

Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Саратовский государственный университет  
им. Н.Г. Чернышевского»  
Институт искусств

**Т.А.ПАЛАГИНА**

**РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ**

Учебное пособие

2016

УДК 7(470)(09)(075.8)  
ББК 852(Россия)73

Палагина, Т.А. **РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ**  
: Учебное пособие.- Саратов: 2016, 49 с.

Учебное пособие, содержащее теоретический материал курса «Русская живопись рубежа XIX – XX веков». Курс лекций по истории развития изобразительного искусства России рубежа XIX – XX веков.

Пособие может быть рекомендовано для студентов факультетов искусств и художественного образования вузов, институтов искусств и культуры.

Рецензент:

директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, доктор педагогических наук, профессор И.Э. Рахимбаева

УДК 7(470)(09)(075.8)  
ББК 852(Россия)73

© Палагина Т.А.

2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>I. АБРАМЦЕВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 Характеристика творчества художников кружка М.В.Нестерова, И.И.Левитана, К.А.Коровина .....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Художественный язык В.А.Серова, М.А.Врубеля .....</b>	<b>12</b>
<b>II. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ И ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Творческая деятельность художников объединения «Мир искусства».....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 Творчество художников объединения «Союз русских художников».....</b>	<b>28</b>
<b>2.3 Русский символизм в творчестве художников Объединения «Голубая роза».....</b>	<b>35</b>
<b>2.4 Эстетические принципы и художественный язык художников объединения «Бубновый валет».....</b>	<b>40</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ: ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ, ЛИТЕРАТУРА, СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....</b>	<b>44</b>

## ВВЕДЕНИЕ

На рубеже веков очень многое для поиска новых идей, новой эстетики и новых творческих принципов сделали художники объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновый валет». В 1910 г. берет начало и русский абстракционизм. Этот этап развития русского искусства характерен неповторимостью индивидуального почерка каждого живописца, тут разные судьбы, разная мера таланта, разные стили и разная степень известности.

Таким образом, разнообразие направлений – характерная черта искусства начала XX столетия. Многие мастера порвали со сложившимися художественными традициями. Однако не все жили отрицанием прошлого. Авангард начала XX в. в большинстве случаев восставал против традиционных форм, но был родствен классике тем, что также стремился творчески воплотить черты материального и духовного мира, - недаром в последнее время его наследие признается равноправной частью мирового искусства.

Конец XIX – начало XX столетия – переломная эпоха во всех сферах социальной, политической и художественной жизни. Метод критического реализма себя изживает. Многие из художников-передвижников испытывали художественный кризис, ушли в сторону развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись более всего в московском училище живописи, где преподавали А.Иванов, К.Коровин, В.Серов и др. Но, нельзя сказать, что идеи передвижничества умерли к концу века, хотя стиль модерн проявил себя в живописи символикой образов, пристрастием к иносказанию. Жанровая живопись продолжает развиваться, но несколько иначе. По-новому раскрывается крестьянская тема: полная беззащитность бедняка противопоставляется власти богатых мужиков (Сергей Алексеевич Коровин «На миру»). Иной путь намечается в исторической теме. Многих художников привлекает своеобразный, по-восточному нарядный быт допетровской Руси (Сергей Васильевич Иванов «Боярский возок»). В исторической картине

большое внимание уделяется пейзажу. (**Апполинарий Михайлович Васнецов** (1856-1933) «*Москва конца 17в. На рассвете у Воскресенских ворот*»). Пейзаж на рубеже веков начинает играть все большую роль. Этот жанр, лишенный развернутого сюжета, позволяющий выразить чувства, внутреннее состояние художника, стал областью наиболее интенсивных поисков.

## **I. АБРАМЦЕВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК**

### **1.1 Характеристика творчества художников кружка**

**М.В.Нестерова,**

**А. П.Рябушкина, И.И.Левитана, К.А.Коровина**

Большую роль в изобразительном искусстве этого периода сыграл **Мамонтовский кружок**. Он возник в 1872 году во главе с известным промышленником и меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым и имел свою резиденцию в Абрамцево. Кружок стал распространителем изобразительных идей и форм нового русского искусства. Народность понималась как воссоздание народного духа через постижение народной поэзии, через освоение и переработку характерных мотивов и образов народного изобразительного творчества. В кружок входили братья Васнецовы, В.Д.Поленов, И.Е.Репин, скульптор М.М.Антокольский и молодые художники – братья Коровины, М.В.Нестеров, И.И.Левитан, В.А.Серов, М.А.Врубель, А.Я.Головин и др.

Поэтическое осмысление прошлого и эстетизация народной жизни связаны в живописи с национальным романтизмом. Этому направлению свойственно проникновение в дух старины, творческое осмысление и стилизация народного искусства – сказок, былин, пробуждение интереса к народным промыслам – резьбе по дереву, керамике, к памятникам древнерусской архитектуры и монументальной живописи. В отличие от передвижников, изображавших народ как бедное страдающее сословие,

новое поколение художников видит в нем силу, таящую в себе богатство веков.

Народные традиции особенно привлекали мастеров М.В.Нестерова и А.П.Рябушкина.

**Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942).** Образ Руси предстает в картинах художника как некий идеальный, почти зачарованный мир. Тонкий мастер лирического пейзажа, Нестеров создает на его фоне одухотворенные, мистические образы святых и праведников русской церкви. Его привлекает аскетическая строгость монашества, красота православных обрядов, жизнь в согласии с природой. Картины этого цикла – *«Пустынник»*, *«Видение отроку Варфоломею»*, *«Под благовест»* и др. окрашены созерцательным любованием. Стилистически они обнаруживают влияние стиля модерн – в панорамности композиций, в чуть гобеленном цвете, в замене развернутого действия состоянием.

*«Видение отроку Варфоломею»* - художник избирает эпизод из жития Сергия, когда благочестивому отроку, посланному отцом на поиски пропавшего стада, было видение. Таинственный старец-схимник, к которому отрок обратился с молитвой, одарил его чудесной способностью постижения смысла Священного писания и даром Премудрости. Нестеров вносит в житие свои акценты. Складная иконка с просфорой в руках старца, своими очертаниями напоминающая храм, виднеющаяся невдалеке церковка являются прообразами будущих свершений святого. Хрупкая фигурка отрока передает молитвенное восприятие чуда. Помещенная в самом центре картины, она едина с красками природы и воспринимается как ее трепетное сердце, отзываясь в каждой былинке и деревце. Темный силуэт старца со скрытым от зрителя ликом таинственно отделяется от древнего дуба. Их благоговейное общение передается природе. Хмурое небо, приглушенные, туманные краски, но сквозь них «сквозит и тайно светит» зыбкий свет. Пейзаж пронизан чувством гармонии души человека и природы, в которой отразился лик Божий.

Нестеров отдыхал от церковных заказов, работая над циклом картин, посвященных судьбе русских женщин. Художник написал три из пяти задуманных – «*На горах*», «*Великий постриг*», и «*На Волге*». По поводу первой из них Нестеровым были сказаны программные по сути дела слова: «Связь пейзажа с фигурой ... одна мысль в том и другом, способствует цельности настроения». Именно эта цельность, присущая всем трем работам, гармония действия и среды, в которой это действие происходит, заставляет воспринимать их как лирические стихотворения. Тема «*Великого пострига*» реквием по несбывшейся любви. Нестеров написал старообрядческий скит, затерявшийся в лесной глуши. На фоне пологих холмов, поросших елями, стоят деревянные домики – кельи монахинь. Здесь же церковь, часовенка. По узкой улице движется медленная процессия, длинная вереница женщин разных возрастов, одетых в черные монашеские рясы. Впереди – юная девушка в сарафане и платке, повязанном по-старообрядчески. Это композиционный и эмоциональный центр картины – девушка, юная, чистая, кроткая, с глубокой печалью в сердце. За ней, словно печальное эхо, такая же девушка в профиль. Они еще не монахини, но скоро им предстоит выбрать этот путь. Можно только гадать, несчастная ли любовь причина их ухода из мира или просто отвращение к его грязи и пошлости. За девушками следует старуха с девочкой. Первая – воплощение примиренных страстей, вторая их еще не испытала. Красота весенней природы вносит примиряющие нотки в скорбную мелодию целого. Высокое мастерство декоративного решения целого соединяется здесь с умением выразить лирико-драматический настрой, подобно музыкальному.

Пейзажный мотив определяет эмоциональный строй картины «*За приворотным зельем*» - сумрачный заповедный лес, окружающий жилище отшельника. Это первое в творчестве Нестерова произведение, поэтически раскрывающее мир народных поверий и преданий, выражающее представление художника о народном нравственно-эстетическом идеале.

Одна из самых поэтических работ – *портрет дочери*, воплощающий характерную для начала XX века грусть по нравственному идеалу и полноте бытия. В традиционном облике русской девушки из среды интеллигенции – прямой наследницы курсисток 1870-х гг. – присутствует ретроспективный оттенок, однако мечта о человеческой цельности выражена здесь реалистически-конкретно. Эта портретная конкретность делается опорой творчества Нестерова в поздний его период.

В самом выборе моделей виден интерес художника к творческой личности. Предпочитаемая им динамическая композиция позволяет показать героев в действии: скульптор В.И.Мухина поглощена лепкой, С.С.Юдин делает операцию, художники братья П.Д. и А.Д. Корины работают в своей мастерской. Персонажи Нестерова – активные натуры, утверждающие в своей деятельности себя и свое время.

**Андрей Петрович Рябушкин (1861-1904)** создал картины, в которых в поэтической форме и со свойственным ему природным чувством декоративности представил быт Древней Руси. Он работает скорее в историко-бытовом жанре, чем чисто историческом.

В 1895 году художник показывает свое большое полотно «*Московская улица XVII века в праздничный день*». Среди старинной архитектуры, наряженные в старинные костюмы, бредут по колено в грязи непролазной мужчины и женщины, списанные Рябушкиным с крестьян деревни, где он жил. На лицах – печать извечных житейских проблем. Обычный осенний холодный денек. Обычное передвижническое противопоставление нищеты одних и бездушного эгоизма других.

«*Семья купца в XVII веке*». Рябушкин склоняется к внешней красоте старого быта. Здесь необыкновенно красивое соединение ярких узорчатых тканей – синих, желтых, разных оттенков красного, золото волос, парчовых головных уборов.

