**ЖИВОПИСЬ конца 19 –начала 20 вв.**

***.***

**МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ**

**(1856—1910)**

Михаил Александрович Врубель ро­дился в Омске в семье военного юриста. С детства он интересовался искусством, поэтому брал частные уроки рисования, учился в Рисоваль­ной школе Общества поощрения художеств. Однако профессиональ­ным художником он стал довольно поздно. После окончания юридиче­ского факультета Санкт-Петербург­ского университета в 1880 г. Врубель поступил в Академию художеств.

К тому времени он уже был европей­ски образованным человеком, вла­дел четырьмя языками, хорошо знал современные философские тече­ния. В академии он брал уроки у Ильи Репина, изучал рисунок в ма­стерской Павла Чистякова.

В 1884 г. Врубель получил при­глашение приехать в Киев, чтобы выполнить росписи Кирилловской церкви XII в. Он создал несколько композиций, среди которых осо­бое место занимает образ Богомате­ри. Подобно мастерам эпохи Воз­рождения, живописец придал ей черты женщины, в которую был влюблён. Это вызвало недовольство современников, не пожелавших мо­литься «на знакомую даму».

Вскоре Врубель уехал в Италию. Вернувшись из Венеции в Киев, ху­дожник попал в центр поисков боль­шого национального стиля — этой задачей был вдохновлён Виктор Вас­нецов, работавший над росписями недавно построенного Владимир­ского собора. Но стиль Васнецова не привлекал Врубеля — он искал собственный язык.

Своеобразие его живописной ма­неры заключалось в бесконечном дроблении формы на грани, окра­шенные как бы изнутри светом и цветом. «Я хочу, чтобы всё тело Его лучилось, чтобы всё оно сверкало, как один огромный бриллиант жиз­ни», — говорил он о своём видении образа Христа. Эскизы Врубеля из-за несоответствия канону жюри не приняло.

Осенью 1889 г. художник жил в подмосковном Абрамцеве, в име­нии С. И. Мамонтова. Здесь, работая в гончарной мастерской, он открыл для себя искусство майолики (разно­видность керамики). Так возникли красочные изразцовые камины с рус­скими богатырями, скамьи с русал­ками; играющие переливами цвета сказочные скульптуры («Садко», «Сне­гурочка», «Лель», «Берендей» и др.).

С середины 90-х гг. Врубель рабо­тал в Частной русской опере Мамон­това как мастер-декоратор, общался с музыкантами, певцами, художника­ми. В 1895 г. на репетиции он впервые услышал молодую певицу На­дежду Ивановну Забелу, которая впо­следствии стала его женой. Надежда Забела вдохновила художника на создание многих сказочных и порт­ретных образов в живописи, графи­ке, майолике. Её черты Врубель запе­чатлел в «Царевне-лебеди» (1900 г.), по сути сценическом портрете певи­цы; она воплотилась в «Маргариту» (1896 г.); её огромные глаза просту­пают сквозь сине-лиловый хаос ли­ний и пятен «Сирени» (1900 г.).

-



***Демон поверженный. 1901 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Демон сидящий. 1890 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Увлечение Врубеля образом Демона началось с кон­курса на тему «Дьявол», объявленного редакцией жур­нала «Золотое руно». Мастер упорно искал пластиче­ское выражение идеи гордого вызова миру, порыва личности к свободе. Демон преследовал его, манил неуловимостью облика, заставляя возвращаться опять и опять, избирать всё новые и новые техники для сво­его воплощения. Врубель искал монументальных решений, возрождая утраченный во второй половине 19 столетия монументализм. Сюжеты многих картин Врубеля откровенно фантастичны. Даже тогда, когда объектом Врубеля оказывалась предметная реальность, он наделял способностью чувствовать мертвую природу, а людские чувства приумножал и усиливал. Мифологичность, смелость фантазии и решительность вымысла – все это черты нового стиля модерн. Врубель утверждал их, противопоставляя себя общепринятым нормам и обрекая тем самым себя на долгое одиночество и непризнание Программа Врубеля вела его к новым открытиям в сфере художественной формы .Он искал такой степени обобщения натуры, которой не знала русская живопись. Он « гранил» фигуры и предметы плоскостями, конструируя форму, как бы строя ее изнутри. Он постигал самоценность цветового пятна, стремясь к тому, чтобы краски его на холстах светились, как драгоценные каменья, сияли внутренним светом. Он не «списывал» вещи с натуры на холст, а создавал новый мир , построенный по внутренним законам искусства. Тем самым Врубель открывал новое качество живописи ХХ века. Органическое соединение реального и фантастического было важным качеством стиля модерн. Врубель так сформулировал это правило в одной из бесед: « Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое - картину или портрет, всегда начинай с какого–нибудь куска, который пишешь вполне реально, В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая то малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это как камертон для хорошего пения - без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь – совсем не фантастическая». Он проникся идеями византийского стиля и стремился соединить его с традициями академического искусства. В росписях художник тяготел к византийской плоскостности.

