КРАСНОЯРСКИЙ ИНСТИТУТ ЭКОНОМИКИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ

УПРАВЛЕНИЯ И ЭКОНОМИКИ (НОУ ВПО)

Факультет: «Социального управления»

Специальность: «Социально-культурный сервис и туризм»

**КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА**

**По дисциплине: Искусствоведение**

**Тема: «Михаил Врубель»**

Выполнил:

Студентка 1 курса,

5-6331/1-1 группы

Голышева А. В.

Проверил:

Петунина Ю. М.

г. Красноярск, 2008 г.

**Содержание.**

Введение…………………………………………………………………с. 3

1.Биография и этапы творчества……………………………………….с. 5

2. «Демоническое» в творчестве М.И.Врубеля………………………..с. 8

3.Последние годы жизни………………………………………………с. 13

4.Об искусстве Врубеля………………………………………………..с. 18

Заключение……………………………………………………………...с. 23

Литература………………………………………………………………с. 24

Приложение……………………………………………………………..с. 25

**Введение.**

Вестником нового искусства пришел к рубежу двух веков Михаил Александрович Врубель. Его творения насыщены исканиями предреволюционной эпохи, ее тревогами и надеждами. Подобно Блоку и Скрябину, Врубель предчувствовал «неслыханные перемены» и слышал дальний гул революции 1905 года. Художник раскрыл мятежные порывы времени в напряженно-трагичных и величавых образах живописи. В искусстве Врубеля — пафос борьбы, высокий этический строй и щемящая душу искренность. Его произведения ошеломили современников. Дерзко разрушив привычную пластическую систему, указав бескрайние возможности образного видения, Врубель первым вступил на путь творческих исканий и смелого эксперимента в сфере художественной формы, потрясших русское искусство в начале XX века. Современники, за малым исключением, не поняли Врубеля-новатора, «искателя, дерзкого до безумия» (А. Луначарский). Не поверили ему. И зритель, и критика разного толка отвергли творчество мастера и провели сквозь строй насмешек его лучшие создания. Но это и доказало их интерес к искусству художника. «Высшая ступень красоты действовала и на них; но они реагировали на нее, как на бред»,— вспоминал Андрей Белый («На рубеже двух столетий». М., 1931, стр. 281). Пронизанная драматизмом эпохи, мятежная романтика Врубеля, прежде всего, захватила «детей рубежа» — бунтарски настроенное студенчество, молодых поэтов и художников. И лишь в годы, когда сжигаемый душевной болезнью, а затем ослепший мастер угасал,— имя его озарилось мгновенной вспышкой шумной славы. Современники, пораженные скорбной судьбой художника, принесли к его ногам свое запоздалое и бестолковое восхищение, похожее на раскаяние. Критика признала огромный талант мастера: Александр Бенуа объявил рубеж века «эпохой Врубеля» (газета «Речь», 1910, 3 апреля).

Коллекционеры расхватывали его произведения. Для работ Врубеля распахнулись, наконец, двери музеев. Но до сих пор мы все еще постигаем глубину его философских раздумий и напряженность нравственных исканий, восхищаемся поэтическим миром, им созданным. Поражает не только новаторство Врубеля, но преемственность его исканий, связь творчества художника с национальными проблемами искусства предшествующих эпох.

**1. Биография и этапы творчества.**

Бывают в жизни странные совпадения событий, непостижимые стечения обстоятельств, знаменательных дат, которые как будто ничем не связаны между собой и могут казаться чудесными, как проявление «высшей» воли или таинственного «предопределения». Но проходят десятилетия, века, и то, что казалось странным, чудесным, становится доступным пониманию явлением необходимой преемственности в истории культуры.

В 1856 году в немецком городе Карлсруэ вышло в свет первое издание поэмы «Демон» бывшего поручика Тенгинского полка Михаила Юрьевича Лермонтова, и в том же году в Омске, в семье штабс-капитана того же Тенгинского пехотного полка Александра Михайловича Врубеля родился сын — будущий художник Михаил Врубель, жизнь которого сложилась так, что будто бы к его колыбели прилетал лермонтовский Демон, избравший новорожденного своим новым пророком.

Все, кто знал Врубеля при жизни, и все, кто потом писал о его характере и творчестве, не могли не задуматься о существе очевидной глубокой связи и духовном родстве необыкновенного, ничем не похожего на других русского художника конца XIX века и великого русского поэта тридцатых годов прошлого столетия. Иллюстрации Врубеля к поэзии и прозе Лермонтова, рисунки и картины художника, напоминающие замыслы и образы поэта, приводили некоторых литературоведов к мысли о конгениальности образов обоих великих творцов и даже к неверному утверждению, будто Врубель был просто иллюстратором Лермонтова. Конечно, здесь, прежде всего, имели в виду «Демона», который был программным образом-символом, художественной формой философского мировосприятия и лирическим героем многих произведений обоих художников.

«Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала...» — в этой строке слышится исповедь юного поэта-романтика. И Врубель с детских лет искал вокруг себя чудесное, необычайное, сказочное; подобно Лермонтову, он родился с романтической душой, но через пятнадцать лет после ранней гибели поэта и совсем в другое для истории России время.

В их детстве были схожие черты: и тот и другой рано лишились матерей, от которых наследовали душевную хрупкость и одновременно затаенную пылкость; обоих зачаровывала музыка, которую они могли слушать часами, оба предпочитали всем другим театрализованные игры с переодеваниями в героев сказок и романов.

В них рано проснулось и росло ненасытное воображение; они становились настоящими героями вымышленных историй и, отдаваясь со всей пылкой страстью игре, которая для них была совсем не игрой, а скорее детской поэзией, творчеством, увлекали за собой сверстников, покоряли их силой своей фантазии. Но нередко они впадали в мечтательность и тогда покидали всех для уединения.

Так царства дивного всесильный господин — Я долгие часы просиживал один...

Внезапная отрешенность и задумчивость, молчаливость и стремление к одиночеству, возникавшие независимо от условий и обстоятельств, когда пылкое воображение вдруг захватывает сознание человека целиком и переносит его в иной мир,— все это было и у поэта, и у художника еще в годы детства как следствие сходной наследственности их романтических натур.

Михаил Александрович Врубель, окончив Одесскую гимназию, в 1874 году поступил на юридический факультет Петербургского университета. Но, получив диплом и даже послужив в Главном Военно-Судном управлении, осенью 1880 года он стал учеником Академии художеств. И снова — студенческая жизнь, нужда, репетиторство.

Время помчалось стремительно, когда Врубель в 1882 году вступил в мастерскую прославленного педагога П. Чистякова. К этому времени Врубель уже овладел тайнами классического рисунка. В мастерской Чистякова его увлекли поиски острой выразительности линии, ее динамики и напряженности. Метод профессо­ра — конструктивное построение формы с помощью рисунка и цвета — оказался очень близок ученику: «Мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего отношения к природе».

В Академии и в мастерской, нанятой вместе с товарищами, Врубель работает по 12— 15 часов в сутки. Отныне так будет всегда. Убеждение, высказанное в 1883 году, станет творческим кредо: «Всякое настоящее дело требует на известный срок беззаветности, фанатизма от человека».

В 1883 году Врубель ищет сюжет для картины. Делает эскиз «Гамлет и Офелия». Но картина не получится. Собственную трактовку шекспировских образов художник найдет лишь несколько лет спустя, и тогда напишет злобно- мстительного, похожего на демона Гамлета и хрупкую жертву - Офелию.

И все-таки понадобятся почти десять лет подвижнического труда: освоения опыта древнерусских мастеров, живописи венецианцев XV века и новаторских исканий Александра Иванова, прежде чем сформируется собственно врубелевский художественный язык и небывалый пластический строй его произведений.

В конце 1889 года Врубель оказался в Москве, и это решило его участь. Он приехал почти случайно, с труппой киевского цирка, очарованный наездницей Анной Гаппе, красавицей итальянкой. Еще в Киеве Врубель пытался писать ее портрет. Тогда же сделал множество эскизов цирковых костюмов. Обязательства еще связывали художника с Киевом: во Владимирском соборе он писал орнаменты, изрядно ему надоевшие. Но заказа на монументальную живопись по сделанным эскизам — не было. Врубель остался в Москве. Он обосновался в мастерской на Долгоруковской улице в доме Червенко. Вскоре друзья ввели его в дом крупного промышленника и известного мецената Саввы Мамонтова.

Мамонтов с первой же встречи не просто заинтересовался, он пленился Врубелем. Невысокий, хрупкий, очень подтянутый и элегантный, с тонким, нервным лицом, безукоризненной «петербургской» речью и мягкими манерами— опламенел огненной страстью души. С обостренной чуткостью талантливого человека Мамонтов понял, какой редкой находкой для его кружка и оперного театра станет феноменально одаренный и редко образованный художник, знающий восемь языков и страстно увлекающийся музыкой. И Мамонтов захватил «находку», поселив Врубеля в своем особняке на Садовой-Спасской.

2**. «Демоническое» в творчестве М. В.Врубеля**

Хотя произведения Врубеля на выставках не появлялись еще долго, но благодаря сближению с Мамонтовым удавалось получать заказы. В 1891 году Врубелю предложили сделать иллюстрации к собранию сочинений Лермонтова, издаваемому фирмой Кушнерева. (Кроме Врубеля, иллюстрации для этого издания делали В. Суриков, В. Васнецов, И. Репин, В. Серов, К. Коровин и другие.)