Самая известная из поздних работ Рябушкина – «*Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)*». Подобно сказочному видению проносится по



улице красный свадебный возок, сопровождаемый всадниками. Вокруг – нарядные прохожие, привыкшие к такому зрелищу. Пейзаж почти саврасовский: ранняя весна, маленькая белая, вся в кокошниках церковь вдали освещена закатным солнцем, темные деревянные постройки вокруг, лужа на переднем плане, тронутая тонким льдом.

Творчество замечательного русского пейзажиста **Исаака Ильича Левитана (1860-1900)** в 80-90-е годы вышло на новый рубеж. Он по сути завершил искания передвижников в пейзаже. Его творчество – наиболее законченное и совершенное воплощение идеи русского лирического пейзажа. Используемые им эффекты пленэрного письма приблизили его живопись к импрессионизму. Художник предпочитал изображать переходные моменты в природе – утро и вечер, весну и осень, моменты, которые богаче сменой красок и оттенками настроений.

Таковы его картины *«Весна. Большая вода»* и *«Золотая осень»*. *«Весна»* - в ней чувствуется легкое влажное дыхание теплого апрельского ветра. Широко разлились вешние воды: они покрыли подножие молодой рощицы. Тонкие березки тянут свои красноватые, еще голые молодые побеги к нежно-голубому небу с высокими легкими облачками. Голубеют воды: трепетно дрожат на их поверхности нечеткие, то сиреневатые, то розовато-желтые отражения деревьев. По верности, тонкости и красоте цветовых отношений эта картина является одним из самых совершенных произведений Левитана.

Бодрое радостное чувство пробуждает картина *«Золотая осень»*. Празднично звучит багрец и золото берез на синем небе. Чист и прозрачен воздух. Холодеет в речке вода. Ярким красным костром вспыхнул прибрежный куст. Вдали зеленеют всходы озимых, говоря о вечном возрождении природы.

В пейзаже *«Березовая роща»* художнику удалось с изумительной простотой передать тонкость своего зрительного восприятия, близкого к импрессионистическому. Однако, при всей изысканности и тонкости

колористических эффектов, не на их достижение направлены в первую очередь усилия художника. Законченность картины для мастера заключалась в его способности вызывать определенный эмоциональный настрой зрителя, переживание состояния природы.

В пейзаже *«Вечерний звон»* мастер отразил меланхолическое настроение своей закатной эпохи. Пространственные планы этого пейзажа представляют собой как бы три разных мира. Ближний – покрытый тенью высокий берег. Между ближним и средним планом огромное расстояние. Речная гладь ускользает, она где-то далеко внизу. Художник обрывает мостки над бездной миражных отражений, которой становится река. Лодка не плывет к другому берегу, а как бы зависает в этом бездонном пространстве. И, наконец, в последних лучах предстает чудесное видение – монастырь. Туда, в этот очарованный мир света и звуков, нельзя попасть физическими средствами, можно лишь бесконечно, томительно стремиться в мечтах.

У Левитана обычно отсутствует изображение человека, но почти всегда есть напоминание о нем. Но введением деталей, связанных с человеком, Левитан не ограничивается, он наделяет человеческими чувствами и саму природу. Эта особенность приобретала философский смысл. В картине *«Над вечным покоем»* край косогора, как край человеческой жизни, со старой деревянной церквушкой, заброшенным кладбищем, выделен напряженным силуэтом на фоне бескрайнего озера, как маленький мыс посреди океана бытия. Мир увиден в своих основных стихиях – это небо, вода, земля. Художник созерцает землю будто с птичьего полета. Он особенно отчетливо видит гордое отчуждение мировых стихий.

В знаменитой *«Владимирке»* смысл заключается в сопоставлении изображения и названия. Картина представляет собой русский бескрайний ландшафт. Его беспредельность подчеркнута не только дорогой, но и сложно организованным, уводящим вдаль небом, а также фигуркой странницы у придорожного голубца, соотнесенной с белеющей точкой далекой церкви.

Причину эмоционального переживания Левитан выводит за само изображение, предлагая и зрителю повторить последовательность авторской мысли: сначала восхитится пейзажем, а потом прочесть название картины и понять ее сюжет.

Совсем другим, жизнерадостным настроением проникнут пейзаж «*Март*» - одно из первых и лучших полотен русского импрессионизма. Здесь свершается преображение природы, оно в звонких красках, в торжестве золота и лазури, в цветных бликах и тенях, играющих на белом снегу. Все краски насыщены светом. Дробные мазки передают и мерцание солнечных лучей, и рыхлость весеннего снега. Взгляд невольно растворяется во множестве впечатлений, но стоящая в самом центре задумчивая лошадка как бы фокусирует наше внимание. Четкое деление на пространственные зоны создает ощущение выстроенности картины, что в соединении с импрессионистической изменчивостью придает многомерность пространству.

«Русским импрессионистом» называют **Константина Алексеевича Коровина (1861-1939)**. Для блестящего колориста Коровина мир представляется «буйством красок». Он занимался и портретом, и натюрмортом, но все-таки любимым его жанром оставался пейзаж. В отличие от пейзажей левитановского направления, где природа была как бы резонатором настроения художника, для Коровина сама натура является носителем всей гаммы чувств, и свою задачу он сводит к созданию ее цветового образа. Его французские пейзажи, объединенные названием «*Парижские огни*», это уже импрессионистское письмо.

Картина этого цикла «*Бульвар в Париже*» - бравурный, полный радости жизни фейерверк ярких красок. С близкого расстояния эти широкие, короткие и длинные мазки, хаос цветовых пятен, Но, отходя от картины, шаг за шагом, эта мозаика ярких мазков складывается в живую, полную движения картину улицы ночного города, озаренной огнями реклам и вывесками кафе, заполненной пестрой толпой. Атмосфера пронизана

праздничным оживлением. Его французские пейзажи напоминают пейзажи Э.Мане, К.Моне. Только Коровин темпераментнее, эмоциональнее, отсюда яркая красочность и романтическая приподнятость.

Те же черты импрессионистской этюдности, живописность, поразительный артистизм сохраняет Коровин и в других жанрах: в портрете («*Портрет Ф.И.Шаляпина*»), натюрморте («*Рыбы. Вино и фрукты*»), жанровой картине («*У балкона. Испанки Леонора и Ампара*»).

«*Рыбы. Вино и фрукты*» - один из самых увлекательных по цветовой режиссуре ночных натюрмортов. Предметный мир представлен как своеобразная театральная сцена, на которой разыгрывается драма света и цвета. Можно проследить, как свет, играя цветными рефlekсами по зеркальной поверхности рыб, превращает их в сгустки серебристого вещества на границе с тьмой. Далее тона становятся теплее, наполняясь сочностью янтарных и красных оттенков в плодах, и, наконец, цвет рдеет, подобно драгоценному рубину, в глубине сосуда с вином. Погружаясь в глубь предмета, свет становится его внутренним качеством. Широкими, размашистыми, жирными мазками-пятнами Коровин утверждает самостоятельную вещественность краски, ее одушевленность.

Наиболее эффектно коровинский метод отразился в его театральные работы. Важным для Коровина было знакомство в 1884 году с С.И.Мамонтовым и приглашение стать художником его Московской частной оперы; для нее он создает под руководством В.Д.Поленова декорации на протяжении четырнадцати лет.

## 1.2 Художественный язык В.А.Серова, М.А.Врубеля

Одним из самых крупных художников, новатором русской живописи на рубеже веков явился **Валентин Александрович Серов (1865-1911)**. Серов был последним великим реалистом в русском искусстве: он бесконечно доверял богатству духовных ценностей, содержащихся в реальной жизни, и владел умением извлекать эти ценности, делясь ими со зрителем. Вместе с тем ему была присуща и удивительная чуткость к процессам, происходившим в мировой живописи на рубеже XIX и XX вв., к выработке новых форм изображения и выражения, к разрушению старых традиционных жанров и созданию новых, промежуточных. Это позволило ему стать связующим звеном между классическим искусством XIX в. и исканиями начала XX в.

Творчество Серова было многообразно, и во всем он проявлял себя как истинный мастер. Не найдется ни одной области живописи, в которую он не внес бы значительный вклад.

Все же основу его искусства составляла работа с натуры, и главными для него оставались те жанры, которые на такую работу опираются, пейзаж и портрет.

«Чистых» пейзажей Серов почти не писал, он настолько насыщал их элементами бытового жанра, что они становились, скорее, картинами жизни, протекающей в данном месте в данный момент. В *«Заросшем пруде»* художник с большим вниманием и стремлением верно и жизненно передает деревья, воду, небо, их отражения в воде и ряску на воде. Крестьянский пейзаж-жанр *«Октябрь. Домотканово»* - скромный русский сельский пейзаж. В языке живописи преобладают сдержанно-благородные сочетания неярких коричневатых и серебристо-серых тонов земли и неба. Изображенный мотив на удивление прост, но он вместил в себя поэтический образ Родины.

В портретах-картинах Серова персонаж показан во взаимодействии со своей средой, иной раз таком активном, что жанр не поддается точному определению. Художника отличала способность глубоко воспринимать индивидуальность человека и умение сделать эту индивидуальность ощутимой для зрителя. Он оставил после себя обширную портретную галерею, запечатлевшую людей различных сословий, разного возраста и пола. В портретах своих близких - Веруши Мамонтовой *«Девочка с персиками»* и Марии Симонович, двоюродной сестры художника *«Девушка, освещенная солнцем»* отразилось стремление художника показать «только отрадное». Вера Мамонтова сидит в спокойной позе за столом, перед ней на белой скатерти разбросаны персики. Солнечные блики ложатся на скатерть, одежду, настенную тарелку, нож. Изображенная девочка, сидящая за столом, находится в органичном единстве со всем этим вещным миром, в гармонии с ним, полна жизненной трепетности, внутреннего движения. Полнокровная, светоносная живопись этих портретов вызывает в памяти полотна французских импрессионистов, хотя в то время Серов их еще не видел. Ощущение радости бытия, светлого чувства достигается легкими, как бы случайными, динамичными, свободными мазками, создающими впечатление сложной световоздушной среды. Но, в отличие от импрессионистов Серов никогда не растворяет предмет в этой среде так, чтобы он дематериализовался, его композиция не теряет своей устойчивости.

