Всероссийская государственная налоговая академия

РЕФЕРАТ

По Культурологии

на тему:

В.А.Серов и М.А.Врубель: особенности творчества.

Москва 2009

ПЛАН

1.Введение………………………………………………………… 2.В.А.Серов биография, особенности творчества……………… 3.М.А.Врубель биография, особенности творчества…………… 4.Заключение……………………………………………………..

ВВЕДЕНИЕ

В реферате по культурологи я рассматриваю следующую тему : «В.А.Серов и М.А.Врубель: особенности творчества». Я выбрала эту тему так как я увлекаюсь живописью. Главной задачей реферата является изучение особенностей творчества художников. В конце работы я постараюсь сделать некоторые выводы об изученной мною теме. Человеку, по своей природе, присущ творческий процесс. Живопись как часть этого творчества, даёт возможность проявить своё видение мира. Живопись, является видом изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи красок, нанесенных на плоскую поверхность. Именно цвет является главным выразительным средством живописи. Любой вид изобразительного искусства требует преодоления каких-либо проблем, от: что я хочу? до: как это сделать? Независимо от образования, возраста, воспитания или социального положения, человек, взявшийся проявить себя в творчестве, всегда вызывает чувство уважения.

В.А.Серов биография, особенности творчества

# Валентин Александрович Серов родился в Петербурге 7 января 1865 года (старый стиль). "Детство Серова прошло в артистической среде. Отец - Александр Николаевич Серов - был знаменитый в то время композитор и музыкальный критик, страстный почитатель и пропагандист Вагнера. Сорока трех лет он женился на своей семнадцатилетней ученице Валентине Семеновне Бергман, и будущий художник был их единственным сыном. Серовы жили открыто, их дом всегда был полон гостей. "Много было лохматого студенчества, - вспоминал Репин, - манеры у всех были необыкновенно развязны". Подобного рода публика была приглашаема Валентиной Семеновной, убежденной нигилисткой, приверженной идеям Чернышевского о свободе и равенстве и отрицавшей представления даже об элементарном этикете - она с презрением усмехалась, например, когда Репин пытался уступить ей стул. Общество же Александра Николаевича было самое интеллигентное и аристократическое: он был дружен с Тургеневым, среди его постоянных гостей следует назвать скульптора Антокольского и художника Ге, рисовавшего для маленького Валентина любимых им лошадок. Часто бывало, что композитор, окруженный восторженными почитателями его таланта, играл на рояле фрагменты новой оперы, а в другом конце квартиры его жена с "лохматыми" гостями заводила либеральные споры, мешая слушанию музыки. Словом, у Серовых было суетно и шумно, и маленький Валентин с раннего детства оказался не то чтобы заброшенным, но отнюдь не избалованным родительским вниманием ребенком. После смерти отца (Валентину тогда было шесть лет) для Серова началась жизнь скитальца. Валентина Семеновна, страстно увлеченная музыкой и общественной деятельностью, не хотела бросать ни того, ни другого. Но обнаружив серьезное пристрастие маленького сына к рисованию, она направилась в Париж, где тогда жил Репин - художник, которого она близко знала уже прославившийся к тому времени картиной Бурлаки на Волге. Серова решено было отдать в обучение к Репину. В Париже юный Серов оказался фактически предоставленным самому себе. Занятия с Репиным и самостоятельное рисование были единственным его развлечением. Постепенно Серов становился замкнутым и угрюмым - черты характера, сохранившиеся в нем на всю жизнь. В 1875 году Серовы - мать и сын - вернулись в Россию. Однако Валентине Семеновне не сиделось на одном месте, и кочевая жизнь для Серова продолжалась. В 1878 году он возобновил систематические занятия у Репина, вернувшегося к тому времени из Парижа и поселившегося в Москве. Серов жил у Репина почти на правах члена семьи, сопровождая его во всевозможных поездках этюды, а в остальное время, рисуя с гипсов, с натуры и копируя репинские холсты. Академию художеств, куда Серов поступил в 1880 году, он без сожаления покинул в 1885, попросив об отпуске "по состоянию здоровья и не вернувшись обратно. Целью Серова при поступлении в Академию было попасть в класс профессора Павла Чистякова, через руки которого прошли Суриков, Поленов, Репин, Врубель. Чистяковская педагогическая манера была весьма жестокой: он воочию умудрялся доказать ученикам их бессилие перед натурой, заставлял рисовать детские кубики, подвергая насмешливой беспощадной критике каждый неточный штрих. Серов беспрекословно подчинялся Чистякову - его мнение было для него даже дороже репинского. Но и Чистяков любил Серова и гордился им. Он был первым, кто открыл Серову сокровища Эрмитажа и начал говорить о необходимости изучения старых мастеров. Влиянию Чистякова Серов