В письме к сестре от 22 мая 1890 года читаем: «Вот уже с месяц я пишу Демона, то есть не то чтобы монументального Демона, которого я напишу еще со временем, а «демоническое» — полуобнаженная, крылатая, молодая уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами». Это и есть картина, известная под названием «Демон сидящий» — первая из обширной демонической сюиты, включающей и живопись, и рисунки, и скульптуру.

«Молодая уныло-задумчивая фигура» — слова очень точные. Сидящий демон действительно молод, и его печаль незлобна, им владеет только тоска по живому миру, полному цветения и тепла, от которого он отторгнут. Цветы же, которые его окружают, холодные, каменные цветы: художник подсмотрел их формы и краски в изломах горных пород с их причудливыми вкраплениями и прожилками. Передано то странное состояние души, когда охватывает чувство бесконечного одиночества и, кажется, что от всего окружающего ты отгорожен непроницаемой стеклянной стеной. Вспоминается, как в романе Достоевского описаны переживания князя Мышкина в горах Швейцарии: «Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался... Мучило его то, что всему этому он совсем чужой».

Окаменевший пейзаж в «Демоне сидящем» — каменные цветы, каменные облака — символизирует это чувство отторгнутости, чуждости: «Природы жаркие объятья навек остыли для меня». Но нет ни вызова, ни ненависти — только глубокая, глубокая печаль.

Врубель думал о «Демоне» Лермонтова еще за десятилетие до обращения к своему образу. Из его воспоминаний следует, что художник знал наизусть поэму, изучал иллюстрации к ней и думал о философской сущности «Демона». В Одессе он начал первый холст, но образ Демона тогда еще не был достаточно ясен художнику. Он множество раз принимался за холст, писал и рисовал голову, бюст своего героя, счищал написанное и начинал заново. Снова бросал сделанное и записывал другими изображениями, например, «Кармен», «Цирковая наездница».

Художник отступал на время, как будто для того, чтобы дать себе отдых, или, надеясь таким приемом «обмануть бдительность гордого духа», но Демон не показывал своего лица.

В течение многих лет Врубеля влекло к образу Демона: он был для него не однозначной аллегорией, а целым миром сложных переживаний. На холсте, в глине, на обрывках бумаги художник - ловил лихорадочное мелькание обликов, чередование гордости, ненависти, мятежности, грусти, отчаяния... Все снова и снова появляется незабы­ваемое лицо: косматая львиная грива, узкий овал, излом бровей, трагический рот,— но каждый раз с иным оттенком выражения. То он бросает исступленный вызов миру, то «похож на вечер ясный», то становится жалок.

Врубель сроднился с Демоном как со своим духовным двойником, с чем-то или с кем-то, кто жил не только в его образном воображении, но как будто и вне его, сам по себе.

«Впервые художник увидел своего Демона в Москве, когда узнал, что не будет писать «Воскресение» во Владимирском соборе. «Соборные» надежды его рухнули совсем… И тогда Демон появился на миг из своей туманности, и Врубель ясно увидел его». (Суздалев П.К. «Врубель и Лермонтов» М., 1991.- ст.115.)

«Демон был далеко, где-то на вершине горы, может быть, даже на иной планете; он сидел грустный в лучах заката или разноцветной радуги... Врубель чувствовал, что это все еще не тот монументальный Демон, которого он так долго искал, а нечто демоническое — «полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами». (Врубель М.)

Врубель тотчас поспешил воплотить в живописи это демоническое явление, этот образ молодого, еще ненастоящего Демона, уверенный в том, что со временем он напишет и заветное монументальное полотно.

По мере того как Врубель переносил на холст увиденное, оно то затуманивалось, то вновь проясня­лось в спектре света и красок; но, освещаясь, оно менялось в деталях, в оттенках цвета, подобно небу при закате солнца. «Цветущая поляна» и «ветви, гнущиеся под цветами», намеченные в акварельном эскизе на клочке бумаги, на холсте закрылись лиловым мраком, а за спиной Демона вспыхнул калейдоскоп радуги, кристаллический узор, похожий на букет цветов из драгоценных камней, в которых мерцают лучи заходящего светила. Отблески заката осветили желтоватыми бликами могучий торс и руки самого неподвижного героя, едва коснулись неземной красоты его молодого лица, на котором, как жемчужина, застыла светлая слеза. В этом странно-прекрасном волшебном саду, в озарении то ли земных, то ли космических лучей юный гигант, как у Лермон­това, похож «на вечер ясный: ни день, ни ночь,— ни мрак, ни свет!..».

О чем думает и скорбит сидящий Демон у Врубеля? Всматриваясь в образ, возникший в нем, художник помнил все, что знал о лермонтовском Демоне от его первого рождения до поэтической и философской зрелости образа.

Как часто на вершине льдистой

Один меж небом и землей

Под кровом радуги огнистой

Сидел он мрачный и немой...