1. – важная черта, присущая творчеству Врубеля - его краски светятся изнутри Он не создает каких-либо световых ситуаций, связанных с внешним освещением, не фиксирует источник света. Свет источается сам-из фигур, из нимбов, из цветов.
2. Черта творчества Врубеля(80егг.) – живописный декоративизм и орнаментальный ритмический строй произведения. Картина «Демон (сидящий)» наглядно демонстрирует все особенности мышления и принципы живописного построения образа у зрелого Врубеля. Этот образ многозначен. .Его нельзя свести к каким то определенным категориям - к томлению или жажде красоты, к тоске или отверженности. Врубелевский Демон человечен .его демонизм - надломленный. Известны слова самого художника о том , что его Демон – « дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том властный…величавый». Врубель ищет в мире нечто постоянное, не подверженное мгновенному изменению, поэтому Демон замер в позе ожидания и созерцания. Это состояние неподвижности может продлиться долго (если не вечность). Оно характеризует героя и одновременно избавляет картину от случайных движений, от описаний конкретных условий места и времени, в которых они должны совершатся . Врубель заставляет Демона согнутся как Атланта, но не под тяжестью физического груза, а под прессом той нравственной ноши, которая постоянно тяготит его душу. Врубель помещает фигуру в пространстве таким образом, что в картине создается равновесие между фигурой и окружением, между передним планом и глубиной.
3. Врубель работает широким мазком, иногда он предпочитает мастихин кисти; мазок превращается в цветовую плоскость. Цветовые пятна равны мозаичным камням. Цвета художник выбирает чистые ,звучные. Общий красочный строй находится в соответствии не с реальным состоянием природы, которая не дает прямых аналогий пейзажу «Демона», а с состоянием человеческой души: серые ,лиловые, синие цвета выражают Меланхолию, душевное томление. В «Демоне поверженном», художественные принципы предстают твердо устоявшимися. Демон гибнет, но это не кара за гордое неприятие окружающей жизни. Она результат борьбы. Герой сопротивлялся до конца. Это своеобразный гимн сопротивлению, в нем есть что-то торжественное, возвышающее, величественное. В «Демоне поверженном» выявлен принцип стиля модерн, который можно охарактеризовать как орнаментальность Зритель движется своим взором по поверхности картины, а не в глубину, постигая ритмы повторяющихся линий и пятен, полукруглых и S -образных форм. В картине переплелись реальность и фантазия. Врубель преодолевает реальность деформацией фигуры. Поверженный герой изогнут, поломан; его роскошное тело утопает в фантастических перьях крыльев, неестественно роскошных. А рядом присутствуют совершенно реальные детали, полностью соответствующие натуре. Известно, что горные вершины, у подножья которых лежит герой, написаны Врубелем с фотографии. « Нефотографичным» было лишь цветовое решение: натурный контур художник заполняет яркими, звучными цветовыми плоскостями, которые дополняют элемент фантастичности в общую картину. На соединении совершенно реального и условного строится большинство произведений художника.
4. К экзотическим темам, истори­ческим мотивам, фольклору, ми­фологии, образам Средневековья Врубель обращался и тогда, когда оформлял интерьеры: он выполнил панно «Суд Париса» (1893 г.) для ча­стного особняка; композиции «Фа­уст», «Маргарита» и «Мефистофель» (1896 г.) для кабинета в доме А. В. Морозова в Москве. В 1896 г. на Нижегородской ярмарке были вы­ставлены два панно Врубеля: «Микула Селянинович», на тему русских былин, и «Принцесса Грёза», по мотивам пьесы французского поэта и драматурга Эдмона Ростана (затем копия этого панно украсила фасад московской гостиницы «Метро­поль»).



