

13. Живопись мастеров московской школы рубежа XIX-XX веков:

А.Е. Архипов, А.С. Степанов, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, С.А.

Коровин. Л.О. Пастернак, Н.П. Богданов-Бельский.

Расстановка художественных сил и множественность течений в русской живописи. Художники московской школы 1890-х - начала 1900-х гг.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Рубежи похожи на лес, сломанный бурей: везде царит хаос, господствует сокрушительный беспорядок. Русское искусство на рубеже XIX и XX в.в. напоминало похожую картину. Завершалась одна эпоха, начиналась другая. В прошлое уходила расстановка сил художественной жизни России второй половины XIX века: с одной стороны – искусство Академии художеств, с другой – передвижники. К искусству начали тянуться рабочие, Товарищество передвижных художественных выставок организует "1-ю народную выставку картин" (среди экспонентов – В. Маковский, Мясоедов, Волков, Киселев, Лемох, Попов и др.). Нов конце XIX века молодые художники Серов, Врубель, Левитан, Коровин стали искать свои пути в живописи.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Стали появляться новые художественные сообщества (Абрамцевский кружок – меценат С.И. Мамонтов, и др. со своими программами, манифестами и т.п.). Тема исторических процессов России волнует многих художников. Почти все художники считали, что надо сохранить индивидуальность и заново создать "большой стиль". В живописи Коровин переосмысливает импрессионизм, Малявин сдвигается к абстрактному колоризму, Рерих, Головин, Бакс порождают все более пышные декорации к "Русским сезонам" Дягилева.. Остается лишь шаг до абстрактного экспрессионизма.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Две живописные школы:

- Петербургское общество художников (1890-1918) – художники академического направления: Бакалович С.В., Маковский К.Е., Мещерский А.И. и др.

- Московское товарищество художников (1893-1924) – Корин А.М., Левитан И.И., Коровин С.А., Касаткин Н.А., Мешков В.Н., Борисов-Мусатов (с 1899) и др.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М.,
2007.

Невозможно совершенно точно, с полной определенностью сказать, когда в России начался новый этап в развитии искусства. Дело в том, что художники, которым предстояло сыграть главную роль в прокладывании новых путей, развернули интенсивный поиск собственных творческих принципов задолго до того, как им удалось занять доминирующие позиции в художественной жизни и превзойти своих предшественников и учителей. Первым публичным актом, свидетельствующим о том, что это поколение уже сформировалось, было письмо, написанное в 1891 году молодыми участниками выставок Товарищества передвижников – так называемыми экспонентами – и адресованное совету Товарищества. В письме ставился вопрос об уравнивании в правах экспонентов и членов Товарищества. Молодые художники, чьи лучшие произведения подчас не пропускались на выставки Товарищества, хотели освободиться от опеки старших передвижников.

Среди художников, подписавших письмо, были В. Серов, К. Коровин, А. Архипов, С. Иванов – как раз те мастера, которые на рубеже столетий в большей или меньшей мере претендовали на роль реформаторов живописи. Все они так или иначе были связаны с московской живописной школой. Коровин, Архипов, Иванов учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где преподавали сначала Перов и Саврасов – художники 60-х – 70-х годов, а позже Поленов. Серов учился в Петербургской академии, но был связан с московскими традициями, с кружком известного мецената Мамонтова, а позже сам преподавал в Московском училище. Москва выступала застрельщиком в движении обновления искусства.

Совет Товарищества передвижников не откликнулся на требования молодых коллег. Конфликт между поколениями обнаружил себя со всей определенностью. Ему предстояло развиваться до тех пор, пока молодежь не создала свои собственные художнические объединения. Из старших передвижников лишь В. Поленов и И. Репин отстаивали позицию молодых.

С первого взгляда может показаться, что новшества, внесенные молодыми живописцами в русское искусство на рубеже 80-х и 90-х годов, не столь уж принципиальны и не так уж явно противоречили прежним принципам. Но при более внимательном рассмотрении становится ясно, сколь значительными последствиями были они чреваты. Это демонстрируют работы Архипова, С. Иванова, Рябушкина, Нестерова.