Этот мотив Демона, сидящего одиноко «меж небом и землей под кровом радуги огнистой»,— осознавал то художник или нет,— как видно, отразился в выборе сюжетно-композиционного направления картины; его Демон, как и лермонтовский в этом состоянии, печален, уныл и мрачен оттого, что «духовный взор его» видит «даль грядущую, закрытую пред нами». Однако Врубель знал еще то, чего не мог знать Лермонтов: в грядущей дали Демон не увидел ничего отрадного, что примирило бы обуревающие его страсти и рассеяло сомнения,— ничего, что могло дать надежду на счастье. Отсюда неисчерпаемая бесконечная тоска его темнокудрого титана, ломающего руки. Кажется, вся скорбь мира застыла в его опущенных на колени руках, сцепленных в бездействии ладонях, в его глазах, из которых выкатилась одинокая тяжелая «нечеловеческая слеза».

Юный титан не знает ни сомнения, ни злобы. В нем только печаль. Отсветами пурпурного заката чеканятся грани могучей фигуры. Сверкающими осколками рассыпаются небывалые, гигантские цветы. В оли­цетворении скованной мощи индивидуалистское самовыражение художника возвысилось до символа времени. Монументально-декоративное полотно стало идейным и творческим манифестом. «Умышленная четкость форм», своеобразие живописных приемов (мозаичность мазков) смутили даже друзей мастера.

Сохранился прекрасный большой рисунок (дата его неизвестна) с изображением головы, очень похожей на голову «Сидящего Демона», но называется он «Голова ангела».

Несколькими годами позже Врубель сделал скульптурную голову Демона — и это уже совсем другой образ, образ ожесточившегося. Под массивной гривой волос — исступленный лик с выходящими из орбит глазами. Художник отлил эту голову в гипсе и раскрасил, придав ей жуткую «настоящесть». В 1928 году ее разбил на куски какой-то психически неуравновешенный посетитель Русского музея в Ленинграде, где скульптура была выставлена. Ее реставрировали, но с тех пор она не экспонируется в зале.

Закончив картину «Демон сидящий», он принялся за иллюстрации к Лермонтову. Прежде всего, к «Демону».

У Лермонтова Демон, хотя и страдающий, все же «царь познанья и свободы». У Врубеля он не царствен — в нем больше тоски и тревоги, чем гордости и величия. Это сказалось в иллюстрациях к поэме Лермонтова. Здесь Врубелю больше всего удался ожесточенный, скорбный, одинокий, лик на фоне горных вершин. Меньше удался Демон в сценах искушения Тамары, где он торжествует свою победу над ней,— тут в его облике появляется привкус театральности: эффектно ниспадающая хламида, голое плечо, даже как будто следы грима на лице. Демона-победителя Врубель своим внутренним оком не видит.

У Врубеля Демон — целиком художественный символический образ романтического героя, мыслителя и пророка. Он горд, печален, возвышен, но он не враждует, и если борется, то не с небом, а с землей. Лишь многовековая традиция понимания Демона как Сатаны и Антихриста мешала современникам Врубеля видеть в нем нечто совсем иное. Врубель не раз говорил о том, что люди неверно понимают Демона, видят в нем христианского черта — «рогатого» или дьявола — «клеветника», но Демон — это «душа».

Лишь только божие проклятье

Исполнилось — с того же дня

Природы жаркие объятья

Навек остыли для меня.

Вот этот аспект «демонической» темы, иначе говоря — тема кризиса романтического индивидуализма, крушения его высокомерных притязаний, продолжает подспудно звучать и на протяжении XIX века. Начиная с самого же Лермонтова («Герой нашего времени»), писатели-реалисты переносят ее из области романтических символов на реальную социальную почву. И Печорин, и герои Достоевского — Раскольников, Иван Карамазов, Ставрогин — демонические натуры, обладающие большой силой, большим обаянием, но в самих себе несущие свою кару.

Врубель вновь вернул этот образ к его романтическим первоистокам. В годы «сна и мглы», подавления и жалкого прозябания личности он хотел снова восславить гордую непреклонность духа. Но история уже внесла свои коррективы в понимание «демонизма», и невольно на первый план выходили мотивы тоски, одиночества и гибели. Тем более что сам художник, отважно взявший на свои хрупкие плечи бремя «демонической» темы, был далеко не титаном, не героем — он был слабым сыном своего негероического времени.

**3. Последние годы жизни.**

Переломы художественного сознания на протяжении 90-х годов подспудно происходили у многих, преимущественно у людей младшего поколения. Сама общественная атмосфера неуловимо менялась, наиболее чуткие ощущали предвестие грозы, «неслыханных перемен». В искусстве их начинало тяготить бытовое, заземленное, а также и сентиментально-лирическое. Хотелось иного: новой масштабности, новой красоты, пусть и такой, которую можно воспринять «как беду».