***Царевна-лебедь. 1900 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

\*Маргарита, Мефистофель, Фауст — герои трагедии И. В. Гёте «Фауст» и одноимённой оперы Ш. Гуно.



***.***

***Микула Селянинович. 1896 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

******

***Принцесса Грёза. 1896 г.***

***Гостиница «Метрополь», Москва.***

Врубель нередко писал портреты знакомых и друзей: без малейших затруднений мастер передавал порт­ретное сходство, раскрывал сущ­ность характера человека.

В 1902 г. Врубель тяжело заболел, остаток жизни ему суждено было провести в психиатрических боль­ницах. С тех пор почти всё, что рисовал художник, он уничтожал. Врубель делал карандашом порт­реты врачей, угрюмых санитаров, изображал настольные игры больных, вид из окна больницы. Ночами, при свете лампы, рисовал углы ком­наты, диван, графин, стакан воды, смятую постель, брошенную на спинку кровати одежду. Мастер ра­ботал, пока не отказало зрение. В 1906 г. художник создал послед­нюю работу — «Портрет Брюсова».

-



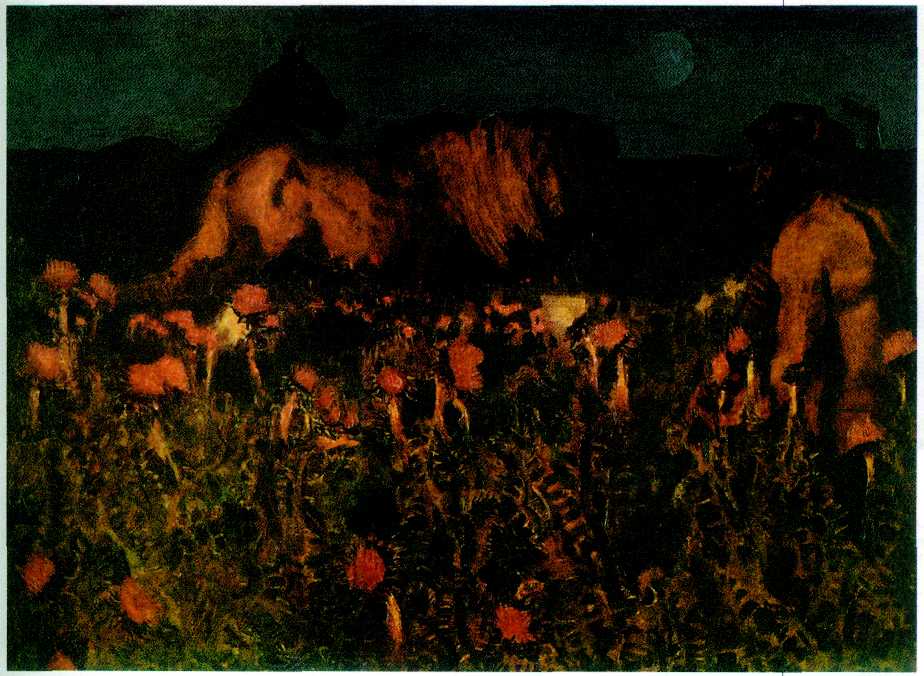
***Михаил Врубель.***

***Пан. 1899 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Картина написана под впечатлением рас­сказа французского писателя Анатоля Франса «Святой Сатир». Художник со­здал странный, зыбкий мир с кривыми берёз­ками, тусклым светом луны, мир, подвержен­ный таинственным превращениям, где герой античных ле­генд напоминает рус­ского лешего. Глаза Пана словно два ма­леньких озера; они грустно устремлены на зрителя.