Главным новшеством Архипова и его товарищей по Московской школе живописи было органическое слияние бытового и пейзажного жанра. Все они полагались в этой области на опыт своего учителя Поленова, который еще в 1878 году написал знаменитый пейзаж «Московский дворик». Разумеется, и до Поленова многие художники изображали жанровые

сцены на фоне пейзажа, но последний играл вспомогательную роль. Лишь в «Московском дворике», а затем, особенно в картинах московских живописцев 90-х годов, он приобрел равные права с жанром.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

А.Е. Архипов (1862-1930).

Ранние вещи **Абрама Ефимовича Архипова**, созданные в первой половине и середине 80-х годов еще в Московском училище, представляют, как правило, сцены в интерьере. Действие в этих сценах не развито; в нем участвуют два лица, которые ведут немой диалог. Художник не имеет намерения создавать «хоровые картины» (выражение критика В. В. Стасова), то есть собирать действие вокруг какого-либо события, как это сделал Репин в «Крестном ходе в Курской губернии» или Савицкий во «Встрече иконы». В картине «Посещение больной» (1885) переплетаются жанровые традиции Маковского, социальные ноты, свойственные Перову, и интерес к передаче света, который возбудил Поленов (все эти три художника были в 80-е годы преподавателями Московского училища, где учился Архипов).



А.Е. Архипов. "По реке Оке"



А.Е. Архипов. "Обратный"

Первая значительная картина Архипова – «**На реке Оке**» (1890). Ее появление сначала на периодической выставке, а потом на выставке передвижников было воспринято художественной общественностью с большим энтузиазмом. Она поразила всех своей теплотой и лиризмом, умением в, казалось бы, незначительном явлении отыскать поэзию, подметить черты прекрасного в народе, передать ощущение красоты мира. Картина невелика по размеру, сюжет ее прост: через Оку на широкой лодке переезжает группа крестьян. Всякое действие в картине отсутствует; намеренно выбран момент, когда ничего не происходит и время как бы остановилось. Эта лирически созерцательная концепция находит подтверждение в мягкой пленэрной живописи, в спокойном истолковании солнечного света, заливающего фигуры и предметы, приглушающего краски, смягчающего контуры и создающего мягкую однородную среду.

В творчестве Архипова принципы новшеств московской школы нашли выражение в таких картинах 90-х годов, как «**Келейник**», «**Лед прошел**», «**Поденщицы чугунолитейного завода**», «**Обратный**». Последняя из перечисленных картин (1896) особенно хороша своей скромной выразительностью. В ней использован знакомый Архипову прием изображения героя со спины. Зритель смотрит вслед извозчицкой пролетке, которой управляет мальчик-извозчик, возвращающийся из города домой в деревню.

Как и большинство московских живописцев, Архипов, до конца 90-х годов остается в пределах скромного варианта пленэризма, который стоит на грани импрессионизма, еще не переходя эту грань. Сама широта живописной манеры нарушает ту созерцательность, которая была присуща произведениям художника ранее. На рубеже столетий появляются картины «**Прачки**» и «**Молодая крестьянка в желтом платке**», в которой чувствуются уже новые качества.

Выход из созерцательно-лирической концепции намечается в сторону усиления социального протеста. Тем самым Архипов как бы возвращается к концепции старого передвижничества, однако его живописная система отличается от передвижнической достаточно сильно. Не случайно художник выбрал такой сюжет: подвал прачечной, люди, работающие и отдыхающие в этом налитом влагой и испарениями помещении. Социальные мотивы переплелись с живописными. Творчество Архипова 90-х годов – некий образец подхода к живописной задаче, истолкования пейзажа-жанра, наконец – пример эволюции.



А.Е. Архипов. "Прачки"

Алексей Степанович Степанов (1858-1923).

Он считается одним из создателей "Пейзажа настроения". Работы Степанова носят пленэрный характер, они написаны широко, эскизно, жидким прозрачным мазком, очень мягко
Кочережко С.С. МБОУ Гимназия № 1 г.о. Самара 30

немногими цветами. Освоив живописные приемы французского импрессионизма, создал свой жанр – пейзажно-анималистический. Степанов – живописец охотничьих сцен, знаток зверей и русского леса, он тонко чувствовал природу, ее еле заметные перемены. Одна из поэтичных картин Степанова, стоящая рядом с лучшими архиповскими пейзажами, – «**Журавли летят**» (1891), в которой изображена деревенская детвора, провожающая взглядом стаю летящих птиц. В его работах также проявилась основная тенденция развития живописи в 1890-е годы – смешение бытового и пейзажного стилей.