Серовым выполнены портреты деловых людей – *И.А.Морозова*, деятелей искусства – *И.И.Левитана*, *М.Н.Ермолову*, *Иду Рубинштейн*, *К.А.Коровина*; светских дам – *Г.Л.Гиришман*, княгини *О.К.Орловой*. *«Портрет К.А.Коровина»* - в нем Серов стилизует импульсивную импрессионистическую манеру Коровина, порой с иронией утрируя его артистическую небрежность. Все окружающее Коровина в мастерской нарочито сумбурно и фрагментарно. Особенно характерна деталь – открытый этюдник с беспорядочно теснящимися красками. Его присутствием Серов подчеркивает умение Коровина из хаоса творить гармонию.

Сосредоточенность лица, напряженность взгляда и расслабленная поза вносят ощущение внутренней конфликтности модели. Выразительно написана правая рука, оно обобщена до знака профессионального жеста художника.

Поиски Серова в области модерна приводят его к новому пониманию парадного портрета. *«Портрет Г.Л.Гиршман»*, жены мецената В.О.Гиршман, царственно красивой женщины, чуткой к искусству. Общий строй портрета навеян классической традицией, что проявляется в квадратном формате, в равновесии черного и белого цветов, в строгой выразительности силуэтов. Ключом к пониманию композиционных закономерностей картины может послужить граненая форма рельефа работы Ф.П.Толстого на стене. Очертания срезанных углов зеркала и срезанные углы всей композиции создают иллюзию ограненного кристалла. Это позволяет увидеть чудесные превращения и скрытые смыслы портретного образа: модель предельно возвеличивается и взглядом снизу вверх, и по барочному импозантным жестом, но завершается вся эта игра форм маскообразным, как бы скульптурным лицом, едва оттененным румянцем. Особый интерес представляет изображение, проявляющееся из глубины «зазеркалья». В лабиринте отражений виднеется голова модели, превращенная в светлый силуэт – маску античной богини. На предзеркальном столике флаконы в острых осколках света вдруг оживают под воздействием одухотворенной кисти Серова. Кажущийся не приметным автопортрет на втором плане, подсказывает зрителю, что истинный властелин всех этих чудесных превращений – художник.

*«Портрет Орловой»* относится к парадным портретам. Однако при выразительных средствах этого жанра он сумел создать образ совсем иного характера. Утрирование некоторых деталей (огромная шляпа, слишком длинная спина, острый угол колена), подчеркнутое внимание к роскоши интерьера, переданного фрагментарно, как бы выхвачено (часть стула,

картины, угол стола), позволяют мастеру создать почти гротескный образ аристократки.

Детская тема в портрете – *«Мика Морозов»*. *«Дети. Саша и Юра Серовы»* - парный портрет сыновей художника. Правдиво и просто переданы и влажность морского воздуха (Финляндия), и нахохлившиеся фигурки мальчиков.

Анималистический жанр. *«Волы»*. Изображая животных в нераздельной слитности с простым непритязательным осенним пейзажем, он решал новые не только для себя, но и для всей русской живописи художественно-образные проблемы: сильные, полнокровные краски должны были вызывать у зрителя ясное, спокойное чувство.

Крестьянская тема. *«В деревне. Баба с лошадью»*. В ней нет социальной заостренности, а есть ощущение красоты и гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа.

Исторический жанр. К нему обратиться позволило сильное воображение и тонкое чувство стиля Серова. *«Петр I»*, а также несколько композиций, посвященных России XVIII столетия, - они чаще исполнялись как иллюстрации к изданию *«Великокняжеская и царская охота»*, но переросли в самостоятельные произведения, настолько ярко в них был передан дух эпохи.

С таким же успехом Серов обращался к античной мифологии – в картинах *«Одиссей и Навзикая»* и *«Похищение Европы»*. В течении нескольких десятилетий Творчество Серова отражает эволюцию мастера от импрессионистической достоверности портретов и пейзажей к проявлениям стиля «модерн» в исторических мотивах и композициях из античной мифологии. *«Похищение Европы»* - новизна подхода к теме проявляется прежде всего в ее живописной интерпретации, в стремлении противопоставить академическому холодному мраморному образу античности живое переживание ее первозданности, величественного дыхания пространства в лазурной чаше Средиземноморья. Движение вечно



повторяющихся волн подобно меандру – греческому орнаменту. Своеобразие подхода проявляется и в интерпретации сюжета. В классических вариантах Европа – испуганная и пассивная жертва. В духе эстетики символизма с его культом женственного это отношение перевернуто. Неуклюжий похититель красоты сам становится ее пленником. Лицо-маска греческой Европы невозмутимо, рука ее покоится на роге быка, она царица волн. Рога приобретают форму лиры, расположенной в самом центре композиции, отчего кажется, в ее невидимых струнах обретают созвучие небесная и морская стихии.

На рубеже веков стоит имя **Михаила Александровича Врубеля (1856-1910)**. То, что он сделал в начале века – высшая точка развития художника. Врубель оперирует символами, в его творчестве фантазия соединена с реальностью, а многие сюжеты откровенно фантастичны. Он способен был творить легенды, обожествляя людей и очеловечивая богов. Его полный таинственности и почти демонический стиль письма не спутаешь ни с каким другим.

В московский период Врубель создает известные картины *«Демон сидящий»*, *«Испания»*, *«Гадалка»*, *«Пан»*, ряд портретов, пишет декоративное панно *«Венеция»*, *«Микула Селянинович»*, *«Принцесса Греза»*, иллюстрирует произведения М.Ю.Лермонтова, занимается скульптурой и декоративной керамикой, работает для театра. Стилистика названных вещей дает основания трактовать искусство Врубеля как оригинальную версию модерна, а с другой стороны – видеть в нем целостное воплощение идей русского символизма.

Словно мозаика, сложенная из острых граненных кусков разного цвета, как бы светящихся изнутри, предстает в картине *«Гадалка»*, *«Девочка на фоне персидского ковра»*.

Врубель тяготеет к литературным сюжетам: *«Гамлет и Офелия»*. Весь его творческий путь проходит с образом Демона. Но Врубель отходит от принципа прямого иллюстрирования, и создает образы вечные, огромной

духовной силы. *«Демон сидящий»* передает трагедию одиночества. Фигура словно высечена из камня, фантастические цветы горной поляны и полосы догорающего заката превратились в многоцветную мозаику. Врубель использовал все краски палитры: от огненно-жарких до льдисто-холодных, все градации желтых и красных тонов (полосы заката), все оттенки синих (плащ), всю гамму зеленых – от нежных, как молодая листва, до зловеще темных, как глубь леса. Художник не чурается здесь и серых, и черных тонов, утверждая их живописную ценность. Но отдельные красочные пятна безусловно включены в единую цветовую гармонию.

Врубель увлекался русским народным творчеством, мифологией, эпосом, сказочными сюжетами. Это проявилось в особом одухотворенном восприятии природы. Реальные впечатления от природы преломлялись в фантастических и сказочных образах или связывались с ним. Так, лукавая и страшная болотная топь и сырое корявое мелкоколесье русского севера в холодном обманчивом свете заходящего предутреннего месяца олицетворялись в мшистом, «себе на уме», голубоглазом «лешем», которому Врубель дал имя древнегреческого лесного божества - *«Пан»*.

*«К ночи»*. В этой картине – душный, поздний летний вечер, придающий всему неясные очертания, смутное томление и тревога в силуэтах насторожившихся коней. Врубель связал зарождающуюся невидимую ночную жизнь степи с древним мифологическим образом «полевика», возникшего среди цветов чертополоха, ставших вблизи огромными и пугающими.

Врубелевская *«Испанка»* - один из самых значительных и волнующих женских образов в мировой живописи. Сохраняя своеобразие Испании и в типаже, и темпераменте, и в красках (сочетание черных, белых, оливковых и красных тонов), Врубель трактует изображенное событие не как обычную житейскую сценку, а как трагедию. Испанка воспринимается как женщина, в которой глубоко оскорблено человеческое достоинство, которая стремится

отстоять его и, вместе с тем, сознает трудность и, быть может, бесплодность борьбы.

Среди поздних шедевров Врубеля – картины *«Царевна-Лебедь»*, *«Сирень»*, *«Шестикрылый Серафим»*. Под влиянием Н.А.Римского-Корсакова, с которым он познакомился в Абрамцево, Врубель пишет *«Царевну-Лебедь»*. Картина проникнута плавным, плывущим движением. По живописи напоминает перламутровую раковину – нежно розовеют блики заката на крыльях, синее рябь на серых водах, светятся и переливаются драгоценные камни на серебристом кокошнике.

Обращаясь к изображению природы, художник обычно выбирает ночь, сумерки, послезакатный или предрассветный час, когда у человека возникают сложные смутные переживания. К подобным произведениям можно отнести таинственную *«Сирень»* - живописную симфонию фиолетовых, синих и голубых красок в созвучии с черными и зелеными тонами всех градаций. Живописная манера создает иллюзию постоянного превращения форм. Цветы сирени вблизи напоминают порхающих в лунных лучах мотыльков и эльфов, издали

Врубелевский *«Портрет Мамонтова»*, несмотря на незавершенность, исключителен по впечатляющей силе. Величественная композиция, насыщенная, напряженная красочная гамма черных, белых и темно-красных тонов, контрасты света и тени, обобщенные, как бы граненные формы – все способствует созданию значительного, монументального образа.

## II. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ И ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

### 2.1 Творческая деятельность художников объединения «Мир искусства»

Очень многое для поиска новых идей, новой эстетики и новых творческих принципов сделали художники объединения «*Мир искусства*» (1898, Петербург), объединенные вокруг журнала с одноименным названием. В этом объединении участвовали почти все известные художники: А.Н.Бенуа, К.А.Сомов, Л.С.Бакст, Е.Е.Лансере, А.Я.Головин, М.В.Добужинский, М.А.Врубель, К.А.Коровин, В.А.Серов, И.И.Левитан, М.В.Нестеров, А.П.Рябушкин, Н.Н.Рерих, Б.М.Кустодиев. Огромное значение для формирования этого объединения имела личность Дягилева – мецената, организатора выставок, импресарио гастролей русского балета и оперы за границей. В журнале были сформулированы основные положения «мирискусников». Это:

- Безграничная свобода творческой личности и искусства;
- Отождествление проблем современной культуры с проблемами художественной формы;
- Провозглашение главной задачей искусства воспитание эстетических вкусов русского общества через знакомство с произведениями мирового искусства.

