной. Одновременно он работал над заказом для особняка С.Т. Морозова на Спиридоновке. 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, аналогичной рыцарским турнирам. Как следствие, Врубель сконцентрировался на интерпретации одного единственного мотива, воплотившегося в витраже «Встреча рыцаря-победителя», скульптуре «Роберт и монахини», где воспроизведение специфики готического мистицизма основывалось на глубоком понимании стилеобразующего значения текстильного мотива. Врубель считал, что захватывающий драматический сюжет либретто искупает музыкальные недочеты; либретто оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол», написанное на сюжет средневековой легенды Эженом Скрибом и Жерменом Делавинем, неоднократно переиздавалось в России с комментариями и переводом. Выбор кульминационного момента – бешеного хоровода ведьм, закруживших благородного рыцаря Роберта, и его безупречное пластическое разрешение в мистической феерии беспорядочно мятущихся острых складок, передававших динамику кругового движения и безумный накал страстей, обеспечивали абсолютный синтез скульптуры с архитектурным решением.

Модель скульптуры, напоминавшая застывший фрагмент сценической постановки, исполненная по мотивам оперного либретто и по принципам театральной бутафории из гипса, реек, дранок, проволоки, битого стекла, воплощала упоение театрализацией и мифологизацией пространства, 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, вольно объединявшей готические и ренессансные элементы отделки, так что вечно актуальная тема «Времена дня», избранная для цикла из трех полотен, органически соответствовала архитектурной и декоративной концепции особняка эпохи историзма.

Первый, акварельный, вариант триптиха был готов весной 1897 года и состоял из трех небольших акварельных эскизов: «Эльфы» как утро, «Отъезжающий рыцарь» как день, «Пейзаж (с фигурой женщины на скамье)» как вечер. Его особенностью стал разворачивание откровенно сказочного сюжета - триптих открывала фея,

стремительно проносившаяся мимо пары встревоженных эльфов на цветочной колеснице, запряженной бабочками. Сопоставление и реконструкция первого акварельного и первого живописного вариантов свидетельствовали о том, что Врубель последовательно развивал сказочное начало, усложняя сюжеты, становившиеся всё более динамичными. Центральное панно «День», задававшее настрой первому живописному варианту, отличалось чрезвычайно сложной многофигурной композицией и продуманной организацией нескольких разрозненных групп персонажей, включая рыцарей, напоминая традиционную кульминацию всех сказок - битву добра со злом. В окончательном варианте триптиха, панно «Полдень» с образом рыцаря по прежнему оставалось кульминацией, несмотря на значительное упрощение сюжета и уменьшение количества персонажей в пользу превалирования природы как вечного свидетеля смены времён дня, вечной обители сказочных сущностей и вечного покрова страстей человеческих. Литературоцентричный образ рыцаря в качестве привилегированного мотива не только утверждал преемственность готической стилизации, 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. 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. Горизонтальный формат, продуманный колористический сценарий вечно сменяющихся утра, дня и вечера, бесконечные цветовые оттенки сумрачных красок и плоскостность уподобляли полотна фризу из драгоценных старинных замковых гобеленов, исполненных особенного настроения и иллюстрировавших средневековое предание Врубеля о Любви, Труде и Долге – ценностях неизменных, как ход времени.

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 достоверность мифологизированного и театрализованного пространства особняка на Спиридоновке, наполнявшегося культурологическими и литературными содержательными аллюзиями. Подход Врубеля импонировал

Шехтелю, в 1896 году он пригласил его к оформлению интерьеров кабинета ещё одного представителя клана Морозовых - Алексея Викуловича, ставшего после смерти отца обладателем владения в Подсосенском переулке.

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 опытов. Литературный первоисточник он знал в совершенстве, все пять полотен, созданные в рамках исполнения заказа - «Фауст», «Мефистофель и ученик», «Маргарита в саду», «Фауст и Маргарита в саду», «Полет Фауста и Мефистофеля», иллюстрировали конкретные ключевые моменты первой части. Иконография образа Маргариты, объединявшего готовность к самопожертвованию с надеждой на спасение, отличалась наибольшей сложностью. Характерный жест сцепленных рук, найденный в иллюстрации ещё в конец 1870-х – начало 1890-х годов, означавший колоссальное духовное напряжение, включал её образ в логическую цепь развития евангельских сюжетов «Надгробный плач» (1887, КГМРИ), «Моление о чаше» (1887, ГТГ), «Христос в Гефсиманском саду» (1887, ГТГ), а белоснежные лилии, расцветавшие у ног как залог спасения, дарованного Небесами, закрепляли намеченную очевидную многовековую христианскую аллюзию Райского сада, в свою очередь, обусловив иконографию четвертого панно «Фауст и Маргарита в саду». Сюжет пятого панно «Полет Фауста и Мефистофеля», созданного взамен четвертого, завершал цикл, иллюстрируя трагический финал первой части с его пограничным состоянием рассвета нового дня, означавшего закат земной жизни Маргариты.