***Михаил Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

***.***

***К ночи. 1900 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

**Признание пришло к Врубелю слишком поздно. Когда он был уже безнадежно болен и практически прекратил работать, его картины начали цениться, приобрели успех. В 1906 году они были показаны на знаменитой выставке в Париже, организованной Дягилевым. Стилевые тенденции в творчестве Врубеля сложно переплетены. Он исходит из академической основы, а достижения современного ему импрессионизма , еще не достигшего полного развития, переводит в постимпрессионистический план, оставаясь при этом в приделах символизма и модерна Разные направления в русском искусстве переплетаются. Они не получают законченной реализации и поэтому могут взаимодействовать. Отдельные качества этих разных стилей и направлений наслаиваются и сосуществуют, вместо того чтобы следовать друг за другом. Искусство России проходит ускоренный путь развития, и творчество Врубеля - тому яркий пример.**

**Новое поколение русских живописцев сформировалось в самом начале 90-х гг 19 века. Это были молодые представители московской живописной школы. Они претендовали на роль реформаторов живописи и выступили оппонентами художникам-передвижникам.**

**МИХАИЛ НЕСТЕРОВ**

**(1862—1942)**

Михаил Васильевич Нестеров ро­дился в Уфе в купеческой семье; по­лучил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодче­ства и в Петербургской академии художеств.

Ранние произведения Нестерова, считавшего себя учеником В. Г. Перо­ва и В. Е. Маковского, выполнены на исторические сюжеты в реалистиче­ской манере передвижников. Но вскоре в его творчестве наступил резкий перелом. Нестеров отрывался от старших передвижников медленно, но последовательно. Он написал картины «Христова невеста»(1887) «За приворотным зельем»(1889),жанр которых определить весьма трудно. Его нельзя назвать бытовым; не является он и историческим. Последнее произведение художник сам называл « оперой-картиной.» В этих двух работах Нестеров обращается к старым легендам, к разного рода литературным источникам, в которых вырисовывается идеал молодой женщины, трагическая судьба которой делает еще более выразительной ее красоту. Отныне художник стремился передать тоску по утра­ченному, несбыточному, воплотить тему мятущейся души, готовой скрыться от мирских треволнений за стенами монастыря, и, наконец, тему уединения, душевного покоя, рас­крыть которую мастеру помогал лирический русский пейзаж. Сам Нестеров называл направление, в ко­тором работал, «опоэтизированным реализмом». Уходя в мир чувств, он искал свой идеал в глубоко и искрен­не верующих людях прошлого.

«Видение отроку Варфоломею» (1889—1890 гг.) — центральное про­изведение Нестерова. В его основу лёг эпизод из жития преподобного Сергия Радонежского — одного из самых почитаемых святых на Руси, основателя Троице-Сергиевой лав­ры. Мальчик-пастушок Варфоломей (будущий Сергий) потерял жеребят в лесу. Отправившись на поиски, он забрёл в пустынное место и встре­тил незнакомого старца-священни­ка. Тот дал отроку кусочек просфо­ры и вместе с ним — тягу к учению и просветлению. Идеал иночества был в то время популярен в народе и в среде интеллигенции, которая в традиционном монашестве искала спасительные черты русского национального своеобразия. Кроме этой нравственной идеи, которая нашла отклик в русском образованном обществе, Нестеров как бы предложил прекрасный пример непосредственного восприятия русской природы, с которой слито бытие человека. «Видение отроку Варфоломею» - это большой холст, в котором присутствуют черты непосредственного восприятия, и элемент трансформации природы Художник условное сочетает с натурным, реальным. Это черты нового стиля – стиля модерн. Композиция приобретает устойчивый характер. Горизонт поднят высоко. Весь пейзаж словно стелется по поверхности холста. В композиции господствуют спокойные плавные ритмы пейзаж как бы составлен из разных компонентов: перелесок со старой церквушкой на краю, зеленое капустное поле, холм, поросший редким лесом , извивающаяся речка, березка, рябинка, дорога. Кажется, что Нестеров «учел» все детали, чтобы сделать пейзаж наиболее типично национальным. Эта многокомпонентность ландшафта делает его в какой-то мере нереальным, необитаемым. Фигуры старца и мальчика Варфоломея изображены на первом плане перед пейзажем, а не в нем. Трудно представить себе человеческие фигуры в глубине этого, скорее всего вымышленного пространства. Нестеров распространяет на пейзаж те чувства, которыми живут его герои.