А.С. Степанов. "Журавли летят"

Сергей Васильевич Иванов (1864-1910).

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Что касается эволюции от раннего скромного пленэра к широкой живописной манере, в которой современники усматривали влияние популярного в России шведского художника Цорна, то она была присуща многим мастерам 90-х годов, в частности такому видному живописцу московской школы, как **Сергей Васильевич Иванов**.

В отличие от Архипова Иванов с самого начала связал свои искания с социальными мотивами. Но он решал эти мотивы так же по-новому, как по-новому решал крестьянские сюжеты Архипов. Жанр Иванова столь же немногословен и слит с пейзажем. Правда, Иванов вкладывает в свои образы иные чувства; его картины полны скорби, горечи и сочувствия. Свою задачу критика современной жизни он видит не в обличении носителей зла, а в показе страданий народа. Когда он переходит к историческим сюжетам, его продолжают волновать «вечные» российские проблемы – темнота народа, его преклонение перед царской властью, российский бюрократизм, возведенный в принцип государственной жизни. По мере развития живопись Иванова приобретает все больше экспрессии, остроты, напряжения. Это проявляется в таких картинах, как "**Расстрел**", "**Приезд иностранцев. XVII в.**"



С.В. Иванов. "Приезд иностранцев. XVII в."

Иванов длительное время наблюдал переселенцев, рисовал эскизы, делал литографии, писал этюды маслом, затем работал над картинами. Он создал большую серию произведений, в которых убедительно воссоздана эта трагическая страница истории русского крестьянства. Одно из самых значительных произведений этой серии – картина «**В дороге. Смерть переселенца**» (1889). Трагедия крестьянской семьи передана художником лаконично и выразительно. Лежащее на земле тело, накрытое простыней, убитая горем женщина, припавшая в отчаянии к земле, девочка, еще не осознающая трагичности ситуации, разбросанные по сторонам вещи, телега с торчащими оглоблями, палящие лучи солнца, сжигающие сухую степную траву, – все словно растворяется в безмолвии, в безразличном молчании, наполняющем окружающее пространство.

Среди произведений 1905 г. наиболее значительна картина «**Расстрел**» (1905). Она строится на контрасте между пустым, «мертвым» пространством улицы и рядами людей, «прижатых» к краям картины. Два



С.В. Иванов. "В дороге. Смерть переселенца"

убитых демонстранта и фигурка собачки, несущейся навстречу выстрелам, усиливают этот экспрессивный контраст. Иванов komponует картину с помощью больших цветовых плоскостей, использует контраст света и тени. Живописный мазок становится напряженным, как бы подготавливая.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. -
М., 2007.

Н.А. Касаткин (1859 – 1930)

Удачней сложилась судьба **Н.А. Касаткина**, который стал передвижником уже в 1891 году и сохранял верность Товариществу до самого конца его существования. Выбирая сюжетами события революции, долгое время разрабатывая тему шахтерской жизни, он придерживался приблизительно тех же композиционных и живописных принципов, что и его старшие товарищи. Это обеспечило ему признание с их стороны. Художник, который главным героем своих произведений делает рабочего. Это нашло выражение в таких полотнах Касаткина, как «**Шахтерка**» (1894), «**Шахты**», «**Рабочий-боевик**» и др.



Н.А. Касаткин. "Соперницы"



Н.А. Касаткин. "Шахтёрка"

С.А. Коровин (1858 – 1908).

Черты старой системы сохранял и другой жанрист, **С.А. Коровин**. Начав с чисто передвижнических жанровых картин, он сохранил этот традиционный дух вплоть до начала 90-х годов, когда в результате долгой и упорной этюдной и эскизной проработки была завершена большая картина «**На миру**» (1893). Умело кадрировав композицию квадратного холста и как бы вводя зрителя во внутреннее пространство картины, художник сделал его свидетелем спора на крестьянском сходе. Лишь в поздних работах, таких как «**В дороге**» (1902), Коровин находит поэтические черты в современной ему жизни, а с ними и новые средства пластической и живописной выразительности, возникшие не без влияния стиля модерн.