обязан и своей "вдумчивой" манере письма: Чистяков не терпел легкости и приблизительности в запечатлении натуры. В дальнейшем чересчур медленная и кропотливая работа порой вызывала удивление. "Иначе писать не умею, - говорил он на это, - виноват, не столько не умею, сколько не люблю". Круг друзей Серова сложился помимо Академии. С семьей Мамонтовых он познакомился еще в 1875 году, когда Валентина Семеновна гостила в Абрамцеве знаменитого мецената, а к моменту выхода из Академии Серов уже был одним из метельных участников абрамцевских предприятий, всеми любимым "Антошей" (это домашнее прозвище стало вторым именем Серова - близкие друзья его иначе и не называли). В Абрамцеве процветал культ театрального искусства; в домашних спектаклях Мамонтовых Серов был неподражаем: он обладал незаурядным дарованием комического актера и обожал изображать всяческих зверей, - глядя на его "льва" или "игрушечного зайчика", публика покатывалась от хохота, сам же Серов оставался невозмутим. Среди увлечений художников абрамцевского кружка было увлечение народными ремеслами, в частности керамикой. Своего рода памятный знак этих пристрастий - поливное блюдо, изображенное в Девочке с персиками. Чуть позже была организована гончарная мастерская, где Врубель исполнял свои знаменитые майоликовые скульптуры. Что касается Серова, то от него осталось лишь одно произведение в этом роде - ваза Черт, вылезающий из корчаги. Памятник, выразительный именно этой своей единственностью, целиком в духе серовского тонко иронического ума - словно это однажды вскользь брошенная реплика по поводу "фольклорных" забав взрослых детей: "Чертовщина все это". Благодаря Савве Мамонтову, устраивавшему Серову заказы на портреты, художник писал оперных знаменитостей-гастролеров, и один из этих портретов, экспонированный на выставке Московского общества любителей художеств в 1886 году первой выставке с участием Серова, - был замечен и одобрен. "Девочка с персиками" и "Девушка, освещенная солнцем" сделали Серова знаменитым. Среди молодых живописцев нового поколения он сразу оказался впереди других. Серов, чьи первые работы сразу же были высоко оценены не только художниками, но и коллекционерами, уже в начале пути оказался лидером. Его стали ценить, от него ждали новых "солнечных" полотен, похожих на портреты девушек, которые так понравились. Но Серов, однажды доказав, что область пленеризма в его всевозможных модификациях ему целиком подвластна, все время и последовательно усложняет картинные задачи, не желая повторяться, а если и возвращается к темам и приемам этих ранних картин, то словно лишь затем, чтобы убедиться, что он не забыл, как это делается. Девушка, освещенная солнцем (портрет Марии Яковлевны Симонович), созданная в Домотканове (имении друга Серова Владимира Дервиза), написана совершенно по-иному, чем Девочка с персиками. Здесь иной возраст модели, иной темп жизни, иная пластика и другая живопись - не стремительная и подвижная, а плотная и густая. Игра цветовых пятен в картине напоминает мозаику - так живописную форму любил строить Врубель, а Серов тогда как раз находился под обаянием его творчества и в какой-то мере стремился повторить врубелевскую манеру письма. Среди портретов, написанных в конце 1880-х годов, портрет Софьи Драгомировой - своеобразное свидетельство роста серовской славы. Софья Михайловна Драгомирова (в замужестве Лукомская) рассказывала Игорю Грабарю, как, позируя Репину для портрета в малорусском костюме, она познакомилась с Серовым, зашедшим в мастерскую к учителю. Серов попросил разрешения тоже писать ее портрет во время сеансов у Репина. Камерная техника акварели традиционно предполагает интимно-доверительную интонацию дружеского собеседования зрителя и модели. Но "доверительность" в портрете Лукомской носит почти исповедальный характер. Немой вопрос, обращенный как будто не к собеседнику, а в безответное пространство, отстраненный взгляд одновременно и на зрителя и как бы сквозь него - не "взгрустнувшая" девушка, какой Лукомская была представлена в малорусском костюме, а грусть как неотъемлемое природное свойство души, граничащее с психоаналитической проблемой. Грабарь писал, что "выразительные печальные глаза заинтересовали одного европейского невропатолога, случайно увидевшего фотографию с этого серовского портрета, и он точно определил тяжелое душевное настроение "дамы, позировавшей художнику".

В 1892 году Серов по рекомендации Репина получил от харьковского дворянства заказ на большую картину, изображающую императора Александра III и его семью в момент вступления в зал харьковского Дворянского собрания. Работа над картиной, вместе с этюдами, заняла три года. Императора Серов писал в основном по фотографиям, лишь раз получив возможность наблюдать царя "в натуре" .