Расположение сюжетов по ходу лестничного марша отличалось от хронологического порядка литературного оригинала и обнаруживало собственную повествовательную и интерпретационную логику Врубеля, вставшего в единый логический ряд с И.С. Тургеневым, написавшим в 1856 году рассказ «Фауста», М.А. Булгаковым, сделавшим высказывание Мефистофеля эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита», демонстрируя преемственность глубокого аналитического освоения европейского культурного наследия. 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. 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, как воплощенная мечта символизма.

3.3. Проект художественного оформления интерьера в русском стиле.

В сентябре 1901 год Алексей Викулович решил усовершенствовать интерьер столовой в русском стиле. Выбору сказки А.С. Пушкина «Царь Салтан» в качестве сюжета для монументально-декоративной живописи предшествовала многолетняя предыстория: два произведения - акварельный эскиз каминного экрана на тему «Царевна-Лебедь» и каминный экран «Гвидон», по сей день украшающий Красную гостиную главного усадебного дома в Абрамцево, С.П. Яремич датировал 1894-ым годом. Эскиз камина с орнаментальным обрамлением из лебединых силуэтов, эскиз росписи балалайки с фигуркой Царевны-Лебедь, созданные в 1899 году в рамках заказов С.И. Мамонтова и М.К. Тенишевой для Всемирной выставки в Париже, отразили предчувствие новой лирической оперы Н.А. Римского-Корсакова на одноименный сюжет. 21 октября 1900 года прошла премьера постановки, где Врубель выступал автором комплексного художественного решения костюмов и декораций. Обращение к сюжету спустя год после премьеры означало новые варианты его интерпретации.

Работа над циклом «Царь Салтан» оказалась прерванной трагическими обстоятельствами жизни художника, успевшего воплотить общею идею в трех эскизах «Пир царя Салтана», «Царевна-Лебедь», «Тридцать три богатыря», иллюстрировавших ключевые моменты сказки – пир царя Салтана, приветствовавшего заморских гостей, его встречу с невесткой и выход из моря богатырской дружины под предводительством Черномора. 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. Начатое панно «Тридцать три богатыря» отличалось насыщенным, открытым колоритом и динамичностью, соответствовавшим литературному образу А.С. Пушкина и музыкальному решению Н.А. Римского-Корсакова. 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 реализации синтеза.

Выводы третьей главы. Обращение к мировому культурному наследию, аккумулированному в общепризнанных литературных источниках, позволяло Врубелю находить интересные декораторские решения в интерьерах поздней эклектики. Универсальные способности предопределяли возможности воплощения сюжетной концепции любого происхождения в характерных видах искусства, живописи, витраже или скульптуре, в соответствии с заданным стилем. Авторская 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 потребности в синтезе пространственных искусств.

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 сложный творческий путь, сформировавшись в качестве уникального мастера универсального типа, но ответ на вопрос, насколько оказался востребованным его универсализм, представляется крайне неоднозначным и трудноразрешимым. Несмотря на бурную динамику художественных процессов рубежа веков, несмотря на

стремительный рост потребительской культуры, жизнестроительная политика могущественных купеческих кланов подчинялась всего двум взаимосвязанным консервативным тенденциям, первой из которых оставался историзм с интерьерами «в стилях», второй - коллекционирование и собирательство старинного искусства. Такой культурно-исторический контекст практически не оставлял возможности интегрировать современное искусство в частное жилое пространство, приобретение произведений Врубеля в частное собрание однозначно являлось катализатором художественного вкуса, и в этом смысле отношения художника с Михаилом Абрамовичем Морозовым наглядно демонстрировали специфику существовавшей ситуации. В 1900 году он приобрел картину «Царевну-Лебедь», в 1902 – картину «Гадалка», а в промежутке, в 1901 - картину «Интимная феерия» Альбера Бенара, устроив по поводу приобретения торжественное чествование, где приглашенный Врубель произнёс неожиданный тост за Айвазовского. Вряд ли какое-либо другое культурное мероприятие того времени смогло бы с такой наглядностью передать всю противоречивость и незрелость эстетических воззрений нового сословия. Отчаяние Врубеля, вынужденного существовать в таком культурном, или скорее, прото-культурном, пространстве, вырывалось наружу, но тогдашнее общество явно не оценило всю силу его эстетического выпада.