С.А. Коровин. "На миру"

Николай Петрович Богданов-Бельский (1868-1945).

Был русским живописцем-жанристом, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у Поленова В.Д. и Маковского В.Е. С 1895 года состоял членом Товарищества передвижных выставок. В своих лучших работах с большой теплотой изобразил жизнь сельской школы и крестьянских детей. Его картины «**Устный счет**» (1895), «**Сочинение**», «**Новые хозяева**» ещё при жизни художника стали классикой бытового живописного жанра.



Н.П. Богданов-Вельский. "Новые хозяева"



Н.П. Богданов-Вельский. "Устный счёт"

В 1903 году 35-летний Николай Петрович Богданов-Бельский за заслуги на художественном поприще был избран академиком живописи. В 1914 году, в 46 лет, он стал действительным членом Академии художеств.

В 1921 году художник переехал жить в Ригу. Он много выставлялся за рубежом, где и была продана большая часть его работ. Именно поэтому огромное количество произведений Богданова-Бельского осело в коллекциях стран Западной Европы.

Леонид Осипович Пастернак (1862 – 1945).

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М.,
2007.

Несколько в стороне от перечисленных жанристов стоит **Л.О. Пастернак**. Будучи в основном графиком, наибольших успехов художник добился в портретном рисунке, в бытовой или пейзажной зарисовке, достигнув здесь свободы и создав в графике некую аналогию живописному пленэру. Его главным полем деятельности стали групповой портрет и иллюстрация. Здесь он особенно удачно использовал свою графическую манеру, в основном работая пастелью и углем и добиваясь особой живописной мягкости. Среди его произведений такого рода следует отметить пастельный групповой портрет в интерьере **«Совет Московского училища живописи»** (1902), **«Лев Толстой с семьей в Ясной Поляне»** и др.

Как и другие рассмотренные выше художники, Пастернак внес свой вклад в процесс утверждения своеобразия московской школы, будучи преподавателем Московского училища. Многие художники более молодого поколения учились у него мастерству рисунка.



Л.О. Пастернак.
"Лев Толстой с семьей в Ясной Поляне"



Л.О. Пастернак.
"Ночь накануне экзамена"



Л.О. Пастернак. "Он будет
ждать (Старый еврей)"

14. Творчество А.П. Рябушкина.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Из стен Московского училища вышел один из самых поэтичных художников рубежа столетий – **Андрей Петрович Рябушкин** (1861 – 1904). Многие питомцы училища отправлялись в 80-е годы в Петербург, в Академию, с тем чтобы дополнить свое образование в столичном учебном заведении. Но чаще всего они вскоре возвращались в родное училище. Так случилось с Архиповым, Ивановым, Нестеровым. Лишь Рябушкин довел до конца свое обучение в Петербургской Академии. Но при этом он не изменил тем принципам, которые усвоил в Москве.

Ранние произведения.

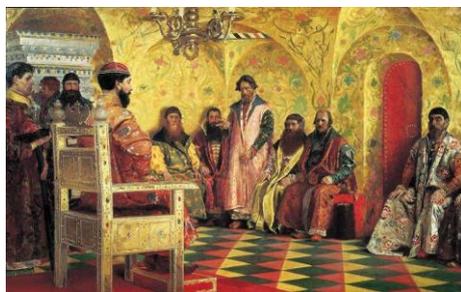
Начинал Рябушкин тоже в 80-е годы и тоже с бытового жанра. Он любил патриархальную Русь, традиционную деревню с ее ритуалом, народными обычаями, сложившимися в течение столетий. Любимыми его сюжетами были деревенские посиделки, ожидание новобрачных от венца, деревенские свадьбы. Художник находил в привычном обряде красоту, торжественность, своеобразную монументальность. В историческом прошлом Рябушкин как бы реконструировал ту патриархальную красоту, которая исчезала в действительности. Таковыми стали одни из первых картин Рябушкина – **«Крестьянская свадьба»** и **«Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии»**.