Со второй половины 1890-х годов Серов много работает по заказам буржуазной и аристократической знати, и эта искусственная, подчиненная этикетным нормам жизнь и манера поведения, привычка к ситуации позирования, умение принимать и нести позу становятся у Серова основным моментом портретной характеристики, образуют сюжет, "сценарий" его портретов. Художник подолгу сочинял этот "сценарий": поведение модели сначала подсказывало, диктовало ему самую эффектную мизансцену, после чего та же модель превращалась как бы в актера, от которого режиссер-художник добивался искусной сыгранности этой мизансцены, точного попадания в заданный рисунок роли. Ситуация позирования нередко доводилась до степени мучительной - для большого парадного портрета Серов требовал девяноста сеансов, трех месяцев ежедневной "работы" модели (то есть выдерживания на портретном сеансе нужной ему позы), и многие из тех, кого портретировал Серов, пишут о том, как суров был художник, настаивая на выполнении своих требований в ущерб даже самочувствию модели. Графиня Софья Олсуфьева "больше семи минут не выдерживала - ей делалось дурно", а княгиня Полина Щербатова, позируя с рукой, закинутой назад, получила воспаление нерва, и ей пришлось на несколько дней прервать сеансы, чтобы лечить руку. Серов словно испытывал степень стойкости своих моделей - в какой мере перед взором художника им удастся остаться столь же милыми, любезными и "приятными", как на приеме в собственной гостиной, насколько модель соответствует взятому ею социальному амплуа. Он не обманывал ожиданий своих заказчиков, они получали нарядные, мастерски выполненные и очень похожие портреты, которыми могли гордиться. Но все знали, что позировать Серову "опасно": он любил говорить, что его интересует не столько сам человек, сколько та характеристика, которую можно из него сделать, а характеристики эти были таковы, что Серова часто упрекали в шаржировании, на что он отвечал: "Что делать, если шарж сидит в самой модели, - я-то чем виноват? Я только высмотрел, подметил".

# Один из первых в серии заказных парадных портретов - портрет великого князя Павла Александровича, дяди императора Николая II, удостоенный Grand Prix на всемирной выставке в Париже в 1900 году. Фигуру князя обрамляет свободно развернутый в пространстве корпус лошади. Ее морда обращена к зрителю, а стоящие торчком "чуткие" уши придают ей выражение пристальной, настороженной внимательности. Лошадь деликатно переминается с ноги на ногу, словно в нетерпеливом ожидании и недоумении относительно непонятной задержки своего хозяина, почему-то надолго впавшего в остолбенение. Часто присутствующие в серовских портретах животные - комнатные собачки или лошади - это не только дань традициям европейского парадного портрета, каприз заказчика или атрибуты модного интерьера. Присутствие "естественных" животных обостряет напряженную искусственность ситуации, которую сочинял своим моделям Серов - животные, не умеющие позировать, становятся "мерой человечности" изображенных на портрете людей. Крошечная левретка в портрете Софьи Боткиной едва заметна среди затканной золотыми цветами синей обивки дивана и желтого платья хозяйки, также покрытого искусственными цветами. При первом взгляде на портрет собачка выглядит еще одним цветком. Но ее "выдает" взгляд - она с любопытством косит глазом на зрителя, с удивлением обнаруживающего одушевленное существо среди этого тряпичного великолепия. Оживленное копошение собачки контрастирует с безразличным взором "скучающей барыньки", как отзывался о Боткиной Серов. Критика немедленно окрестила этот портрет "дамой на диване в пустыне", а когда Грабарь поинтересовался, отчего Серов сдвинул фигуру на край дивана, вопреки требованиям гармонической симметрии, художник ответил: "Так и хотел посадить, чтобы подчеркнуть одинокость этой модной картинки, ее расфуфыренность и нелепость мебели. Не мог же я писать этот портрет с любовью и нежностью".

# В 1907 году Серов вместе со Львом Бакстом совершил поездку в Грецию и на Крит, где художники изучали раскопки английского археолога Эванса, обнаружившего руины Кносского дворца, - открытие, в очередной раз изменившее представление о греческой цивилизации. Хотя первые наброски античных сюжетов делались Серовым сразу по возвращении из путешествия, лучшие, концептуально выговоренные произведения античного цикла - варианты картин Похищение Европы и Одиссей и Навзикая - относятся к 1910 году: античная тема словно "ждала своего часа", как если бы эхо внешних впечатлений должно было пройти какой-то путь, чтобы достичь недр художественного мира Серова и там откликнуться и получить свою долю в творческом внимании мастера. Миф о Европе принадлежит к "первомифам". Этот миф связан с крито-микенской культурой, открытие которой произошло как раз в начале XX века. Внимание культурного мира было приковано к этому открытию, отодвинувшему греческое искусство глубоко в древность, и сам образ античности "редактировался" в соответствии с новыми представлениями.