Для художников этого объединения характерен интерес к исторической тематике. Благодаря «мирискусникам» стало планомерно изучаться и было по-новому оценено английское и немецкое искусство, русская живопись XVIII века и архитектура петербургского классицизма. Ретроспективизм, то есть обращенность в прошлое, поиски тем и образов в истории вообще

характерен для рубежа веков. Причина его возникновения лежит в неудовлетворенности настоящим, острое ощущение кризиса, потребность обрести утраченное равновесие.

Ядром объединения являлись А.Н.Бенуа, К.А.Сомов, Л.С.Бакст.

Идейным вождем «Мира искусства» был **Александр Николаевич Бенуа (1870-1960)**. Сфера его деятельности необычайно разнообразна – живописец, график и иллюстратор, театральный художник, режиссер, автор балетных либретто, теоретик и историк искусства, музыкальный деятель.

В творчестве Бенуа-художника решительно преобладала история. Две темы неизменно пользовались его вниманием: «Петербург XVIII- начала XIX в.» и «Франция Людовика XIV». К ним он обращался в первую очередь в своих исторических композициях – в двух «версальских сериях» (1897 и 1905-1906), в широко известных картинах «Парад при Павле I», «Выход Екатерины II в Царскосельском дворце», воспроизводя давно ушедшую жизнь с глубоким знанием и тонким ощущением стиля. В версальских пейзажах слились историческая реконструкция XVII в, современные впечатления художника, его восприятие французского классицизма, французской гравюры. «Водный партер в Версале. Осень» - импрессионистическая динамика подвергается стилизаторской переработке, что выразилось в графичности и плоскостном характере изображения.

В историю русской книжной графики художник вошел своей книжкой «Азбука в картинках Александра Бенуа» и иллюстрации к «Пиковой даме» Пушкина, а также замечательными иллюстрациями к «Медному всаднику». Бенуа создает иллюстрацию повествовательную. Это, скорее всего, законченные самостоятельные произведения.

Как театральный художник Бенуа оформлял спектакли «Русских сезонов». Одним из высших его достижений были декорации к балету И.Ф.Стравинского «Петрушка»; этот балет создан по идее самого Бенуа и по написанному им же либретто.

Деятельность Бенуа художественного критика и истории искусства – целый этап в истории искусствоведческой науке. Он вместе И.Э.Грабарем обновил методы и темы искусствознания: *«Русская школа живописи» издание 1904 г.*, статьи в журналах *«Мир искусства»*, *«Художественные сокровища России»*.

Ведущим художником «Мира искусства» был **Константин Андреевич Сомов (1869-1939)**. Его дарование отличалось широким диапазоном: портреты, пейзажи, сюжетные композиции, графические работы для изданий. Сомов был представителем «второго поколения» «Мира искусства» и раньше всех обратился к темам прошлого, к интерпретации XVIII века.

Любование и гротеск сопровождают настроение многих ретроспекций Сомова. Таковы картины *«Арлекин и смерть»*, *«Осмеянный поцелуй»*, *«Зима. Каток»*, *«Арлекин и дама»*.

Сомов отдал дань портретному искусству. Им были созданы портреты *М.Добужинского*, *А.Бенуа*, *А.Остроумовой*. Вершиной творчества стал портрет художницы Е.М.Мартыновой - *«Дама в голубом»*. В этой работе Сомов воплотил свои идеалы. Он мыслит портрет как своего рода сюжетную картину, преображая образ молодой женщины – своей современницы, соответственно элегическим мечтаниям о прошлом. Нервное, одухотворенное лицо женщины с тонкими чертами как будто таит в себе печаль или память о чем-то далеком, несбыточном, оно как будто полно печальных грез. Живописное исполнение близко мастерам первой половины XIX века с их плотным и гладким красочным слоем. Но красочная гармония голубовато-синего платья насыщенного тона, коричневато-бурой зелени, на фоне которой оно и выделяется ярким пятном, представляется более изощренной. С краю Сомов помещает маленькую фигурку своего автопортретного двойника, которая на грани двух измерений иронически оборачивается на нерешительную героиню. Автопортрет раскрывает сложность взаимоотношений художника с созданным им миром: с одной

стороны, растворение в нем, с другой – дистанция как защита от чар зазеркалья.

Сомов – один из интереснейших пейзажистов рубежа веков. Идиллически-ясная красота многих его пейзажей, заставляет вспомнить поэзию работ Венецианова и его учеников. К таким произведениям относится *«Пашня»*, написанная на берегу Финского залива. На небольшом полотне открывается привольный простор равнины – уходящая вдаль полоса вспаханной земли в обрамлении перелесков, зелень лужаек и гладь реки, ясное небо с концентрически бегущими облаками, которые подчеркивают круглящуюся линию горизонта. Настроение пейзажа удивительно радостное, а колорит, при всей скромности, декоративен и богат.

*«Купальщицы»* отмечены гармонией цвета и игрой фактуры, передающими идиллически-задумчивый, одухотворенный образ природы. Здесь проявилось импрессионистическое восприятие природы: воздушность, передача пятен солнечного света на траве, на телах купальщиц, выразительность необычной точки зрения (сверху вниз).

Успешно пробует свои силы художник и в мелкой пластике, создавая изысканные фарфоровые композиции: *«Граф Нулин»*, *«Влюбленные»* и др.

Третьим в ядре «мирискусников» был **Лев Самуилович Бакст (1866-1924)**, прославившийся как театральный художник. Он пришел в «Мир искусства» из Академии художеств, исповедовал стиль модерн. Его картина *«Ужин»* стала своеобразным манифестом стиля модерн в русском искусстве. У Бакста отсутствуют мотивы XVIII века и усадебные темы. Он тяготеет к греческой античности, толкованной символически – декоративное панно *«Элизиум»*.

На первых выставках экспонировал ряд живописных и графических портретов *«И.И.Левитана»*, *«К.А.Сомова»*, *«С.П.Дягилева с няней»*, в которых натура преображалась в некое идеальное представление о человеке-современнике.

Он создал марку журнала «Мир искусства», ставшую эмблемой дягилевских «Русских сезонов» в Париже. К концу 1900-х годов Бакст целиком ушел в театральную-декорационную работу. Его декорации и костюмы исполнены блестяще и принесли ему мировую славу. В его оформлении шли спектакли с Анной Павловой («Шехерезада» Н.Римского-Корсакова, «Жар птица» И.Стравинского).

Из первого поколения мирискусников более молодым по возрасту был **Евгений Евгеньевич Лансере (1875-1946)**. В своем творчестве художник затронул все основные проблемы книжной графики начала XX века, утверждал принципы «нового стиля» - иллюстрации к «Хаджи-Мурату» Л.Н.Толстого отличаются изысканной графичностью, декоративно-живописным строем. В исторических стилизациях «*Императрица Елизавета Петровна в Царском селе*», «*Петербург начала XVIII века*», «*Корабли времен Петра I*», «*Петербург, У старого Никольского рынка*» нет печали об ушедшем, но есть радостное, романтически-взволнованное повествование, любование архитектурной и корабельной фактурой, декоративной красотой петербургских марин.

Лансере создал новый тип исторической картины – исторический пейзаж. Они лишены фабулы (причинно-временной последовательности, развития сюжета), но при этом прекрасно воссоздают дух эпохи.

В число самых заметных представителей «Мира искусства» вошел **Мстислав Валерианович Добужинский (1875-1957)**. Дебютировал в книжной графике – рисунками в журналах и книгах (иллюстрация к повести Ф.М.Достоевского «*Белые ночи*»), городскими пейзажами, в которых сумел передать свое восприятие Петербурга как города, где величественная классическая архитектура фантазмагорически соединяется с уродливыми реалиями урбанизма XX века.

Тема города сразу сделалась одной из главных в его творчестве, он обращался к ней и в пейзажных циклах. Городской пейзаж выступает у Добужинского в своеобразно стилизованном виде. В пейзаже «*Домик в*



*Петербурге»* все строится на противопоставлении уходящего старого и нового города, как бы давящего тяжестью своих каменных громад. Здесь одновременно чувствуется и ужас перед ним, и своеобразная поэтизация, как в стихах Валерия Брюсова.

Особое место в Мире искусства занимает **Николай Константинович Рерих (1874-1947)**. Большой знаток философии и этнографии Востока, археолог-ученый. Им создано около 500 пейзажей и картин по мотивам восточных легенд. Рериха роднит с мирискусниками та же любовь к ретроспекции, только не XVII – XVIII в., а языческой славянской и скандинавской древности и древней Руси. В цикл *«Начало Руси. Славяне»* вошли полотна – *«Зловещие»*, *«Заморские гости»*. Исторические пейзажи характеризуются стилизаторскими тенденциями, театральной декоративностью.

Творчество Рериха 1900-х годов было близко идеям символизма. Таинственность и мистицизм отличают пейзажи художника: предчувствием мировых катаклизмов отмечены такие полотна, как *«Небесный бой»*.

Во втором поколении мирискусников одним из одареннейших художников был **Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927)**. Ему тоже свойственна стилизация, но это стилизация народного лубка. Веселая праздничность народного искусства – расписных коробов и прялок, подносов и глиняных игрушек – оживает в жизнерадостном колорите кустодиевских полотен. Его герои – купцы, купчихи, мастеровые, ярмарочный гуляющий люд – обобщенные, и в то же время очень национальные, узнаваемые типы кочуют из картины в картину.

*«Купчиха»* - картина, в которой воплотился его образ-тип. Мощная цельная фигура, кукольно-неподвижная и кукольно-бесстрастная, написана на пестром фоне городского пейзажа. Плоскостной, словно из картона вырезанный силуэт фигуры наложен на плоскостной же фон, условный, как театральный праздник. В этой работе живые впечатления художника присутствуют как символическое извлечение из реальной действительности.

Эта же тема разрабатывается и в картине *«Красавица»*. Купчиха изображена на расписном сундуке, в окружении розового атласа подушек, цветастых обоев. Ее тело, расплывшееся, мягкое, лишенное четкой формы, напоминает пуховики, на которых привыкла нежиться красавица. Этот образ - красноречивый символ ленивой и сытой жизни целого класса. Розовые тона, преобладая в колорите картины, вызывают ощущение душного тепла, наполняющего комнату.