А.П. Рябушкин. "Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии"

Историко-бытовой жанр в картинах Рябушкина.

В картинах **«Потешные в кружале»** (1892) и **«Сидение царя Михаила Федоровича с боярами»** (1893), хотя и нет открытого конфликта и развернутого действия, сохраняются конфликты внутренние – между солдатами новой регулярной армии Петра I и стрельцами или мужиками, воспринимающими новое как измену старой вере; между боярами и Михаилом Федоровичем, тихое «сидение» которых не может скрыть интриг и противоречий. Но главное, в этих образах еще нет поэтического обаяния и созерцательного лиризма – качеств, которые появляется в **«Московской улице XVII века»** (1895), а утверждаются в **«Русских женщинах XVII столетия в церкви»** (1899) и в **«Свадебном поезде в Москве»** (1901).



А.П. Рябушкин. "Сидения царя Михаила Фёдоровича с боярами"



А.П. Рябушкин. "Московская улица XVII века"

«Московская улица» знаменует переход к новым принципам. Никаких исторических конфликтов за избранным мотивом не стоит. Можно сказать, что сюжет в этой картине отсутствует – его заменяет мотив. «Малые» события, которые происходят на холсте, не содержат какого-то особого исторического смысла: идет молодая женщина по деревянным мосткам улицы, подбирая подол, чтобы не замочить его в воде и не испачкать в грязи; спеша, пересекают грязную улицу прохожие, стараясь поскорее перебраться на другую сторону, чтобы не попасть под копыта лошадей; у голубца с иконами сидит слепой нищий; группа людей стоит слева у забора. Все одеты нарядно, по-праздничному. В глубине изображена церковь, привлекающая своей уютной красотой, – обязательная принадлежность почти каждой московской улицы XVII века.



А.П. Рябушкин. "Едут!"

Картину Рябушкина можно назвать историко-бытовой и к тому же охарактеризовать как бессобытийную (подобно бытовому жанру 90-х годов). Интерес к историческому быту возник в творчестве художника не случайно. Здесь нельзя не отметить и влияние русской историографии второй половины XIX века.



А.П. Рябушкин. "Потешные Петра I в кружале"

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Художник иногда подсмеивается над своими персонажами, он словно ловит тот момент, когда они застывают в неуклюжих позах. Но ирония эта – мягкая, любовная. Она дает о себе знать в картине 1896 года «**Семья купца в XVII веке**». Как на провинциальной фотографии, чинно сидят и стоят члены купеческого семейства – разодетые и насурьмленные, застывшие в «подобающих» позах. В последних произведениях, выполненных на рубеже столетий, Рябушкин целиком вступает уже в пределы нового стиля – стиля модерн. Он отказывается от пленэризма своих ранних картин и этюдов; натурные элементы в его работах отступают на второй план; черты случайности в построении композиции и в распределении красок исчезают. Художник смягчает впечатление пространственной иллюзии. Если в «**Московской улице XVII века**» он разворачивал движение на зрителя, строя его по диагонали из глубины, то в «**Свадебном поезде**» оно направлено строго параллельно плоскости картины. Все большее значение начинает приобретать силуэт, линия контура, пятно постоянного, локального цвета, не изменяющегося от световых условий и ситуаций.



А.П. Рябушкин. "Семья купца в XVII веке"



А.П. Рябушкин. "Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)"

Стиль модерн достигает своей законченности в картине «Свадебный поезд в Москве». В ней новые принципы получают чрезвычайно тонкое, изысканное выражение. Сцена предстает перед зрителем как некое видение, как на мгновение воплощенная мечта. Пройдет мгновение – и видение исчезнет. Закатится солнце и перестанет освещать розово-желтым светом верхушки крыш и главки церквей. И воцарятся серые сумерки, поглотив серо-коричневые заборы и талый снег улицы. В самом выборе этого момента как бы намечилось соединение реальности и вымысла, столь типичное для стиля модерн.