Античность была увидена Серовым как отрадное видение-галлюцинация, сон, соперничающий по своей убедительности с реальностью. Несмотря на то, что работа над произведениями античного цикла осталась незавершенной, интимная тема в серовских импровизациях получила проникновенное и цельное воплощение, вполне сопоставимое с теми версиями античности, которые предлагались **прежними эпохами возрождений.** В поздний период (начало 1900-х гг.) Серов связан с "Миром искусства". На рубеже столетий происходит перелом в стилистических исканиях Серова, в его творчестве окончательно исчезают черты импрессионизма и всё более последовательно развиваются принципы стиля "модерн", неизменно при этом сохраняется глубоко правдивое и реалистическое постижение природы и человека. В портрете нарастает тяготение к остроте социально-психологических характеристик, приобретающих необычайную глубину, и монументальности. В середине 1900-х гг. Серов создаёт несколько героических портретных образов; избрав для них жанр парадного портрета, Серов развивает прежнюю тему артистической личности, обретающей теперь большую свободу в выявлении своего таланта, его общественной значимости (портреты М. Горького, 1904; М.Н. Ермоловой,1905, Ф.И. Шаляпина, 1905 - оба в Третьяковской галерее). В портретах М.А. Морозова (1902), Третьяковская галерея), И. Рубинштейн (1910) и О. К. Орловой (1911; оба в Русский музее) Серов, выявляя некоторые черты в облике и характере модели (порой прибегая к гиперболизации и гротеску), придаёт им значение своеобразных формул социально - обусловленных черт в человеке. Большое место в позднем творчестве Серова занимала историческая живопись. По мотивам и стремлению передать дух времени, не прибегая к изображению значительных исторических событий, она близка исторической живописи художников "Мира искусства", отличаясь от неё большим богатством оттенков в характеристике героев и обстановки ("Выезд Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту", 1900, Русский музей), глубиной постижения исторического содержания эпохи ("Петр 1", темпера, 1907, Третьяковская галерея). В последние годы жизни Серов создал несколько вариантов картин на сюжеты из античной мифологии. Сочетая условность мифологического образа с реальным наблюдением натуры, обращаясь к традициям греческой архаики, Серов даёт собственную, свободную от классицистической нормативности интерпретацию античности. Лучшие произведения Серова принадлежат к вершинам русского реалистического искусства. Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897-1909). Ученики: П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, К.С. Петров-Водкин, Н.П. Ульянов, К.Ф. Юон.. Серов был столь же замечательным рисовальщиком, сколь и живописцем. Казалось, он ни в чем не знал трудностей, все давалось ему легко и просто. Он первым из русских художников возвел рисунок карандашом из статуса "простого наброска" в ранг самостоятельного произведения искусства. Многочисленные портреты карандашом и углем отмечены такой же живостью в передаче характера модели и совершенством в исполнении, как и работы маслом. Серов является, пожалуй, единственным русским портретистом, в работах которого окончательно стирается граница между станковым портретом, этюдом, наброском или рисунком карандашом - остается только портрет, только человек. На этой и следующих страницах вы можете увидеть некоторые из графических работ мастера, как в жанре портрета, так и анималистики. В конце 19 - начале 20 веков Серов становится едва ли не лучшим портретистом России, превосходя, в том числе и своего великого учителя Репина. Живописное и колористическое мастерство, совершенство и точность его рисунка необыкновенно высоки. Глубина эмоционального и психологического воздействия работ мастера объясняется умением найти верные изобразительные средства и в совершенной форме воплотить жизненный образ. Его портреты - не просто талантливое воссоздание физических черт индивидуального лица, но, главное, внутренний мир, в котором живет изображаемый человек. Неожиданная смерть художника потрясла его современников. Утром 22 ноября 1911 года Серов спешил на портретный сеанс к Щербатовым... Упал и умер от приступа стенокардии... Умер в самом расцвете сил, мастерства, творческих замыслов, в возрасте сорока шести лет... Восхищавшийся талантом мастера поэт В. Брюсов писал: "Серов был реалистом в лучшем значении этого слова. Он видел безошибочно тайную правду жизни, и то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза увидеть не умеют". За свою сравнительно недолгую творческую жизнь Валентином Серовым было создано несколько сотен портретов. Начиная с ранних шедевров "Девочка с персиками" и "Девушка, освещенная солнцем", Серов последовательно усложнял творческие задачи, находя все более лаконичные и, в то же время, выразительные способы передачи характера своих персонажей. Серов любил говорить: "Надо так писать, чтобы и без лица портрет был похож, одной фигурой". Прекрасно владея всеми техниками живописи и рисования, Серов первым утвердил карандашный портрет в качестве полноценого произведения искусства (портреты Шаляпина, Левитана и др.) Конечно же, столь одаренная натура не могла сковывать себя только лишь рамками портретной живописи. Серову в равной степени удавались пейзажи, анималистика, картины на исторические и мифологические темы. Восхищавшийся талантом художника поэт Валерий Брюсов писал: "Серов был реалистом в истинном смысле этого слова. Он безошибочно видел тайну жизни, и то, что он нам показывал, представляло собой саму сущность явлений, которую другие художники увидеть не могут".