Так и Врубелю претила «бытовая жвачка» с маленькой моралью, он выступил сразу как сложившийся мастер и новых форм, и романтического мироощущения. Удивительно ли, что его вещи, разительно не похожие на типичную массовую продукцию 80-х годов, вызвали и негодование, и глумления и тоже были наименованы «декадентскими», а с другой стороны, «пронзили» многие молодые сердца, улавливавшие в них зов к высокому. Долгое время о Врубеле не могли судить спокойно, не впадая в крайности. Или кричали: «Дикое уродство... декадентский бред!» — или поспешно создавали вокруг художника ореол невероятной легенды, чуть ли не отождествляя его самого с великим искусителем — Демоном.

Но он был, прежде всего, Мастером, самозабвенно отдающимся своему «специальному делу», не очень прислушиваясь к хулам и хвалам. Это специальное дело само наводило на большие замыслы. Как заметил один философ, не столько личность художника направляет его внимание на те, или иные проблемы и стороны жизни, сколько стихия таланта. Талант Врубеля, вероятно, превышал возможности и силы его личности и, в конце концов, ее надломил.

Печальная заключительная страница открывается весной 1905 года, когда художник снова ощутил уже знакомые симптомы приближения недуга. Теперь он воспринимал их на редкость сознательно. Собираясь опять вернуться в клинику, он, как вспоминала его сестра, «прощается с тем, что ему особенно близко и дорого». Он пригласил к себе перед отъездом друзей юности, а также своего любимого старого учителя Чистякова; посетил выставку «Нового общества художников», которому симпатизировал; отправился в сопровождении жены и вызванного из Москвы доктора Ф.А. Усольцева в Панаевский театр, где девять лет тому назад впервые увидел Забелу. Круг жизни замыкался. На следующее утро Усольцев увез Врубеля в Москву, в свой «санаторий».

Там художник продолжал работать — и в 1905 году, и в следующем. Работал над «Видением Иезекииля», сделал акварель «Путь в Эммаус», несколько портретов. Последним был портрет поэта Валерия Брюсова. Потом художник, видимо, еще пытался продолжать работу над «Видением Иезекииля», но слепота быстро прогрессировала, скоро он перестал видеть совсем. Близкие предлагали ему заняться лепкой — он отказался: «Приятно лепить, только когда видишь, что делаешь».

Врубеля снова перевезли в Петербург, поближе к жене, работавшей в Мариинском театре, и здесь — то в одной, то в другой лечебнице — провел он последние четыре года жизни, медленно угасая. Периодов возбуждения больше не было, больной оставался, спокоен, тих, кроток. Его навещали сестра и жена; сестра читала ему вслух, жена пела — чтение и музыка были его единственным развлечением и отрадой, другие связи с миром оборвались. Один из врачей вспоминал, что иногда слепой Врубель брал карандаш и одним росчерком прекрасно рисовал фигуру лошади, но если отрывал карандаш от бумаги, то уже не мог продолжать.

Все эти годы он изнурял себя «искупительным» стоянием на ногах ночи напролет, голодом — и говорил, что после десяти лет такого искуса он прозреет, и у него будут новые глаза из изумруда.

В 1910 году, пятидесяти четырех лет от роду, Врубель скончался от воспаления легких. Накануне смерти он сказал ухаживавшему за ним санитару: «Николай, довольно уже мне лежать здесь — поедем в Академию». На следующий день его действительно отвезли в Академию художеств — в гробу.

Врубель был академиком — это почетное звание ему присвоили в 1905 году, когда он был уже неизлечимо болен. Еще несколько лет не иссякала живая память о художнике, который «между нами жил», появлялись одно за другим воспоминания о нем, статьи, книги, пока грозные мировые события не заслонили собой все. Надвинулись «сине-лиловые миры» первой мировой войны, наступали годы катаклизмов и бурь, предчувствие которых уже с начала века жило в творчестве больших художников, и в искусстве Врубеля, напряженном, как до отказа натянутая тетива.

Как всегда, с течением времени произведения искусства неуловимо изменяются в своем содержании — новые поколения прочитывают их уже не так или не совсем так, как современники. И даже в течение одной жизни — жизни художника — успевает измениться духовный климат, а с ним оценки и истолкования созданного.

Когда Врубель в 1880-х годах, в Киеве, делал росписи в Кирилловской церкви и эскизы для Владимирского собора, их оценили немногие большинство просто не заметило. Это была, в глазах восьмидесятников, церковная живопись, стилизованная «под старину», только какая-то странная. Древним русским искусством тогда не увлекались. Поэтому для широкого круга зрителей первые, но уже вполне зрелые работы Врубеля прошли незамеченными.