Признаки нового стиля заключаются также и в пристрастии Рябушкина к определенным сложившимся иконографическим типам изображения. Он часто обращается к мотиву ожидания, предстояния или шествия. Формулой красоты XVII века становится для него идущая женская фигура. Классическое профильное изображение этой фигуры есть в «Свадебном поезде». Затем этот мотив вычленяется и становится единственным в картине 1903 года «**Московская девушка XVII века**».



А.П. Рябушкин. "Русские женщины XVII столетия в церкви"

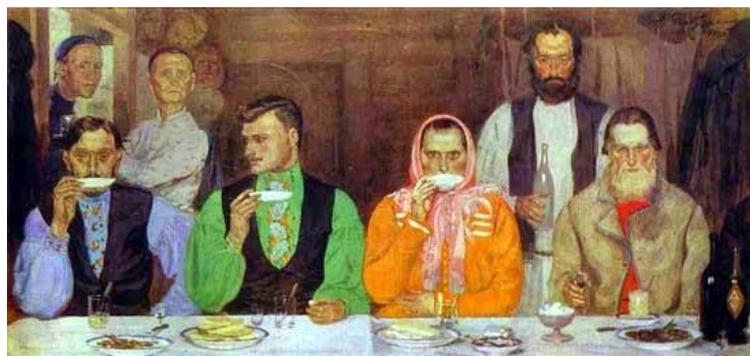


А.П. Рябушкин. "Московская девушка XVII в"

Сюжеты из жизни современной художнику деревни.

В последние годы жизни Рябушкин возвращается к сюжетам из жизни современной ему деревни и пишет картины «Втерся парень в хоровод» (1902) и «Чаепитие» (1903). Оба сюжета связаны с традиционными, почти обрядовыми «событиями».

Творчество художника оборвалось рано. Именно Рябушкин был первым историческим живописцем, переставившим в этом жанре акцент с трагедии или драмы на поэзию истории. Вскоре эту концепцию исторического жанра реализовали и представители группы «Мир искусства», не случайно стремившиеся привлечь Рябушкина в свои ряды. Рябушкин одним из первых поставил вопрос о выражении в живописи национальных основ русской жизни. Разумеется, передвижники тоже интересовались национальной историей и современностью, но социальные интересы были для них важнее, чем национальные. Национальное начало проявлялось в их искусстве лишь постольку, поскольку перед их глазами была национальная реальность. Мастера различных направлений обратились к наследию древнерусской живописи, но каждый находил там свое, близкое именно его устремлениям. Врубель не делал различия между искусством Древней Руси и Византии. Для него это был единый круг восточнохристианского средневекового искусства, некоторые особенности которого он старался использовать в своем творчестве. Васнецов обновлял иконографию, следуя лишь общей идее монументальной росписи церковного интерьера, соединя академическую основу с натуралистическими деталями. Работавший вместе с ним над росписями Владимирского собора в Киеве Нестеров в большей мере преуспел не в стеновых росписях, которые лишь немногими чертами отличались от васнецовских, а в жанре «агиографическом», где



А.П. Рябушкин. "Чаепитие"

древнерусское наследие использовалось в общей форме – как источник религиозных представлений и опыт художественного мифотворчества.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М.,
2007.

15. М.В. Нестеров: периоды и основные линии развития творчества.

М.В. Нестеров (1862-1942) - представитель московской школы. Периоды и основные линии развития творчества.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

В творчестве он знал несколько периодов, существенно отличавшихся друг от друга. Ранние жанровые произведения, созданные под влиянием учителей – В. Перова и В. Маковского, сменились работами историко-бытового характера. Затем появились такие картины, как «Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею». Вслед за ними – росписи соборов и картины философско-религиозного содержания. 1920-е годы были годами молчания, а 1930-е – временем последнего расцвета, когда старый художник создал целую серию великолепных портретов. Периоды «Пустынника» и портретов 1930-х годов могут быть признаны высшими точками нестеровского развития, хотя они и разделены длительным промежутком времени.

Ранние работы.

Нестеров отрывался от старших передвижников медленно, но последовательно. Этот отрыв еще не был заметен тогда, когда молодой живописец в середине 1880-х годов создал несколько исторических картин (лучшая из них – «До государя челобитчики»). Затем он написал картины «Христовая невеста» (1887) и «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. В первый же период своего творчества Нестеров пишет ещё несколько картин – «До государя челобитчики», «Домик в Уфе».