В подобных условиях не могло быть и речи о создании целостного интерьерного ансамбля, предлагаемый полистилизм театральных постановок предполагал крайне урезанную возможность реализации его способности к монументально-декоративному синтезу. Единственным человеком, который мог бы позволить Врубелю высказаться полностью, был С.И. Мамонтов, но он воспринимал окружающее жилое пространство не как способ организации жизни, а как творческую лабораторию, не испытывая к нему никакого пиетета. Высокохудожественные произведения, включая произведения Врубеля, просто становились частью эклектичной обстановки. Все предпринимаемые попытки и проекты эталонного авторского интерьерного ансамбля в стиле национально-романтического модерна 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 универсальных возможностей Врубеля предполагали только два крупных проекта начала 1890-х годов: оформление «Магазин

русских работ», торговавшего продукцией Абрамцевской продукцией, и строительство флигеля и летней столовой, украшенной фонтаном с павлинами, во владении С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской.

В какой-то момент Мамонтов отказался от финансирования столь широкомасштабного проекта в полном объёме, синтез в контексте эстетизации собственной среды не входил в сферу его интересов, в отличие от театральной постановки, являвшейся для него эталоном синтеза искусств. Специфика заказа Мамонтова ограничивала реализацию универсальных способностей, 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. Таким образом, Москва 1890-х годов так и не предоставила художнику возможность полноценной реализации потребности в синтезе.

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

В 1902 году московский меценат князь С.А. Щербатов пригласил Врубеля участвовать в предприятии «Современное искусство»; это был первый и единственный случай, когда участие художника подразумевало не отдельное экспонирование живописи или предметов декоративно-прикладного искусства, а создание синтетического интерьерного ансамбля. По состоянию здоровья, участие не состоялось В отличие от В.М. Васнецова и С.В. Малютина, Ф.О. Шехтеля и Л.Н. Кекушева, немца Франца Штука и англичанина Вильяма Морриса, художник так и не получил возможности реализовать свой эталонный синтетический монументально-декоративный проект. Он всегда стремился к созданию эстетического интерьера со всеми техническими усовершенствованиями, к организации пространства средствами монументально-декоративной живописи, чутко реагируя на такие модные тенденции, как увлечение Галле и ориентализм.

Своеобразное, индивидуальное искусство художника с трудом пробивало себе дорогу в жизнь, для его вещей требовалась специфическая предметно-пространственная среда, сформировать которую мог 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. 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, 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, значительно опередившего своё время.

Вывод четвертой главы. Универсальные возможности М.А. Врубеля остались нереализованными. Его стремление к монументально-декоративному синтезу и созданию синтетической предметно-пространственной среды совпало с возросшим уровнем эстетического запроса московского купечества только в начале 1900-х годов, когда сам художник был уже недееспособен. В силу специфики собственной жизнестроительной политики и увлечения театром С.И. Мамонтов, 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 творческого потенциала.

В **заключении** содержатся основные итоги результатов проведенного исследования в соответствии с поставленными целями и задачами.

Заключение

Потенциал реализации синтеза пространственных искусств основывался на целом ряде специфических особенностей дарования Врубеля: способности к 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. Идея

мифологизации пространства, актуальная для символизма, находила в его творчестве 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.

Опубликованные статьи по теме диссертации:

1. **Предметно-пространственная среда и человек в живописи Врубеля. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА: Сб. научных трудов. – М., МГХПА им. Строганова, 4/2016 – С.117-130.**
2. **Стилизация флоральных мотивов в творчестве М.А. Врубеля. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА: Сб. научных трудов. Ч.1. – М., МГХПА им. Строганова, 2/2017 – С.73-85.**

3. **Литература в творчестве М.А. Врубеля. // Научно - аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры»: Сб. научных трудов. – М., Московский государственный музей «Дом Бурганова», 4/2017 – С.102-114.**
4. **М.А. Врубель: женский образ как эстетическая категория повседневности. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА: Сб. научных трудов. Ч.1. – М., МГХПА им. Строганова, 4/2017 – С.156-164.**
5. **Орнаментально-пластические интерпретации и единство мотива: М.А. Врубель и Абрамцевская керамическая мастерская. // Научно - аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры»:. Сб. научных трудов. – М., Московский государственный музей «Дом Бурганова», 3/2018 – С. 150-156.**
6. Творчество М.А. Врубеля в контексте художественной программы западноевропейского модерна. // Международный **научный журнал «Синергия Наук», №29 (Ноябрь), 2018. -** http://synergy-journal.ru/archive/article3277 **- С. 1-8**