*«Купчиха за чаем»*. Черты жизненной достоверности, правдоподобия здесь исчезают, количественные преувеличения обретают качество гротеска. Богатырский разворот плеч, обрамленных белым рюшем кружев. Мощная колонна руки, держащей блюдо. Тяжелый массивный подбородок. Завитки волос, скрывающих лоб, и, рядом, как дополнение и аналогия, тоже сытая, гладкая, с белой грудкой кошка. Насмешка чувствуется в антураже – в пышном натюрморте, и в зеленом небывалом небе, и сдобных облаках, и в размашистой зелени деревьев.

*«Ярмарка»* - одна из лучших работ Кустодиева зрелого периода. Все в картине пестро и празднично: и узоры женских платков, и деревянные короба, выставленные на продажу, и пестрота народных платьев из набивного ситца, и синее небо в узоре облаков, и нарядный бело-красно-зеленый собор с синими, в звездах «луковицами». И все вместе: люди, натюрморт, архитектура и пейзаж – сливаются в декоративное зрелище.

Пейзаж Кустодиева *«Масленица»* 1916 – его излюбленная зима в видах провинциального города является взаимопроникновением жанрового момента и пейзажа. Являясь как будто фоном сюжетных сцен, пейзаж по сути дела составляет основу и определяет весь характер изображения.

Тему Масленицы Кустодиев варьировал на разные лады, и даже в своем замечательном портрете *«Ф.И.Шаляпина»* фоном сделал все то же гулянье. Дробная мозаика радостных светлых тонов и лаконизм четкой по силуэту фигуры доминирует над фоном. Здесь филигранная выписанность всех деталей и подчеркнутая разноплановость, разномасштабность фигуры и

фона, театральность позы человека и театральный принцип построения плоскостного задника – пейзажа. Несмотря на сходство с жанром, и по содержательным задачам и по системе исполнения портрет Шаляпина все же нельзя назвать жанровой картиной. Не только потому, что в центре внимания художника находится конкретная человеческая личность, переданная с большим сходством, но прежде всего потому, что художник дает своеобразную – одностороннюю, но острую и яркую – характеристику всей модели, идущую от реальных черт шаляпинского гения. Человек предстает как носитель определенных идей, а мир за его спиной – как дополнительный компонент в раскрытии этих идей.

Творчество **Александра Яковлевича Головина (1863-1930)** рассказывает о другом направлении деятельности мирискусников, противоположном камерности станкового искусства. В середине 1900-х годов, благодаря инициативе талантливого организатора С.П.Дягилева, они обращаются к театральной деятельности. Вершиной русского сценического искусства стали Дягилевские сезоны в Париже, успех которых определила не только блистательная хореография и музыка, но, прежде всего декорации Л.С.Бакста, А.Н.Бенуа, А.Я.Головина. В *«Портрете Ф.И.Шаляпина в роли Олоферна»* в опере «Юдифь» А.Н.Серова (отца художника В.А.Серова) Головин с помощью орнаментальной стихии модерн превращает фигуру и пространство в декоративную узорную вязь, что усиливает ощущение чуда театрального перевоплощения великого певца в библейского царя.

В предреволюционное десятилетие Головин сотрудничал главным образом с выдающимся режиссером-новатором XX века В.Э.Мейерхольдом, который нашел в нем идеального соавтора в осуществлении принципа «чистой театральности». Венцом этого творческого содружества был спектакль по драме М.Ю.Лермонтова *«Маскарад»*. Здесь чрезвычайно сложное и торжественное оформление составляло органическую часть полуфантастического театрального действия – роскошного и пугающего.

«Маскарад» Головина завершил целую эпоху русской сценографии, подготовив ее выход на новые рубежи в следующем десятилетии.

**Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884-1967)**, племянница А.Н.Бенуа, принадлежит к поколению «Мира искусства» 1910-х годов, когда расширяется круг деятельности и интересов объединения, вышедшего за рамки ретроспективизма. В картине «*За туалетом*», представляющую собой автопортрет возродилось гармоническое ощущение мира. Самолюбование без всякой рефлексии передается зрителю как удивительное внутреннее равновесие, гармоничность и жизнелюбие, свойственно цветущей молодости. Это ощущение выражается и ритмически: в близком к квадрату формате полотна, в динамически замкнутом жесте. Здесь использован излюбленный модерном прием многократно повторенной рамы: руки и волосы как бы создают обрамление для лица. С края виднеется рама зеркала и стоящая перед ним свеча, двойник которой находится в «зазеркалье». Но мотив «зазеркалья» не вызывает чувства таинственности, напротив, отражение предельно ясно. Даже свеча – символ быстротечности жизни – в атмосфере картины забывает об этом значении. «Автопортрет» воспринимается как антитеза истонченному идеалу символизма предшествующего десятилетия.

Картины «*Жатва*», «*Беление холста*» представляют собой зрелища, исполненные гармонии душевного и физического обаяния ненаигранной бодрости. Эти произведения воспринимаются сейчас как реквием тому лучшему, что отличало русскую дореволюционную деревню. Многолетние наблюдения над деревенской жизнью здесь были обогащены влиянием поэтических произведений А.Г.Венецианова, которого Серебрякова очень любила.

Значение «Мира искусства» для отечественного искусства:

1. Утвердили новые вкусы и проблематику.
2. Создали новую художественную критику.
3. Вернули утраченные формы книжной графики и театрально-декорационную живопись.

4. Пропагандировали русское искусство за рубежом.
5. Создали новый тип исторической картины, портрета, пейзажа со своими стилевыми признаками (стилизаторские тенденции, преобладание графических приемов над живописными, чисто декоративное понимание цвета).

Своеобразие:

1. Идеалистические взгляды на искусство, безразличие к гражданственным его задачам.
2. Потеря социальной значимости картин.

## **2.2 Творчество художников объединения «Союз русских художников»**

После «Мира искусства» крупнейшим выставочным объединением являлся «Союз художников» (1903). В него входили на первых порах почти все видные деятели «Мира искусства», но инициаторами были художники московской школы В.Э.Борисов-Мусатов, В.А.Серов. Лицо «Союза» определили московские живописцы передвижнического направления. На полотнах мастеров СРХ – учеников И.И.Левитана и К.А.Коровина – ощущается ветер перемен, охвативший русское искусство на рубеже веков. Там торжествует холодная красота зимы и огонь крестьянских сарафанов. Происходит обновление палитры – все охвачено вихрем звучных аккордов: зеленого и красного, голубого и оранжевого – любимых народом сочетаний цветов. Они не противопоставляли себя передвижникам, отрицали графический стилизм, развивали традиции левитановского пейзажа, отстаивали права национальной тематики. Национальный пейзаж, картины крестьянской России – один из основных жанров художников Союза. Открытый вслед за французскими импрессионистами яркий солнечный свет творит эти чудеса в живописи. Характерен русский импрессионизм с его преимущественно сельским, а не городскими мотивами. Сложность

стилистической ситуации этого времени проявляется в пестроте устремлений СРХ. Умеренный импрессионизм соседствует здесь с неорусским стилем и обновленным реализмом.

Наиболее радикальным импрессионистом в русской живописи был **Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960)**. Импрессионистический период знали многие русские художники, но, пожалуй, только Грабарь сделал этот метод основой своего зрелого творчества. Особенно удавалось ему передавать зиму, сверкание снега, розоватого на солнце и с голубыми тенями. Экзальтированное восприятие природы соединилось в картине «*Февральская лазурь*» с рационалистическим методом работы – дивизионизмом (от французского – делить). Цветное конфетти мазков создает ощущение рассыпавшейся на миллионы брызг радуги и одновременно ослепительной белизны. Характерен выбор необычной точки зрения – сильно снизу. Она дала возможность изобразить березы в ракурсе так, что их стволы и ветви видны на прозрачной голубизне февральского неба. Это усиливает их выразительность, и впечатление строится на сопоставлении белых стволов и розовеющих веток с голубым небом. Эти стволы, переплетающиеся ветки как бы купаются в воздухе, полны динамики и передают настроение солнечного февральского дня, когда чувствуется приближение весны. Светлая радость и счастье от красоты природы выражено в этой картине.

«*Сентябрьский снег*», «*Мартовский снег*» Грабарь пишет на открытом воздухе. В этих произведениях Грабарю удалось создать новый обобщенный образ русской природы.

Любя вещественность и реальность Грабарь обращается к жанру натюрморта. Натюрморт «*Яблоки*» написан отдельным мазком, идущим по форме предмета. Художник внимательно передает изменение цвета, желто-зеленые и синие рефлексы на белой скатерти и на блюдцах, взаимовлияние цветов лежащих рядом предметов. Белая скатерть написана бесконечно разнообразными по оттенкам мазочками, включающими холодный красный

и синий. Художник добивается впечатления мерцания, передает движение воздуха, окружающего все предметы.

Лучшими портретами сам художник назвал *«Портрет матери»*, *«Светлану»*, *«Портрет академика С.А. Чаплыгина»*. Грабарь работает в традициях русской реалистической живописи конца XIX века, оставаясь хранителем русской культуры.

**Филипп Андреевич Малявин (1869-1940).** Уже ранние работы Малявина – портреты крестьян *«Крестьянская девушка с чулком»*, *«Старуха»* - принесли ему известность. Настоящий фурор произвела картина *«Смех»*. Она изображала русских баб в красных одеждах на зеленом лугу. Необычайно яркий колорит, широкая, размашистая манера письма вызывали интерес и споры. 1900-е годы стали периодом расцвета творчества Малявина, в это время он создает свои лучшие работы: *«Баба в желтом»*, *«Девка»*, *«Две девки»*. *«Баба с ребенком»* - картина велика по размерам, темпераментно размашиста по манере исполнения, преобладает мажорный красный цвет, так любимый Малявиным.

Крестьянки в ярких красочных нарядах – главные персонажи произведений Малявина. К традиционной для русской живописи народной теме художник подошел по-своему, акцентируя мощное стихийное начало в женских образах, придавая им монументальность. Смелая живопись Малявина с ее условными фонами, крупными фигурами, неглубоким пространством и необычайно звучным цветом – подчеркнуто декоративно.