# М.А.ВРУБЕЛЬ БИОГРАФИЯ, ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА

Врубель Михаил Александрович – один из замечательнейших русских художников – родился 5 марта 1856 года в Омске, где его отец (впоследствии генерал) служил по военно-юридическому ведомству. Вследствие частых перемещений его отца, знаменитый русский живописец и декоратор, яркий представитель символизма и модерна в русском изобразительном искусстве с детства испытал много новых впечатлений, живя попеременно в Омске, Астрахани, Петербурге, Саратове и опять в Петербурге. В сложной, многогранной судьбе Врубеля не было с самого года рождения безмятежного благополучия: он рано потерял мать, много скитался, переезжая с семьей из одного города в другой. Пятилетним ребенком он начал рисовать и не бросал карандаша и кисти в продолжение гимназических и университетских лет. Будучи семилетним ребенком, он посещал в Петербурге школу Общества поощрения художеств. В следующем году, живя с семьей в Саратове, маленький Врубель брал уроки рисования у преподавателя местной гимназии, затем посещал Одесскую школу рисования. Окончив в 1874 году гимназию, в том же году осенью поступил на юридический факультет Петербургского университета, посещая вечерние классы Академии художеств. Университет был окончен в 1879 году, а в 1880 году Врубель поступил в Академию, где его учителями стали такие выдающиеся люди, как И.Е. Репин и П.П. Чистяков. Последний был наиболее близок Врубелю. Он так высоко ценил своего учителя, что испытывал удовольствие, копируя его этюды. Общение с мастером не ограничивалось академическими классами. Он часто бывал в семье учителя, принимал там участие в концертах и спектаклях. И всякий раз, когда Врубель чувствовал необходимость опоры, он ехал к Павлу Петровичу Чистякову за критикой и советами. Академические годы – это преимущественно аналитический период творчества Врубеля, время углубленного, беззаветного, фанатического исследования натуры как формы. Молодой художник, по его словам, всей душой предан объединяющему чистяковцев "культу глубокой натуры". Он "жадно всматривается в ее бесконечные изгибы", с любовью "утопает в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии", находит "целый мир гармонирующих деталей", рисуя по 12-14 часов в день. Эта суровая школа воспитывает твердую руку, поразительную зрительную память, безукоризненное знание анатомии, от которого художник охотно отступает в последующие годы во время экспрессии формы. Не довольствуясь копированием натуры, художник ищет "призму", с помощью которой она превратится в художественную форму. Его ранние графические композиции обнаруживают влияние идеализирующего академизма, воспринятого через высокие образцы, такие как искусства Рафаэля. Но в некоторых рисунках и акварелях намечается выход к собственному осмыслению формы, он проявляется в интересе к орнаменту. Позже Врубель находит свой индивидуальный стиль, заключающийся в передаче структуры предмета путем последовательного выделения планов, первоначально самых общих, крупных, затем всё более мелких, которыми форма словно "гранится", на промежуточном этапе обретая кристаллическую угловатость, которую художник на следующем этапе работы закрепляли эстетизировал, словно выращивая на плоскости причудливый кристалл. Эта кристаллизация форм позже позволила считать Врубеля предшественником русского кубизма. Осенью 1883 года Врубель снимает мастерскую для самостоятельной работы с натуры. Здесь он пишет акварель "Натурщица в обстановке Ренессанса" (Гос. музеи русского искусства, Киев), которая свидетельствует об умении художника передать разнообразие материальных форм, богатство оттенков цвет. Уже в Академии художеств Врубеля начинают интересовать темы общечеловеческие, философские, его влекут личности сильные, мятежные, часто - трагические. Не случайно первая картина Врубеля связана с трагедией Шекспира: это "Гамлет и Офелия" (1884, ГРМ). В этой картине впервые в творчестве Врубеля возникает характерное для художника соотнесение себя и своего поколения с вечными образами мировой литературы. В неоконченной акварели "Пирующие римляне" (1883, Русский музей) при некоторой театральности всей сцены и увлечении аксессуарами, несомненно намерение художника передать жизнь конкретного исторического периода. Выразителен образ пожилого римлянина, погруженного в тяжелую дремоту. В его характерной голове есть сходство с римскими портретами, вероятно, известными художнику по слепкам или репродукциям. Показательно, что Врубеля привлекала не Греция, а Рим времени его упадка. Видимо, в этом художник ощущал нечто созвучное своим настроениям и своей эпохе. В Академии художник пробыл 4 года, в течение которых его работы были отмечены несколькими медалями. Но широкой публике его работы стали известны гораздо позднее. Лишь после демонстрации в 1896 году больших панно "Принцесса Греза" и "Микула Селянинович" врубелевские полотна оказались в центре общественного внимания, причем внимания пристрастного. 