Потом, в 90-х годах, когда Врубель выступил с иллюстрациями к Лермонтову, а затем со своими панно на Нижегородской выставке, внимание на них обратили, но воспринимали преимущественно «как беду», как дерзкое нарушение устоявшихся эстетических понятий и норм.

На рубеже веков стали входить в силу иные понятия и нормы, чему немало содействовали деятельность «Мира искусства», поэзия символистов, наконец, интернациональный стиль модерн, который, как раз благодаря своим наиболее поверхностным образцам, а также своему внедрению в прикладное искусство, распространялся вширь, находил доступ к широкой публике, довольно быстро трансформировав ее вкусы.

На этом изменившемся культурном фоне никто уже не смеялся над картинами Врубеля. В них вопрошающе вглядывались, а, вглядываясь, открывали в них созвучие с той «музыкой», которою, по выражению Блока, «гремел разорванный ветром воздух». В то время вновь приобретало особое значение понятие гения, когда-то введенное романтиками; начинали верить, что искусству предназначена великая роль в преобразовании мира, что оно способно исцелить мир проникновением в тайная тайных, явлением красоты.

Сама болезнь Врубеля не поколебала, а даже усилила романтический ореол вокруг него. С точки зрения позитивизма середины XIX века душевное заболевание художника могло бы лишь поставить под сомнение полноценность его искусства, вызвать сожаление и ничего больше. Но романтическое понятие гения сопряжено с прорывом за грань обычного, «нормального». Душевное заболевание представало в ином свете — как знак такого прорыва. Как писал Томас Манн о Достоевском, «дело, прежде всего в том, кто болен, кто безумен...— средний дурак, у которого болезнь лишена духовного и культурного аспекта, или человек масштаба Ницше, Достоевского».

Врубель был, безусловно, человеком масштаба Ницше и Достоевского, и болезнь его представлялась терновым венцом на челе гения. Она довела до апогея интерес к его искусству у современников. Вокруг искусства Врубеля заплели венок легенд, его сделали более мистическим, чем оно было на самом деле.

Наставшая эпоха войн и революций привела к пересмотру и переоценке умонастроений художественной интеллигенции начала века. Естественно, перед лицом глобальных событий, перед народными движениями, потрясшими мир, те «кружковые», «интеллигентские» пророчества теперь виделись чем-то не сомасштабным эпохе, сугубо камерным и даже способным помешать строительству новой жизни. И символизм, и модерн были сметены вихрем событий, в 20-е годы интерес к ним был утрачен. Но те связанные с ними художники, которые несли в себе начала, способные прорасти в будущее,— они остались. Остался Блок, остался Брюсов. Остался Врубель. Не лишним будет вспомнить, что имя Врубеля стояло в списке деятелей мировой культуры, которым было намечено поставить памятник по плану монументальной пропаганды, созданному в первые годы революции по инициативе В. И. Ленина.

Но эти годы снова переосмыслили искусство Врубеля. Что красота может переродить мир — в это больше не верили: мир перерождали другие силы. Не верили и трагическому величию мятежного индивидуалиста — Демона. Для молодого поколения двадцатых годов, сформировавшегося в революционных битвах, Демон был просто литературным или оперным персонажем, история как бы сразу отбросила его в далекое прошлое.

И все же и «Демон», и другие произведения Врубеля не забывались, продолжали жить в потаенных пластах сознания людей, словно дожидаясь своего часа. Жить, как старая, но завораживающая легенда, как бередящая душу загадка, как обещание нового Ренессанса искусства, который когда-нибудь наступит.

**4. Об искусстве Врубеля.**

Прочность и неисчерпаемость творчества Врубеля связана с питанием от вечного источника природы, натуры. Зависимость от этого источника бывает очень непростой, сложноопосредствованной — так и у Врубеля,— но она непременно должна быть: никогда не существовало подлинного мастера искусства, у природы не учившегося, от нее не исходившего. Врубель на том стоял: он строго соотносил свою необычайно своеобразную «душевную призму» с тем, что ему раскрывала и подсказывала сама природа. Он даже говорил, намеренно подчеркивая свою зависимость от объективного: «С каждым днем все больше чувствую, что отречение от своей индивидуаль­ности и того, что природа бессознательно создала в защиту ее, есть половина задачи художника». В устах Врубеля это высказывание кажется пара­доксальным — уж он ли отрекался от своей индивидуальности?! Однако такова диалектика творчества: индивидуальное и субъективное имеет цену постольку, поскольку через него прелом­ляется объективное и общезначимое, и Врубель это прекрасно понимал. Без этого индивидуальность самая яркая, самая своеобычная иссыхает и вырождается в штамп.