В картине *«Вихрь»* - словно сказочные героини старо-русских былин, из хаоса восставшие дочери Микулы Селяниновича. Гиперболизированные фигуры вызывают в памяти *«Богатырей»* В.М. Васнецова, но выражение национального духа обретает в картине Малявина иные черты. В свой хоровод крестьянки вовлекают все стихии русской природы. Развевающиеся платья отделяются от объемно написанных лиц, краски кажутся то горячими всполохами пламени, то холодными струями воды, то обжигающим дыханием ветра, то покрытым цветами лугом. Особую динамичность картине

придает и манера размашистого широкого мазка, и мотив вихревого танца, популярный в модерне. В «*Вихре*», созданном в период русской революции, можно увидеть надежду на возрождение и одновременно разгула разрушительных сил, таящихся в народе.

Членом Союза русских художников был **Константин Федорович Юон (1875-1958)**. Юон оставил много работ разного уровня. Он был живописцем, графиком и театральным художником. Пробовал себя в тематической картине, писал портреты своих современников, но истинным его призванием оказалась пейзажная живопись. Юон любил радость и красоту в природе и жизни; охотнее всего изображал солнце, снег, яркие народные одежды, памятники древнерусской архитектуры. «*Старая Москва. Москворецкий мост*», «*Зима. Ростов Великий*» - тесно переплетается пейзаж и жанр. «*Мартовское солнце* – красочный пейзаж со сценами деревенской жизни, картина природы полна жизни, ощущается натурное впечатление.

В Союзе русских художников петербургскую школу представлял **Аркадий Александрович Рылов (1870-1939)**. Рылова в полном смысле слова можно считать учеником и последователем Куинджи. Они удивительно близки по характеру дарования. Рылов навсегда сохранил привязанность к романтически приподнятым и обобщающим, целостным образам, эффектам освещения, декоративному пониманию цвета, но при этом точно следовал завету учителя как можно больше работать на природе. Зрелое мастерство Рылова проявилось в его картине «*Зеленый шум*». Это образ вечно торжествующей, вечно меняющейся жизни, когда один момент быстро сменяет другой и все они равно прекрасны. Колорит строится на сочетании насыщенных цветовых отношений. Динамично пространственное решение – это противопоставление сильно приближенного переднего плана и открывающейся за ним необозримой дали.

То же радостное чувство и аналогичное пространственное построение – в картине «*В голубом просторе*». Изображено весеннее ветреное утро над волнуемым морем, потоки золотистых лучей восходящего солнца,



летающие на родину белые лебеди, земля с остатками сходящего снега и легкое парусное судно, устремленное навстречу солнечным лучам. Этот полный веры в жизненные силы образ позже был использован в идеологических целях. Картину объявили первым советским пейзажем, А Рылова - основоположником советской пейзажной живописи.

«Союз русских художников» с его твердыми реалистическими основами, сыгравший значительную роль в отечественном изобразительном искусстве, имел определенное воздействие и на формирование советской живописной школы, просуществовал до 1923 года.

Участником первой выставки союзников был **Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870-1905)**. Он близок как будто мирискусникам своей обращенностью в прошлое. Но его полотна более монументальны, строго продуманы, условны. Особенно его привлекала система импрессионистов и искания символистов.

Начинал Мусатов как импрессионист. В его «*Осеннем мотиве*» влияние импрессионистов чувствуется в разбеленной гамме, отдельно лежащих пятнах мазков, солнечных бликах. Однако здесь чувствуется желание передать не мгновение, а долгое, длящееся состояние. Надолго замерла девушка (сестра), не шелохнутся листья плюща. Музыкальное название работы еще раз подчеркивает неопределенность происходящего.

Мусатов – один из первых ретроспективистов в изобразительном искусстве России. Его произведения – это элегическая грусть по старым опустевшим «дворянским гнездам» и гибнущим «вишневым садам», по прекрасным женщинам, одухотворенным, почти неземным, одетым в какие-то вневременные костюмы, не несущие примет времени и места. В его «*Водоеме*» - неконкретное прошлое как символ гармонии, покоя, поэзии. В таких тихих картинах ничего не происходит, но они полны внутреннего поэтического содержания, притягивают изображением усадебных парков и женщин в кринолинах, задушевная красота пейзажей.

Образ картины «Призраки» навеяны впечатлениями от портретов XVIII столетия. Так как и портретисты прошлого Мусатов под оболочками реальности видит духовную сущность мира. Художник добивается ощущения зыбкости изображения. Сквозь тончайшие красочные слои проступает тканая основа крупнозернистого холста. Образ мира становится полупрозрачной, но неисточимой завесой, за которой чудится нездешний свет. Кажется, взгляд снимает паутинку за паутинкой, одну газовую ткань за другой. Поэтому ускользание призрачных фигур кажется бесконечным, многократно отраженным в миражных колыханиях пространства, подобно отголоскам затихающей вдали музыки. Движение фигур носит стихийный, неподвластный воле характер.

**Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939)** в 1910 году стал членом объединения «Мир искусства», с которым был связан до его роспуска (1924). Уже в ранний период творчество Петрова-Водкина отмечено символистской ориентацией («Берег»). Петров-Водкин ищет опору в традициях древнерусской иконописи. Он стремится к созданию законченной вещи, напоминающей старых мастеров. Классичность, ремесленническое совершенство картины является для него условием передачи глубокого содержания. Новатором русского религиозного искусства, мастером церковного модерна выступает художник в своей христианской иконографии: *«Богоматерь с младенцем»*, *керамическое панно на здании клиники Р.Р.Вредена в Петербурге; Богоматерь Умиление злых сердец.*

Этапным символом творческой зрелости явилось полотно *«Купание красного коня»*, где величавый, фресковый лаконизм форм, яркий и сильный локальный колорит превращают простой, пасторальный мотив в поэтическое иносказание о судьбах России.

Та же поэтическая аллегорика животворит картины *«Девушки на Волге»*. *«Две девушки»* - все продумано и соразмерно в небольшой картине. Ни малейшего стремления к правдоподобию здесь нет: сюжета никакого, лица девушек грубоваты и не индивидуализированы. Но картина заставляет

думать о понятиях глубокого смысла – таких как народ, национальное своеобразие, национальный духовный идеал.

Открытые, по возможности чистые, не смешанные тона Петров-Водкин сочетает с особым рода сферической перспективой, которая позволяет ему, изображая натуру в ракурсе сверху и сбоку, передавать ощущение земли как планеты. Чувство планетарного притяжения Петров-Водкин стремится передать даже в своих натюрмортах, что придает этим аскетически простым композициям монументальную значительность («Селедка», «Утренний натюрморт»).

Разнообразие пространственных позиций связано с законом тяготения: наклонные оси тел образуют как бы веер, раскрытый изнутри картины. Чертами такой организации отмечены полотна: «Смерть комиссара», «Весна». Понимание пространства как одного из рассказчиков картины вместе со специфическим истолкованием роли цвета (на основе первичной триады: красный, желтый, синий) определили зрелый живописный стиль Петрова-Водкина.

Последнее значительное произведение художника – «1919 год. Тревога». Хотя своим названием картина адресует к конкретным историческим событиям, она сочетает в себе контрастные смыслы и вырастает до символа целой эпохи – тревоги за отечество, за человеческие судьбы, за будущее детей.

### 2.3 Русский символизм в творчестве художников объединения «Голубая роза»

Творчество последователей Борисова-Мусатова – П.В.Кузнецова, Н.Н.Сапунова, М.С.Сарьяна подводит итог русскому символизму. В 1907 году в Москве они организовали выставку под названием «Голубая роза». Название выставки символизирует мистический цветок, в котором сокрыта тайна мировой гармонии. Для работ участников этого объединения характерно выраженное декоративное начало, создание своеобразных живописных произведений, сочетающих принципы станковизма и монументализма (картина-гобелен, картина-панно) с преобладанием элегической, мистико-иносказательной тематики, тяготение к плоскостному решению, к мягкому, приглушенному колориту.

В произведениях **Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878-1968)** отражены *основные принципы голуборозовцев*: отход от житейской конкретности, единство человека и природы, символистические тенденции: зыбкость настроений, утонченность цветовых соотношений.

В самом начале 1910-х годов Кузнецов выступил с картинами из «Киргизской сюиты», знаменующий высший расцвет его таланта. «Вечер в степи», «Спящая в кошаре», «Стрижка овец» - здесь все приведено к родовому единству: люди-кочевники, их жилища, животные, деревья-«фонтаны», холмы и величественные миражные виденья. В очертаниях холмов трудно различить, где кончается небесный простор и начинается земля. Все превращено в единый узор, подчинено законам мудрого мироустройства – симметрии и неспешному круговороту.

«Весна в степи» - живые реальные впечатления приобретают характер видений. Женщины собирают кошары, проветривают одежду, отдыхают. Их лица и фигуры лишены конкретности. Они только знаки жизни, протекающей в нерушимой гармонии с просторами степей, с высоким огромным небом.

Картины Кузнецова из конкретности быта кочевников как бы переносят в мир гармонии человека и безграничного космоса. Тусклый голубоватый свет его ранних картин сменяется насыщенными цветовыми переливами эфира. Вибрирующими мазками Кузнецов передает дыхание, трепет пространства. Контраст голубого и оранжевого ослаблен светящейся дымкой. Окидывая с птичьего полета весь круг земель, Кузнецов ощущает бесконечную протяженность мира.

«*Натюрморт. Утро*» Кузнецова подобен алтарю, торжественно несущему не материальные предметы, а духовные сущности, сгустки золота и лазури. Хрустальная чаша, венчающая пирамидальную композицию, напоминает священный сосуд, в котором свершается таинство. В верхней части композиции формы преобразуются в сверхжизненные кристаллы. Процесс духовного преображения мира поднимает жанр натюрморта над традиционным для него размышлением о бренности земного великолепия.

«*Голубые гортензии*» **Николая Николаевича Сапунова (1880-1912)** можно воспринимать как эмблему выставки «Голубая роза» со столь характерной для нее эстетизацией голубого цвета. В «Голубых гортензиях» Сапунов дарит цветам новую жизнь в дымке воспоминания о прекрасном видении. Символисты наделяют цветы особым значением в царстве природы. Они видят в них воплощение синтеза стихийного биологизма и духовности, совершенную первоформу жизни. Совмещение в одном полотне в едином круговороте роста, цветения и увядания обозначает в условном пространстве картины не механическое время, а погружение взора художника внутрь себя, в сумеречную оранжерею человеческой души, где расцветают эти экзотические цветы. Мелькание плавких мазков, изображающих лепестки, передает ускользание внутренних образов.