В стилистике картины отчётливо проступают признаки националь­ного варианта модерна. Местом действия служит реальный средне­русский пейзаж в окрестностях Аб­рамцева. Через природу художник пытался донести настроение созер­цательности и умиротворения, просветленности, тишины. Все эти качества воплощены художником не только с помощью умелого соединения мотивов, найденных в природе Абрамцева, но и сочетанием близких друг другу оранжевых, серых, зеленых тонов, мягкой трактовкой пространства, которая не размывает краски, а сохраняет прозрачность далей, что создает ощущение особой сказочности, чудесности момента Это полотно открывало так на­зываемый «Сергиевский цикл», в который ещё вошли «Юность пре­подобного Сергия» (1892—1897 гг.), «Труды Сергия Радонежского» (1896—1897 гг.), «Преподобный Сер­гий Радонежский» (1899 г.).

Одновременно мастер запечат­лел образы монахов и пустынни­ков, старцев-отшельников, мечтате­лей и печальных девушек. Все они предстают на фоне неброских рус­ских пейзажей. Природа на карти­нах Нестерова всегда тиха и спо­койна. Здесь никогда не бушуют бури, не льют дожди, не грохочет гром и ветер не качает деревьев. Голубизна неба безмятежно чиста, прозрачна. Одинокие скиты, глав­ки деревянных церквей на фоне неба — всё это поддерживает ощущение прочной связи прошлого с настоящим. В работах «Под благо­вест» (1895 г.), «Великий постриг» (1898 г.) и других художник не опи­сывает конкретных событий. Это — события православной духовной жизни.

Программными произведения­ми мастера стали «Святая Русь» (1905 г.) и «На Руси» («Душа народа», 1916 г.). На первой картине худож­ник представил Христа в окружении русских святых и народа, на фоне русской природы. Полотно «На Руси» изображает крестный ход. Здесь Нестеров создаёт обобщён­ный образ русского народа, показы­вая все сословия и типы, не только современные, но и исторические. На картине запечатлены и реаль­ные персонажи — Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др. Художника всегда притягивал портретный жанр. Правда, в начале творческого пути он писал портре­ты лишь как этюды к будущим кар­тинам. К 1905—1906 гг. относится собственно портретный цикл Несте­рова, куда вошли портреты жены, дочери, княгини Н. Г. Яшвиль, худож­ника Яна Станиславского.

Второй портретный цикл Несте­ров посвятил философии и религии. В 1917 г. мастер написал портрет выдающихся русских религиозных мыслителей — П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова, прогуливающихся у Троице-Сергиевой лавры. Эта кар­тина, в которой Святая Русь как бы соединилась с реальной Россией, получила название «Философы». После революции художник на­ходился в растерянности перед шквалом событий, унёсшим при­вычный жизненный уклад. Вплоть до 1922 г. он не создал сколько-ни­будь значительных произведений, это было время молчания. Не желая участвовать в реализации ленин­ского плана монументальной пропа­ганды, Нестеров уехал из Москвы, и его мастерская оказалась разгром­ленной. Но всё же в советские годы он стал автором замечательной га­лереи портретов известных мос­ковских учёных, художников. Своими картинами Нестеров, как и церковными росписями, Нестеров значительно отделялся от главных тенденций московской школы.



***Михаил Нестеров.***

***Видение отроку Варфоломею. 1889—1890 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

***\*Просфора — освящён­ный хлеб, употребляемый во время причащения.***



***Михаил Нестеров.***

***Под благовест. 1895 г.***

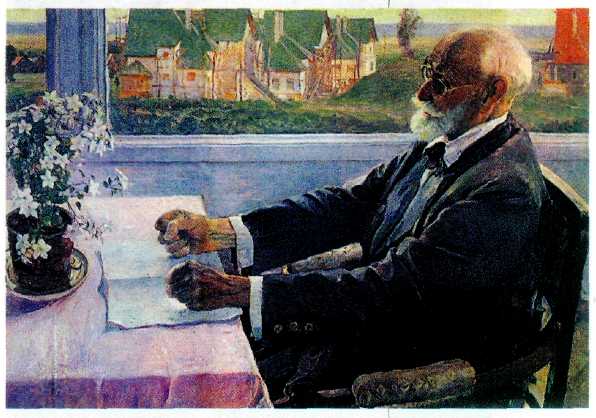
***Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***