«Природа», в свою очередь, не есть что-то одинаковое всегда и для всех: она полифонична, безгранично ее многоголосие. Врубель углублялся в ее тончайшие детали, «планы», отчего она представала фантастически преображенной, в аспекте непривычном для обыденного взгляда, который схватывает в предметах лишь поверхностное и суммарное. Необычно пристальный аспект созерцания наталкивал на фантастические образы и уподобления, что отвечало внутреннему духовному складу Врубеля с его тягой к небудничному, романтическому. Однако он всегда испытывал потребность «выводить» эти романтические образы из «самых живых подробных впечатлений натуры».

Итак, исходная точка — натура, изображенная «вполне реально». По ней настраивается воображение и художника, и зрителя. Только впечатления натуры будили и стимулировали фантазию Врубеля. Если болотистый пейзаж в картине «Пан» убедителен своей реальностью, то и сам сказочный Пан воспринимается как нечто доподлинное, а вместе с тем исходящее от него веяние волшебства бросает свой отблеск на пейзаж, который тоже становится сказочным. Подобный синтез фантастического и реального заключен и в «Сидящем Демоне», и в «Ночном», и в «Жемчужной раковине». Там, где фантастического предмета нет, а просто «натура» — например, в этюдах цветов, все равно чувствуется, что волшебство в этой натуре таится, что она его излучает, несмотря на то — а вернее, именно потому,— что реальная ее форма передана в самых тонких подробностях. Причем эта детализованность вовсе не переходит в «обман зрения», не создает иллюзию двойника предмета. Такая иллюзия возникает в живописи, когда скопировано то, что «лежит на поверхности», к чему обыденный взгляд привык, присмотрелся, тогда, видя то же самое на картине, он не отличает ее от самого предмета. Врубель же раскрывает такие нюансы формы, которые обычно не замечаются, ускользают. Поэтому его азалии, орхидеи, розы кажутся «жилицами двух миров» — и того сада с клумбами, какой можно увидеть из окна, и вместе с тем какого-то более таинственного и прекрасного райского сада.

Врубель завещал искусству стремление к монументальности — к величавости идеи и формы. Но пристрастие к деталям, к тонкой ювелирности, к пристальному погружению в какой-нибудь фрагмент природы — совместимо ли оно с монументализмом, который основан на обратном, то есть на отвлечении от частностей, на обобщении и даже упрощении формы? Когда в искусстве модерна предпринимались попытки воскресить монументальный стиль, то эти попытки действительно были связаны с тенденциями упрощения — с нарочитым уплощением про­странства, подчеркиванием силуэтов, обнажением цвета.

Врубелю искусственные приемы «монументализации» были чужды. Он не поступался сложностью и утонченностью своего письма ни в стен­ных росписях, ни в декоративных панно: он был монументален по природе своего дарования, по строю образов, оставался монументалистом и в маленьких эскизах, и в картинах.

Герои произведений Врубеля, как правило, обращены на зрителя и, кажется, от них исходит какой-то властный зов. Он любит крупные планы, наплывы. Демон устремляет пронизывающий взор на тех, кто смотрит на него извне. Дриада в кустах сирени прикладывает палец к губам, призывая смотрящих к молчанию. «На зрителя» обращены Пан, Царевна-Лебедь, Ис­панка, Гадалка. Если же персонажи и не устремляют взор за пределы картины, они все равно всей своей пластической организацией ориентированы на запредельное пространство. Пространства картины им словно бы не хватает, они его раздвигают... Сидящий Демон не умещается в обрамлении — голова сверху срезана. Участники венецианского карнавала стремятся прочь за отведенный им узкий вытянутый прямоугольник. Купы сирени разрастаются так пышно и буйно, что чувствуется — им нужно гораздо больше простора, чем в этом полотне, куда они втиснуты. Все у Врубеля как будто хочет вырваться на волю, расшириться, распространиться.

Пространство же его картин совсем не такое, как в традиционной станковой картине. Крайне редко встречается развертывание пространства в глубину. В тех случаях, когда Врубель строит глубинное пространство, он трактует его условно, как несколько следующих друг за другом планов, и эти планы сближает, прижимает друг к другу, сводя на нет переходы между ними, или располагает их, постепенно повышая, друг над другом (в триптихе «Суд Париса»), подобно тому, как это делается в восточном искусстве или в иконописи. Как в иконописи, Врубель не совсем устраняет пространственную глубину, но дает «малую глубину»: передавая трехмерное пространство, стягивает его к двум измерениям.

Этими особенностями в трактовке пространства, для живописи XIX века необычными, Врубель продолжает художественную традицию, идущую от античной живописи через Византию и древнерусское искусство. Но у стиля Врубеля есть совершенно своеобразная примета, византийскому стилю чуждая: в пределах «малой глубины» он передает объем предмета, трактует его почти скульптурно осязаемо. В сжатое, почти лишенное перспективы пространство Врубель помещает объемные тела, где форма «обнята» с исключительной полнотой. Поэтому создается впечатление, что это исполи­ны, которым действительно тесно в мире,— они из него выламываются. Конфликт сжатого пространства и мощно вылепленного объема создает особенную драматическую напряженность композиций. Стоит заметить, что художник питает пристрастие к сильно вытянутым — по вертикали или по горизонтали - форматам, также усиливающим ощущение сдавленности пространства, где живут его герои.