1896 год, когда вечный скиталец, неустроенный и бездомный живописец обретает свою пристань. Сбылась его мечта. Он полюбил. Надежда Ивановна Забела - известная певица внесла во внутренний мир Врубеля обаяние женской прелести и душевный покой. В наступающей тьме безумия художник верил в возвращение света, в новую зарю творчества. Только тяжкий недуг - плод невыносимого нервного напряжения, нечеловеческого труда и многолетнего непризнания оборвал блистательный поток картин, чарующих нас дивной красотой, совершенством языка, первичностью ощущения прекрасного. Врубель умер 1 апреля 910 года в Санкт-Петербурге. Его торжественно хоронила Академия художеств, речь над могилой произнес Александр Блок: "... у Врубеля брезжит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но уже и пророки. Врубель потрясает нас, ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, может быть, свое грядущее поражение". Этими вещими словами Россия прощалась с Врубелем, а вместе и с уходящей эпохой 19 столетия. Врубель оставил более 200 произведений. Среди них - портреты, картины, декоративные панно, иллюстрации, эскизы театральных занавесей, скульптурные произведения, проекты зданий, поражающие по размаху и широте творческого диапазона. Его искусство и сегодня продолжает "будить душу от мелочей будничного величавыми образами". В Киеве, куда Врубель приехал в 1884 году по приглашению известного историка искусствоведа и археолога Адриана Викторовича Прахова для участия в реставрации Кирилловской церкви 12 века, художник погружается в новую для него стихию монументальной церковной живописи. Он создаёт несколько самостоятельных росписей, где соединил средневековый канон с острым психологизмом нового времени. Взамен утраченных, реставрирует купол Святой Софии. Для изучения византийского монументального искусства он отправляется в Венецию, где пишет 4 иконы для иконостаса Кирилловской церкви. По возвращении из Венеции в Киев Врубель оказывается в самом центре поисков большого национального стиля. Окончив работу в Кирилловской церкви, он сразу стал готовиться к новому, еще большему подвигу, к росписи Владимирского собора, которой тоже заведовал Адриан Прахов. В этих эскизах еще острее и необычайнее отразилась прозорливая фантазия Врубеля, роскошь красочного замысла и линейного ритма сочетались с неизъяснимо-страдальческим эзотеризмом: преображенная плоть, сияние радуг надмирных, лучи и нимбы запредельного света, струящиеся складки легких риз и взоры, грозные жуткие, узревшие несказанное... Но был один недостаток в проекте Врубеля: гениальность. С этим недостатком не могли примириться ни Прахов, ни его покровители из сановного духовенства. Заказ был передан Васнецову, которым тогда начали восторгаться. Врубелю поручили только украсить орнаментом часть пилонов. Он вдохновенно выполнял и эту задачу (в конце 8о-х годов), превратив мотивы византийского и древнерусского узоров в какую-то прихотливую сказку-симфонию растительно-суставчатых форм и научив многому Васнецова, который умело использовал и врубелевский орнамент, и его реставрацию Кирилловских фресок, использовал именно так, как требовалось, чтобы толпа "приняла". Современники не позволили Врубелю слагать молитвы в доме Божием, и уязвленная гордость его стала все чаще обращаться к тому Духу тьмы и ненависти, который, в конце концов, испепелил его воображение, довел до безумия и смерти. Творческое равновесие было утрачено, заветная цель отодвинулась куда-то, начались и житейские невзгоды, борьба за кусок хлеба и, главное, сознание своей непонятости, беспросветного, обидного одиночества. Кульминация киевского периода – эскизы росписей Владимирского собора (1887, акварель и графитный карандаш, преимущественно Киевский музей русского искусства); со времен древней иконописи русская живопись не знала цветовых гамм такой силы обобщения и воздействия. Не только вера и озарение, но и мучительные сомнения проступили тут с исповедальной искренностью, – неудивительно, что эскизы смутили официальную церковь и остались неосуществленными в большом масштабе, на стене. В 1889 году Врубель уезжает в Москву, где познакомился с С.И. Мамонтовым и членами его кружка, в который входили известные художники В.А. Серов, И.И. Левитан, К.И. Коровий, В.М. Васнецов. В этот период жизни он создал значительное число произведений, исполнил иллюстрации к произведениям М.Ю. Лермонтова. Им было создано 13 рисунков, из которых большая часть относилась к "Демону". Эта тема прошла через все творчество Врубеля. Самой природой своего дарования Врубель был подготовлен к созданию этого образа. Демон жил где-то в сокровенных тайниках его души еще до того, как художник получил заказ на иллюстрации к поэме Лермонтова. Начинается новый и самый плодотворный период его творчества. Художник получает ряд заказов на декоративные панно. Одно из них - "Венеция" (1893, ГРМ) - создано по впечатлениям от поездки в Италию (1891-1892). Перед зрителем возникает город эпохи Возрождения во всем праздничном великолепии пышного карнавального шествия. Содержание картины "Испания" (1894, ГТГ), возможно, навеяно оперой "Кармен", которую Врубель очень любил и считал "эпохой в музыке". Взволнованность персонажей, напряженность цвета, поток лучей знойного солнца вызывают ощущение конфликта, драмы. Живой предстает страна, в которой кипят пылкие чувства, сильны и любовь, и ненависть. В этой картине три действующих лица. Но две мужские фигуры – стаффаж, призванный оттенить горделивую красоту героини, стройность которой подчеркнута узким форматом холста. В некоторой близости к этой картине - "Гадалка" (1895, ГТГ), произведение глубоко психологическое. Среди лилово-розового мерцания ковра и