Изысканный декоративизм - пожалуй, именно это качество более всего связывает **Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880-1972)** с «Голубой розой». Но его декоративизм несколько особого рода: он имеет восточную окраску и обладает вполне определенными натурно-жизненными основами. И

сказочность, которая буквально пронизывает картины Сарьяна во второй половине девятисотых годов, также до известной степени перекликается с «голуборозовской» эстетикой «творимой легенды». Однако в сарьяновских произведениях нет решительно никакого символистского подтекста, особой многозначительности, смутных намеков и предчувствий. В них господствует простота и свежесть чувства жизни, ощущение ее радости и богатства, что так очевидно противостоит тревожным, а то и мучительно-безотрадным интонациям части «голуборозовских» полотен.

Цикл *«Сказки и сны»* представляет собой произведения, сравнительно небольшие по размерам, выполненные темперой на картоне (реже на холсте) или акварелью на бумаге. Молодой мастер, не колеблясь, отошел от норм и правил академической композиции. В подавляющем большинстве случаев работы цикла не имеют разворота в глубину, изображение выносится на первый план с небольшим отступлением в глубину. Подражательно-натурный цвет отринут – преобладает целостная музыкально-колористическая тональность. В таинственно-романтической *«Комете»* господствуют «ночные» фиолетовые и коричневые тона, в темпере *«У колодца. Жаркий день»* с ее опаляющей солнечностью – интенсивно оранжевая гамма красок, контрастно подчеркнутая глубокой синевой небесного свода.

Почти все работы цикла имеют открыто сказочный характер, отраженный даже в названиях. Но и в тех темперах и акварелях, которые обозначены пейзажными или жанровыми заголовками – сказочное начало царит надо всем.

*«Цветущие горы»* с их зыбким зелено-голубым туманом, окутывающим очертания таинственных ущелий и могучих вершин, у подножия которых видны призрачные фигуры закутанных в длинные одеяния женщин, кажутся каким-то счастливым сновидением. И в композиции *«У гранатового дерева»* перед зрителем возникает картина мечтательного сладостного блаженства: диковинные деревья с огромными

цветущими плодами, безмятежно счастливые животные и птицы, погруженный в созерцание юноша.

Из картин 1909 года – как бы итоговые – композиции «Зной. Бегущая собака» и «Автопортрет».

В первой из них все изображение сведено к нескольким определяющим элементам, которые соединяют в себе острое наблюдение природы, смелость декоративных обобщений и моменты символики. Темная фигура собаки на первом плане кажется почти аппликацией, но она чрезвычайно жизненна, в ней передан весь характер животного – стремительность его движения, сила мускулов, даже жажда. Горы, деревья, небосвод показаны очень общо – при помощи резких контуров и почти плоских массивов цвета, – но все пейзажные детали узнаваемы, их главные природные качества переданы полно и завершено. В итоге композиция соединяет в себе непосредственность прямого наблюдения и широту мироощущения в целом.

То же и в «Автопортрете». Он похож, удивительно похож. Но вместе с тем перед нами масштабно взятое и дерзко решенное обобщение. Голова молодого человека, лицо с характерными армянскими чертами взяты, так сказать, «на просвет». Изображенный в глубинных планах горный пейзаж пронизан солнцем, и солнце как бы изнутри освещает портрет. Лицо и волосы художника оказываются полем игры солнечных красок, сливающихся воедино человеческий облик и окружающий пейзажный фон. Автопортрет не только формально, но и духовно связан с жизнью родного автору Закавказья, а через него и со всем миром. Черты пантеизма, всеобщего одухотворения природы и жизни здесь выражены весьма явственно и открыто.

Входящие в серию позднего периода «Моя Родина» картины заметно разнятся, например, по своим образно-пространственным принципам. В обеих «Армениях», «Колхозе села Кариндж», «Лалваре» намечается лишь постепенное восхождение ввысь; в «Арарате из Двина», «Сборе хлопка» сначала разворачиваются горизонтальные поля, но потом следует стремительный взлет по склонам гор.

Художник очень часто строит перспективу сверху вниз. Но этому старинному национальному приему тут дается сугубо современное толкование: перспективное построение дает всеобщность панорамному зрелищу, оно подобно взгляду с небесных высот.

В работе «*Финиковая пальма*» воплотилось осмысление Сарьяном законов восточного, древнеегипетского искусства и цветовая энергия современной живописи. Афористичность, симметрия и каноничность Востока соединяется здесь с пространственным динамизмом, характерным для мироощущения европейца. Могучая пальма, которая держит все пространство, и вторгающиеся фрагменты, например голова верблюда, подчиняющаяся ее власти, становятся единым узором. Это достигается предельным накалом контрастов дополнительных цветов, сведением их к двуцветию оранжевого и голубого, в то время как пространство и предметы оттачиваются до плоскостей-знаков. Свет, палящий в сгустках цветовой материи, Сарьян понимает как концентрацию духовной энергии, выстраивающую мировую гармонию. Свет и цвет в системе динамических контрастов воспринимается не как антагонизм света и тьмы, а как равнозначные категории духовного космоса.



## 2.4 Эстетические принципы и художественный язык художников объединения «Бубновый валет»

В 1910 году молодые художники П.П.Кончаловский, И.И.Машков, А.В.Лентулов Р.Р.Фальк и другие объединились в организацию «Бубновый валет». Главное чего они добивались, была большая форма, значительность произведений. Они прибегали к большим размерам холста, тяжелой фактуре, часто темным или преувеличенно насыщенным тонам, упрощению рисунка. Они искали опоры в традиция, еще не освоенных искусством. Первыми оценили своеобразную выразительность русских лубков, бакалейных выставок, примитивного искусства, оценили их необычайную мощь, умение художника создать аналог предмета без натуралистического правдоподобия. Натюрморт становится излюбленным жанром «валетовцев», как пейзаж – любимым жанром членов «Союза русских художников».

Программу этого объединения в полной мере выражают натюрморты Машкова и портреты Кончаловского.

**Илья Иванович Машков (1881-1914).** Примитивизм его натюрмортов самый простодушный и подлинный.

«Ягоды на фоне красного подноса» (1910 – 1911) кисти Машкова можно считать ещё чисто «вывесочной» работой. Увидев поднос, зритель настраивается на несколько азартную ноту объединения предметов в кучи, зримо – количественного их захвата, - входит в роль дикарски - наивного любования вещами. Художник показывает «товар лицом», призывая к восхищению и киноварной яркостью подноса, его «глазастым» узором, - и точно также начинаем любоваться и лежащими в кучах ягодами. Машков по возможности разнообразил эти ягоды: ягоды чёрные, красные, жёлтые, зелёные, на тарелке и без тарелки. Однако рядом с ягодами – поднос, то, на что можно всё положить, всё поставить, который всё объединит и охватит своим рьяным цветом, своими плавными всеобнимающими бортами.

На одном из натюрмортов 1912 года Машков изображает хлебы,

наваленные, как на вывеске, огромной грудой («Хлебы»). Тут и калачи, и ковриги, и батоны разнообразных сортов и расцветок. Пред нами всё мыслимое богатство печёных изделий, разложенных в самом живописном, раскидистом беспорядке. И всё же перед нами уже не только «вывесочный пересчёт», но и попытка живописного анализа всей распростёртой перед зрителями предметной стихии. Дело в том, что предметы не контрастируют друг с другом своими размерами, но во многом уравнены между собой, причём в ряде случаев как бы самостоятельными предметами выглядят корки или бока хлебов, оконтуренные густой ультрамариновой обводкой.

В «Синих сливах» Машков сформировал выразительную и яркую группу плодов, построив типичный подносный средник с венцом разноцветных фруктов. Плоды разложены концентрическими овалами - лиловые сливы вокруг оранжевого апельсина, борта тарелки вокруг слив и, наконец, гирлянда разноцветных плодов, очевидно персиков, - вокруг тарелки. Каждый из плодов оконтурен у Машкова напористо-черной обводкой, и это тоже и обособляет и уподобляет друг другу изображенные предметы. Как будто стиснутые или прочеканенные черными контурами красочные пятна становятся еще более броскими, осязательно разрастаются в своих размерах. Такие натюрморты являлись тогда триумфом московской красочности.

Апофеоз подобных подносных композиций - гигантский овальный «Натюрморт с ананасом». Машков заставляет плоды водить совершенно несвойственные им хороводы. Он раскладывает концентрическими кругами настоящие сливы вокруг настоящего ананаса или выкладывает круги из натуральных персиков. Машков весело пародирует подносную композицию, внося в нее театрализованность. «Натюрморт с ананасом» уподоблен гигантскому овальному подносу с не менее гигантским блюдом с фруктами; желто-зеленые, лиловые и красные фрукты, писанные по подносно-темному фону,- это какие-то красочные горы, сохранившие формы чудовищно-огромных мазков.

**Петр Петрович Кончаловский (1876-1956).** Кончаловский был блистательным мастером портретного искусства, занимающего видное место в его творческой биографии. Его портреты покоряют своей жизнерадостностью, оптимистическим восприятием мира. В портретах 1910-1912гг влияние П.Сезанна, А.Матисса сочеталось с примитивизмом. Персонажи открыто обращаются к зрителю, в них наблюдается стремление к театрализации и игре, к появлению на «балаганных» подмостках собственной персоной, а следствием оказывалось возникновение **«портрета-роли»**, **«портрета-амплуа»** со всей вытекающей отсюда костюмировкой и гримом.

Таков *«Г.Г.Якулов»* с портрета Кончаловского 1910г, на обороте которого написано на французском языке «портрет восточного человека». Перед нами и в самом деле некий восточный персонаж в позе факира или заклинателя, гипнотизирующего зрителя недвижно-горячим взглядом, изгибом красного рта на синем бритом подбородке, как будто отъятых от тела руками и ногами, клинками изогнутых ятаганов и сабель, одна из которых пересекает его собственную голову. При желании можно представить, что Якулов «просунул голову» в соответствующую прорезь в декорации, на которой живописец предварительно «намалевал» развешанные сабли, красные подушки на зеленом диване и туловищем мужчины в сером костюме и с как будто складными членами.