***Михаил Нестеров.***

***Философы (Портрет П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова). 1917 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Михаил Нестеров. Портрет И. П. Павлова. 1935 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

**Московская школа до начала ХХ века предпочитала непосредственно-живописные формы освоения мира и была далека от сложной философской проблематики. Наиболее последовательно эту основную московскую тенденцию выразил Константин Алексеевич Коровин (1861—1939)**

Константина Алексеевича Корови­на часто называют «русским им­прессионистом». Действительно, из всех русских художников рубежа XIX—XX вв. он наиболее полно ус­воил некоторые принципы этого направления — радостное воспри­ятие жизни, стремление к передаче мимолётных ощущений, тонкой иг­ры света и цвета.

Коровин, коренной москвич, по­лучил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодче­ства. Во времена его учёбы (1875— 1886 гг.) ведущими преподавателями были художники-передвижники — В. Г. Перов, А. К. Саврасов.

Однако молодому художнику оказался чужд главный принцип русского реализма — повышенное внимание к сюжету, содержанию произведения в ущерб чисто живописным поискам. Для Коровина вопрос «как писать?» всегда был важнее проблемы «что писать?». Лю­бой мотив заслуживал внимания, если заключал в себе хоть искру кра­соты. Это подтверждает ранняя ра­бота «Портрет хористки» (1883 г.), во многом близкая исканиям им­прессионизма. Некрасивая, но при­влекающая внимание, героиня о чём-то грезит. Мастер пытается пе­редать её странное обаяние при по­мощи игры света на лице, платье, шляпке, зелёной листве, обобщённо «набросанной» на втором плане.



***Константин Коровин.***

***Портрет хористки. 1883 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Константин Коровин.***

***У балкона. Испанки Леонора и Ампара.***

***1888—1889 гг.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Поездка по Испании, Италии и Франции (1888— 1889 гг.) принесла живописцу немало новых впе­чатлений. Молодые женщины стоят в комнате у балкона и сквозь приоткрытые жалюзи наблю­дают за происходящим на улице. В картине нет ярких цветовых пятен. Предметы интерьера — ковры, скатерть на столе, ваза, занавески — напи­саны приглушёнными красками. Эта сдержанная, изысканная палитра составляет главное досто­инство работы.



***Константин Коровин.***

***Париж. Бульвар Капуцинок. 1906 г.***

Государственная Третьяковская галерея, Москва.



***Константин Коровин.***

***Зимой. Фрагмент. 1894 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Стремлением решать прежде всего живописные задачи проникнуты портреты и жанровые сцены Коро­вина 80-х гг.

Большое место в творчестве Ко­ровина занимал пейзаж. Художник писал и парижские бульвары («Па­риж. Бульвар Капуцинок», 1906 г.), и эффектные морские виды, и сред­нерусскую природу. Картина «Зи­мой» (1894 г.) изображает скром­ный, неприметный уголок России. Но она притягивает внимание зри­теля своей сложной, хотя и лишён­ной внешних эффектов цветовой гаммой, тончайшими переходами тонов, разнообразием приёмов на­ложения красок.

Совсем иной становится палитра мастера в натюрмортах. Он пишет густыми сочными красками, крупны­ми контрастными мазками («Рыбы, вино и фрукты», 1916 г.).

Коровин много работал для теат­ра, оформлял драматические, опер­ные и балетные спектакли. Так, в 1909 г. художник выполнил эскизы декораций и костюмов для поста­новки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок», осуществ­лённой в Большом театре.

В русском искусстве конца XIX в. были ещё очень сильны реалистические традиции передвижников, для которых точная картина дейст­вительности и её социальная оцен­ка были намного важнее живопис­ной формы и техники. Поэтому творчество Коровина получило признание далеко не сразу. Он же оказался одним из первых, кто бле­стяще продемонстрировал русской публике, что красота живописи, пе­редающей ощущение полноты бы­тия, и есть самое глубокое содержа­ние любой картины.



***Константин Коровин. Рыбы, вино и фрукты. 1916 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

***.***