шелковых тканей Врубель мастерски выделяет лицо. Властно влечет пристальный взгляд горящих глаз, словно перед женщиной раскрылась страшная тайна будущего. Она, прекрасная и загадочная, раскладывает карты, угадывая чью-то судьбу. Но важен не рассказ, а ощущение тайны, переданное не только инфернальной внешностью героини, но и движением имматериальных и светоносных пятен цвета. Страстная любовь к природе помогает художнику передать ее красоту. Пышные гроздья врубелевской "Сирени" (1900, ГТГ), вспыхивая лиловым огнем, живут, дышат, оживают в сиянии звездной ночи. Прохладой, свежестью веет от этого большого холста. Кисть мастера предельно раскованна, каждый ее удар точен. Колера сиреневые и глубокие зеленые создают удивительное настроение спокойствия, умиротворенности. Наиболее плодотворными в творчестве Врубеля были 90-е годы. Он работал как скульптор, монументалист, театральный декоратор, добился больших успехов в книжной иллюстрации. В 1891 году к юбилейному изданию сочинений Лермонтова под редакцией Кончаловского Врубель выполнил иллюстрации, из тридцати - половина относилась к "Демону". Эти иллюстрации, по существу, представляют самостоятельные произведения, значительные и истории русской книжной графики, и свидетельствуют о глубоком понимании Врубелем лермонтовской поэзии. Особенно примечательна акварель "Голова Демона". Она подлинно монументальна. На фоне каменистых заснеженных вершин - голова с шапкой черных кудрей. Бледное лицо, запекшиеся, словно опаленные внутренним огнем, губы, горящие глаза с пронизывающим взглядом, с выражением нестерпимой муки. В этом взгляде - жажда "познанья и свободы", мятежный дух сомнения. После окончания иллюстраций к сочинениям Лермонтова Врубель, измученный Демоном, освобождается от его чар и от его гнета и в течение почти 10 лет не возвращается к изображению этого "злого господина". Десять лет, свободные от Демона, стали, возможно, самой счастливой порой всей его жизни. Это годы счастливой супружеской любви, подъема творческих сил, более прочного, чем прежде, успеха у заказчиков. И вот, спустя время, Врубель пишет "Демона летящего" (1899, ГРМ). Образ пронизан предчувствием гибели, обреченности. Это последний, отчаянный полет над горами. Демон почти задевает вершины своим телом. Колорит картины мрачен. В декабре 1901 года картина была закончена. Но вскоре он опять стал переписывать свое полотно, не прекращая работы даже на выставках в Москве и особенно в Петербурге, где картина была в феврале – марте 1902 года. Александр Бенуа рассказывает: "Каждое утро, до 12-ти, публика могла видеть, как Врубель "дописывал" свою картину. В этой последней борьбе (2 месяца спустя художник уже находился в лечебнице) было что-то ужасное и чудовищное. Каждый день мы находили новые и новые изменения. Лицо Демона становилось все страшнее и страшнее, мучительнее и мучительнее; его поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое, что-то до последней степени странное и болезненное, общий колорит наоборот становится все более и более фееричным, блестящим. Целый фейерверк звенящих павлиньих красок рассыпался по крыльям Демона, горы позади зажглись странным торжественным заревом, голова и грудь Демона украсились самоцветными камнями и царственным золотом. В этом виде картина была и безобразна и безумно прельстительна. Но или художник сам испугался ее, или модель коварно переменила лик свой, спутав изображение мастера и натолкнув его на совершенно иное. Произошел переворот, и с тех пор картина стала тускнеть, чернеть, поза стала естественнее, голова красивее, как-то благоразумнее, а демоническая прелесть почти совершенно исчезла. Врубель и совершенно изменил бы картину, если бы его не умолили товарищи, хоть на выставке, не касаться своего произведения". Тяга художника к монументальному искусству, выходящему за рамки станковой картины, с годами усиливается; мощным выплеском этой тяги явились гигантские панно "Микула Селянинович" и "Принцесса Греза" (1896), заказанные Мамонтовым для специального павильона Нижегородской ярмарки (второе панно ныне хранится в Третьяковской галерее). Однако именно станковая живопись, пусть и обретающая характер панно, осталась магистральным руслом его поисков. Колористическая роскошь таких полотен, как "Девочка на фоне персидского ковра" (1886, Киевский музей русского искусства), не заслоняет таящейся за внешним великолепием тревоги. Иной раз зияние темного хаоса умеряется фольклорной стихией: в картинах "Пан" (1899), "Царевна-Лебедь", "К ночи" (обе 1900; все три – Третьяковская галерея) мифологические темы неотделимы от поэзии родной природы. Лирическое откровение пейзажа, как бы обволакивающего зрителя своим красочным маревом, особенно впечатляет в "Сирени" (1900, там же). Более аналитичны и нервно-напряженны врубелевские портреты (К.Д. и М.И. Арцыбушевых, а также С.И. Мамонтова; все три – 1897, там же). Давняя любовь к музыке приводит Врубеля в частную оперу Мамонтова, где он сближается с Н.А. Римским-Корсаковым и принимает участие в оформлении опер "Царская невеста" и "Сказка о царе Султане". Затем он занят архитектурными проектами, из которых был осуществлен лишь один - пристройка к дому Мамонтова в Москве. В Абрамцеве Врубель возглавляет керамическую мастерскую, создает серию своеобразных скульптур-майолик на сказочные темы: "Лель", "Волхова", "Купава".