Дробящийся, переливающийся цвет в полотнах Врубеля и их кристаллическая фактура родственны эффектам мозаики — излюбленной техники византийских монументалистов. В больших вещах Врубель, как правило, приглушает многоцветность, свойственную особенно его акваре­лям, подчиняет ее господствующей цветовой доминанте. Доминирует холодная цветовая гамма - синие, лиловые, зеленоватые тона спектра.

В 90-е годы начинается у него царство лилового — таинственный цвет готических витражей, тон вечерних сумерек, оттеняемый оранжевыми вспышками догорающего заката (то, что Блок называл «борьбой золота и синевы»). В лиловом ключе написа­ны демоны, сирени, лебеди. Картина «К ночи» выдержана в темно-красной гамме, но и красные, и дымно-розовые тона у Врубеля ощущаются как холодные — больше тяготеют к лиловым, чем к желтым. Теплый желтый цвет в палитре Врубеля отсутствует. Он любит эффекты вечернего солнца, занимающегося утра, но почти нигде мы не встретим у него яркого солнечного дня. Колорит Врубеля сумрачно величав - «ни день — ни ночь, ни мрак — ни свет». В нем символизируется мироощущение художника, его мифотворчество, чувство тайны, разлитой в мире.

**Заключение.**

Подлинная стихия картин Врубеля — молчание, тишина, которую, кажется, можно слышать. В молчание погружен его мир. Он изображает моменты неизреченные, чувства, которые не умещаются в слова. Молчаливый поединок сердец, взглядов, глубокое раздумье, безмолвное духовное общение. Мгновения замершего действия, времени, остановленного на том пределе, когда слова не нужны и бессильны, Врубель избирал и для иллюстраций к Лермонтову.

Единственный в русской живописи, Врубель дал новую жизнь великим поэтическим символам, берущим начало в народном эпосе, у Шекспира, Гете, Лермонтова, Пушкина — они стали другими, но по духу, по строю чувств не мельче своих прообразов. Токами высокого духовного напряжения пронизан мир Врубеля — в этом тайна его монументальности и залог долговечности.

**Литература**

1. Врубель. М.А. Рисунки к произведениям М.Ю. Лермонтова: альбом/Вступ. ст. А.А. Сидоров.- Л., 1964

2. Гаврилова Е. Михаил Врубель.- М., 1973

3. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель: жизнь и творчество.- М.,1984

4. Коровин К. «Константин Коровин вспоминает…».- М., 1971

5. Суздалев П.К. Врубель и Лермонтов.- 2-е изд. – М., 1991

**Приложение.**

**Приложение 1**

Основные даты жизни и творчества М. А. Врубеля

1856, 5 марта. М. А. Врубель родился в Омске, в семье военного юриста.

1874. Поступление на юридический факультет Петербургского университета.

1880. Поступление в Академию художеств.

1881—1884. Занятия в Академии художеств под руководством П. П. Чистякова.

1884, май. Отъезд в Киев для реставрационных работ в Кирилловской церкви.

1884. Роспись Кирилловской церкви («Сошествие св. духа»).

1884, ноябрь — 1885, май. Поездка в Венецию. Работа над иконостасными образами для Кирилловской церкви.

1886—1889. Работа в Киеве. Картины «Девочка на фоне персидского ковра», «Гамлет и Офелия»; эскизы для Владимирского собора. Первые вариан­ты «Демона».

1. осень. Переезд в Москву.
2. «Демон сидящий». Иллюстрации к сочинениям Лермонтова.
3. Поездка в Италию и Францию с семьей С. И. Мамонтова.

1892—1895. Жизнь и работа в Москве, с длительными выездами за границу. Участие в абрамцевском кружке. Ряд декоративных панно. «Испания», «Венеция», «Гадалка».

1896. Большие декоративные панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» для Всероссийской нижегородской выставки. В июле 1896 г.— женитьба на Н. И. Забеле.

1897—1900. Картины на темы русских сказок и опер Римского-Корсакова («Морская Царевна», «Тридцать три богатыря», «Пан», «Царевна-Лебедь» и др.). Работа для театра. Портреты С. И. Мамонтова, Н. И. Забелы и др. Майоликовые скульптуры.

1901. «Демон поверженный».

1902—1903. Начало болезни. «Портрет сына».

1904. Пребывание в клинике д-ра Ф. А. Усольцева. Рисование с натуры. Выздоровление и переезд в Петербург.

1906. Портрет В. Я. Брюсова — последняя работа Врубеля.

1910, 1 апреля. Смерть М. А. Врубеля.