Любопытно, что в этом полотне особенно последовательно удовлетворены все требования ярмарочной фотографии, начиная с обязательной оцепенело-фронтальной застылости, с глазами, уставленными в объектив, и кончая не менее обязательным «парикмахерским комильфо»: чего стоят одни нафиксатуренные усы и пробор Якулова, его белоснежный воротник или оранжевая жилетка. Во всем облике героя чувствуется нечто игрушечное, ненастоящее.

Особый интерес представляют *«Два семейных портрета»* (1911и 1912гг), одному из которых П.П. Муратов дал название *«черного»*, а другому – *«сиенского»*. Эти групповые портреты – подражание модным в то время

мещанским фотографическим открыткам. В «черном» портрете перед нами характерный примитивистский гротеск – семейство каких-то глиняных болванчиков, увеличенных до крупных размеров. Их ноги продолжают вплоть до нижнего обреза холста, а фигуры выставлены на первый план, не оставляя для зрителя никакого отступа от их животов и колен, свисающих рук и уставленных в объектив черных пуговок глаз. Они почти не опираются на ноги и держатся тем, что как бы прилеплены к переднему плану картины. В особенности фигура девочки (дочери художника) кажется неуклюжей, хотя и симпатичной, куклой, выставленной на палке из-за ширмы, - ее толстые руки и ноги как будто болтаются, свисают вниз.

И та же демонстрация персонажей – в грандиозном «сиенском» портрете, где еще в большей степени доведены до великолепного балаганного гротеска та доверительная наивность и вместе трогательная серьезность, с которой подобно фруктам на подносе, располагаются перед зрителем фигуры дородных супругов и их не менее плотных детей. Босые «лапы» отца и девочки, ножки стола и дивана и здесь достигают нижнего обреза холста. Сохраняется и почти вывесочная демонстрация «аляповатых» красок – розовой, зеленой, лиловой, и фотографическая расставленность или, вернее «рассаженность» людей, как перед аппаратом в ателье, когда зрительский взгляд, передвигающийся вдоль поверхности картины, как будто пересчитывает обособленные «предметы» - девочка, мальчик, тарелка с фруктами, женщина, мужчина в белом халате и кусок лилового дивана справа.

Во многих работах 1910-1912 годов у Кончаловского возникала своеобразная «подносно-черная» основа. В начале десятилетия такая основа давала себя ощутить не только в натюрмортах, но и в портретах. В «Автопортрете с подносом» откровенно преобладает огрубляюще-черная краска, производящая в этом холсте еще более шокирующее впечатление, нежели тяжеловесная застылость человека, усаженного на стул фотографа. Как и в «Якулове» в «Автопортрете с подносом», громоздкая фигура

вплотную придвинута к переднему плану, отгороженному плоскостью фона от пространственной глубины.

Достаточно характерная работа Кончаловского – натюрморт «Персики». Семь округлых, тяжелых на взгляд плодов лежат на столе в большой белой чашке. Плотные крупные мазки рельефно лепят форму. Живопись скатерти другая – более легкие тонкие мазки как бы поспешно бегут один за другим. Уже в манере письма художник передает ощущение тяжести и легкости. В изображении персиков нет двух одинаковых по цвету лежащих рядом мазков. Сложная раскладка цвета служит не для передачи цвета и объема. Это способ создания живописного эквивалента, который должен быть тяжелее и объемнее чем в жизни, все свойства предмета должны быть выявлены в усиленном виде.

Русский авангард – этап развития русского искусства характерен неповторимостью индивидуального почерка каждого живописца, тут разные судьбы, разная мера таланта, разные стили и разная степень известности.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. Чернышевского

## ПРИЛОЖЕНИЕ.

### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Дайте общую характеристику живописи России рубежа веков.
2. «Мир искусства»: характеристика основных положений, лежащих в основе творчества членов объединения, мастера и их работы.
3. Сделайте анализ особенностей творческого метода и основных работ К.А.Сомова.
4. Выделите особенности творчества Б.М.Кустодиева.
5. Определите роль А.Я.Головина в творчестве мирискусников.
6. «Союз русских художников»: характеристика основных положений, лежащих в основе творчества членов объединения, мастера и их работы.
7. Сделайте анализ особенностей творческого метода и основных работ И.Э.Грабаря.
8. Сделайте анализ творческой деятельности Ф.А.Малявина.
9. Назовите работы А.А.Рылова.
10. Выделите оригинальные особенности творчества В.Э.Борисова-Мусатова.
11. Охарактеризуйте творчество КС.Петрова-Водкина.
12. «Голубая роза»: характеристика основных положений, лежащих в основе творчества членов объединения, мастера и их работы.
13. М.С.Сарьян: особенности творчества.
14. «Бубновый валет»: характеристика основных положений, лежащих в основе творчества членов объединения, мастера и их работы.
15. Определите вклад в развитие русского искусства К.С.Малевича.

## ЛИТЕРАТУРА

### основная

1. Сомов А. И. История изящных искусств: Лекции профессора А. И. Сомова [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: [http:// e.lanbook.com/view/book/32132/](http://e.lanbook.com/view/book/32132/)
2. Голлербах Э. Ф. Графика Б. М. Кустодиева [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: <http:// e.lanbook.com/view/book/32108/>
3. Петров-Водкин К. С. Моя повесть. 1-я часть [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: <http:// e.lanbook.com/view/book/32123/>
4. Петров-Водкин К. С. Моя повесть. 2-я часть: Пространство Эвклида [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: <http:// e.lanbook.com/view/book/32124/>
5. Петров-Водкин К. С. Поездка в Африку [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: <http://e.lanbook.com/view/book/32121/>
6. Петров-Водкин К. С. Самаркандия [Электронный ресурс]. – СПб.: Изд-во «Лань», 2013. Режим доступа: <http:// e.lanbook.com/view/book/32122/>

### дополнительная литература:

1. Палагина Т.А. Русское искусство XIX - начала XX веков. Учебное пособие. – Саратов: Изд. Центр «Наука», 2011.
2. Культурология/ под ред.Ю.Н.Солонина,М.С.Кагана.-М.,2011
3. Культурология. Учебник для вузов. Стандарт третьего поколения / Драч Г., Штомпель О., Штомпель Л., Королев В. [Электронный ресурс]. – СПб: «Питер», 2111. Режим доступа: <http:// ibooks.ru>

программное обеспечение и **Интернет-ресурсы:**

[www.bibliotekar.ru/culturologia/64](http://www.bibliotekar.ru/culturologia/64)

[www.literary.ru/literary.ru/print.p...](http://www.literary.ru/literary.ru/print.p...)

[www.museums.artyx.ru/books/item/f00/s00](http://www.museums.artyx.ru/books/item/f00/s00)

[www.books.tr200.ru/v.php?id=440864](http://www.books.tr200.ru/v.php?id=440864)

[ww.biblioclub.ru/book/42608/](http://ww.biblioclub.ru/book/42608/)

[www.alleng.ru/edu/cultur2.htm](http://www.alleng.ru/edu/cultur2.htm)

[www.ozon.ru/context/catalog/id/1091](http://www.ozon.ru/context/catalog/id/1091)

[www.ksu.ru/f10/publications/2007/I7](http://www.ksu.ru/f10/publications/2007/I7)

[www.piter-press.ru/attachment.php?b](http://www.piter-press.ru/attachment.php?b)

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Абстрактное искусство** (от лат. abstractus - отвлеченный) – беспредметное искусство. Окружающую реальность, а также собственные эмоциональные переживания и состояния художники-абстракционисты передают в сложных по ритмической и колористической организации композициях. Возникло в 1910-13 гг. В России абстрактное искусство, пережив недолгий период расцвета, после Октябрьской революции попало в разряд преследуемых как не отвечающее официальной идеологии и продолжало развиваться в русле культуры так называемого андеграунда.

**Аллегория** (греч. allegoria – иносказание) – в искусстве изображение явления, идеи посредством образа. Наиболее распространенный вид аллегии – персонификация, то есть фигура с атрибутами, объясняющими ее смысл.

**Живопись** – вид изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи красок, нанесенных на плоскую поверхность. Цвет является главным выразительным средством живописи. Другие ее средства – рисунок, фактура красочной поверхности, выразительность мазка художника,



композиция произведения. Условность живописи заключается в ее стремлении создать иллюзию трехмерного пространства на плоскости, передать объем предметов, перспективу, световоздушную среду и т.п. Живопись сочетает в себе как изобразительную, так и декоративную функцию.

**Колорит** (итал. colorito – цвет, окраска) – в изобразительном искусстве, преимущественно в живописи, система соотношений цветовых тонов изображения. Колорит служит одним из важнейших средств эмоциональной выразительности, одним из компонентов художественного образа. В каждом конкретном произведении колорит образуется неповторимом и сложным взаимодействием красок, согласующихся по законам гармонии, дополнения и контраста.

**Композиция** (лат. Composition – составление, сочинение) – построение художественного произведения. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художнику.

**Модерн** (франц. Moderne – новейший, современный) – художественный стиль, господствовавший в европейском искусстве конца XIX – начала XX в. Круг идей модерн зачастую заимствовал у символизма. Он был ориентирован на изысканный, утонченный вкус, поддерживал принцип «искусство для искусства» и в то же время стремился к обслуживанию и воспитанию массового потребителя. Значительное место в художественной практике модерна занимал орнамент (маки, ирисы, лилии и др.) мотив волны. Цветовая гамма – преимущественно холодных, блеклых тонов.

**Символизм** (франц. Symbolism – знак, символ) – направление в европейской философии и художественной культуре рубежа XIX и XX вв. В основе концепции символистского мировоззрения лежит постулат о существовании за миром видимых вещей другой, настоящей реальности,

которую наш мир явлений, лишь смутно отражает. Наиболее часто художники-символисты использовали в своей практике пластическую форму модерна, однако в отдельных случаях прибегали к гротеску, сознательному форсированию формы и цвета. В России символизм наиболее последовательно выпажен в творчестве М.А.Врубеля, В.Э.Борисова-Мусатова. Мастера рубежа веков К.Ф.Юон, Л.С.Бакст, К.А.Сомов и др в той или иной степени отдали дань символизму.

**Стиль** (лат. Stylus – остроконечная палочка для письма) – устойчивая общность изобразительных приемов, выразительных средств, образной системы, определяющая художественное своеобразие конкретного явления в искусстве: художественной эпохи, направления, школы, творчества отдельного мастера, даже одного произведения.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. Чернышевского