С Абрамцевым связаны многие творческие искания Врубеля. Врубель пленён поэзией национального духа, национальной нотой, которая слышится ему в Абрамцеве. Художник легко включается во все затеи абрамцевских жителей. Он поет и играет на сцене, пишет декорации для домашних спектаклей, а позже и для Русской частной оперы, чертит проект флигеля для пристройки к московскому дому Мамонтова, рисует эскизы каминов и печей для дома в Абрамцеве. Мамонтов ставит его во главе Абрамцевской гончарной мастерской, где он работает вместе с мастером Петром Кузьмичом Ваулиным. Врубель пленён поэзией национального духа, национальной нотой, которая слышится ему в Абрамцеве. Художник легко включается во все затеи абрамцевских жителей. Он поет и играет на сцене, пишет декорации для домашних спектаклей, а позже и для Русской частной оперы, чертит проект флигеля для пристройки к московскому дому Мамонтова, рисует эскизы каминов и печей для дома в Абрамцеве. Мамонтов ставит его во главе Абрамцевской гончарной мастерской, где он работает вместе с мастером Петром Кузьмичом Ваулиным. Глубокое постижение керамики как материала, обладающего своими собственными художественными возможностями, приводит его к ряду открытий, имеющих выдающееся значение. По словам специалиста в области декоративно-прикладного искусства Александра Салтыкова, Врубель создал культуру сказочной восстановительной майолики в скульптуре и культуру монументальной керамической живописи в архитектуре. Глина, обогащенная окисями металлов, при обжиге уподоблялась драгоценному камню блеском и переливами, глубиной и прозрачностью цвета – в этом суть открытия Врубеля. Фантастическая игра лилового и фисташкового цвета, сияние золота усложняют пластику скульптуры, наделяют её собственной таинственной жизнью в духе символизма. (Снегурочка и Садко) Вслед за Викто Сильное и устойчивое воздействие Врубеля испытали почти все крупные русские художники XX века. Его манера писать "разноцветными кубиками" (по словам Ф.И. Шаляпина) иной раз трактовалась как преддверие кубизма. Однако Врубель, доказавший своим творчеством, что глубинное постижение натуры закономерно предполагает переход по ту сторону ее внешних видимостей, стоит у истоков не одного какого-то направления, а практически всех авангардных поисков русского искусства XX века. Наиболее значительный и самобытный выразитель тенденций символизма и модерна в русской живописи и графике. Произведения отмечены драматической напряженностью колорита, "кристаллической" четкостью, конструктивностью рисунка, тяготением к символико-философской обобщенности образов, нередко принимающих трагическую окраску. Сильное и устойчивое воздействие Врубеля испытали почти все крупные русские художники ХХ в. Его манера писать "разноцветными кубиками" (по словам Ф.И. Шаляпина) иной раз трактовалась как преддверие кубизма. Однако Врубель, доказавший своим творчеством, что глубинное постижение натуры закономерно предполагает переход по ту сторону ее внешних видимостей, стоит у истоков не одного какого-то направления, а практически всех авангардных поисков русского искусства хх века. Творчество художника было страстным протестом против зла. Создавая трагические образы, он воплощал в них светлое благородное начало. Борьба света и тьмы - вот содержание большинства работ Врубеля. Об этом поэтически сказал А. Блок над могилой художника: "Врубель пришел к нам как вестник, что в лиловую ночь вкраплено золото ясного вечера. Он оставил нам своих Демонов, как заклинателей против мирового зла, против ночи. Перед тем, что Врубель и ему подобные приоткрывают человечеству раз в столетие, я умею лишь трепетать". Врубель должен быть причислен к классикам русского искусства – значение его в истории русской живописи очень велико. Он замечателен не только как автор прекрасных картин, но и как один из первых, указавших путь современной монументальной живописи. Произведения его находятся в музее Александра III, в Третьяковской галерее, в музее Академии Художеств и во многих частных собраниях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вся жизнь и творческая деятельность великих мастеров культуры раскрывается будущим поколениям в их наследии. Наследие художников, композиторов, музыкантов, посвятивших себя служению искусству - поражает исключительной многогранностью и разносторонностью.Одно поколение художников сменяет другое, и каждое из них вносит неповторимый вклад в сокровищницу русской живописи, художественную летопись страны и эпохи. Двадцатый век, до предела насыщенный грандиозными социальными, политическими, культурными сдвигами и потрясениями, предопределил необычайно динамичную и стремительную эволюцию изобразительного искусства, его образного строя и выразительных средств. Но не рвется связь времен,  и сегодня для сотен и тысяч художников, миллионов и миллионов зрителей совершенные создания отечественной классики, творения В.Серова и М.Врубеля остаются бесценным наследием, обретшим новую жизнь в совеременной действительности, нашим духовным богатством, вдохновляющими образцами высочайшего мастерства. Знание и освоение этого золотого фонда русского искусства, творческое развитие его лучших традиций необходимы для создания художественной культуры нашей эпохи. Их произведения учат доброте, пониманию прекрасного в жизни, в природе, в искусстве. Она учат любить свою Родину, осмысливать и ценить ее историю, ее достояние и ценности. Они помогают формированию гармоничной личности человека.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев Г.Е. Валентин Серов. –М., 1966
2. Дмитриева Н.А. «Михаил Врубель». –М.: Детская лит-ра, 1984
3. Алешина Л.С. Русское искусство XIX – начала XX века. М., "Искусство",  
   1972.

# 