М.В. Нестеров. "Христовая невеста"

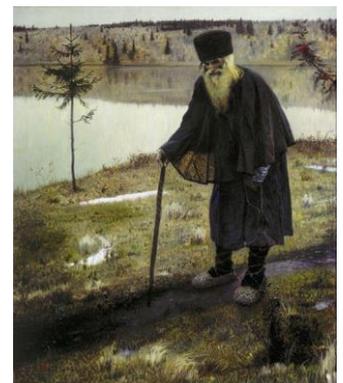


М.В. Нестеров. "Домик в Уфе"

Преобразование традиционного пейзажа в произведениях Нестерова.

Ранние полотна непосредственно подвели Нестерова к тем двум его произведениям, которые оказались в центре всего дореволюционного творчества художника. «Пустынник» (1889) знаменовал начало зрелости мастера. Нестеров выступил здесь представителем «опоэтизированного реализма», как он сам называл направление своего искусства. Изобразив старика-пустынника наедине с природой – недалеко от озера, берега которого одеты в осенний скромный наряд, Нестеров воспел отшельничество, тихую монашескую жизнь, которая течет вдали от мирской суеты, противоречий городского бытия, в постоянном общении с родной землей.

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. Правда, Нестеров в этом движении к непосредственности восприятия природы ищет иной принцип по сравнению с принципами искусства пейзажистов-жанристов 1890-х годов – Архипова, С. Иванова, Степанова и других. Те в поисках непосредственности приближались к этюду, хотя и не порывали окончательно с принципами картинного построения. Что касается Нестерова, то он в «Пустыннике» соединял непосредственное с построенным и продуманным, что позволяет вспомнить о творческом метода Левитана. И «Пустынник», и последовавшая за ним картина «Видение отроку Варфоломею» (1890) – это большие холсты, в которых присутствует и элемент трансформации природы. Композиция в «Пустыннике» приобретает устойчивый характер. Горизонт поднят высоко, так что над лесом видна лишь узкая полоска неба. Весь пейзаж словно стелется по поверхности холста. Фигура старца четко очерчена силуэтом, «ложится» пятном на плоскость. В композиции господствуют



М.В. Нестеров. "Пустынник"

спокойные плавные ритмы – горизонтальная линия дальнего берега, полоса леса, и его отражения в воде, наклонные линии тропинки и ближнего берега. Все эти приемы воплощают нестеровскую идею построения картины; применяя их, художник допускает долю условности. С другой стороны, он хочет сохранить впечатление натурности, поэтому свободно срезает предметы, показывая из-за рамы ветку куста рябины, который остается за пределами холста, непосредственно подводит взгляд зрителя к деталям первого плана, намечает движение фигуры. Таким образом Нестеров условное сочетает с натурным, реальным. Подобное соединение вообще является типичной чертой нового стиля – стиля модерн, и эта черта получает своеобразное истолкование в творчестве художника.

Другой особенностью нестеровского метода является своеобразная компоновка пейзажа из элементов, характерных для русской природы. Такой подход к пейзажу рождается еще у В. Васнецова.

Нестеров в своем творчестве его закрепляет. В «Пустыннике» есть почти полный набор типичных признаков уединенного ландшафта северных областей России: рябина, елочка, смешанный лес вдаль, озеро с зеркальной гладью, заболоченные берега, горизонтальная протяженность земли, которая угадывается благодаря горизонтальным ритмам.

Картины на сюжеты монашеской жизни и жития Сергия Радонежского.

Закрепление своего подхода к пейзажу Нестеров продолжает в последовавшей за "Пустынником" серии картин на сюжеты монашеской жизни и жития Сергия Радонежского. Нестеров распространяет на пейзаж те чувства, которыми живут его герои. В «**Видении отроку Варфоломею**» (1890) в основу сюжета положен эпизод из жития святого Сергия – основателя Троице-Сергиевой лавры. Молодой Варфоломей (будущий Сергий) в поисках лошадей, которых он пас, попал в уединенное место. Здесь он встретил старца, который передал ему просфору, а вместе с ней тягу к учению и просветлению. Этот момент и запечатлен в картине. Поэтому Нестеров искал возможность передать в своем пейзаже состояние просветленности, созерцательности, тишины, умиротворенности.

«Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею» положили начало двум линиям, которые прошли через все творчество художника 1890-1900-х годов. Одна была связана с безымянными героями – пустынниками, монахами и монашками, изображенными в окружении поэтической русской природы и в единении с ней. «**Под благовест**» (1895), «**Великий постриг**» (1898), «**Молчание**» (1903), «**Соперницы**» – наиболее значительные произведения этого круга.

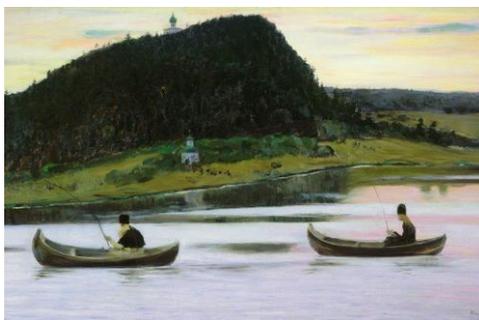
Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.



М.В. Нестеров. "Великий постриг"



М.В. Нестеров. "Молчание"



М.В. Нестеров. "Соперницы (В лесах)"

Другую линию составляют картины на сюжеты из жизни русских святых, прежде всего Сергия Радонежского: «**Юность преподобного Сергия**» (1892 – 1897), триптих «**Труды Сергия Радонежского**» (1896, 1897), «**Преподобный Сергий Радонежский**» (1899). Этот полуиконный-полуисторический жанр приносит свои плоды до тех пор, пока оба его компонента находятся в гармонии. Но затем, когда появляется стремление к «новому изданию» русской иконописи («**Дмитрий, царевич убиенный**», 1899; «**Святая Русь**», 1905), в работах проступают черты слащавого сентиментализма, надуманной символичности; органическая целостность, присущая ранним произведениям, разрушается.



М.В. Нестеров.
"Видение отроку Варфоломею"



М.В. Нестеров.
"Юность преподобного Сергия"



М.В. Нестеров. "Под благовест"

Портретный жанр в творчестве Нестерова.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Кисти Нестерова также принадлежат много замечательных и знаменитых портретов. Особенностью Нестеровских портретов является соединение жанра портрета и пейзажа. Герои Нестеровских портретов всегда стоят на фоне русской природы – тихой, спокойной и немного грустной. Таковы портреты **А.М. Васнецова, Е.П. Нестеровой, Архиепископа Антония, О.М. Нестеровой («Амазонка»), С.Н. Булгакова и П.А. Флоренского («Философы»), автопортрет 1915 года.**

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.



М.В. Нестеров.
Портрет Е.П. Нестеровой



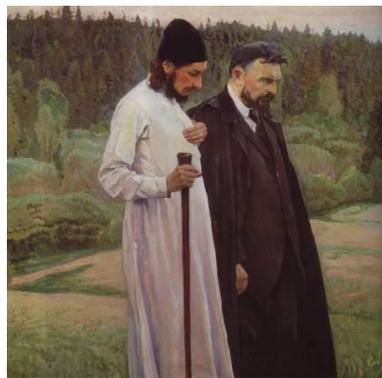
М.В. Нестеров.
Портрет Архиепископа Антония



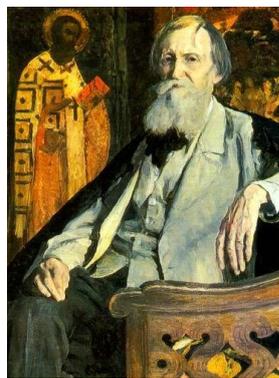
М.В. Нестеров. Портрет
О.М. Нестеровой ("Амазонка")

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М.,
2007.



М.В. Нестеров. "Философы" (портрет
С.Н. Булгакова и П.А. Флоренского")



М.В. Нестеров.
Портрет А.М. Васнецова



М.В. Нестеров. Автопортрет 1915 года

Религиозно-философская проблематика в картинах Нестерова.

Некоторые работы Нестерова 1900 – 1910-х годов, такие как «Святая Русь» или «На Руси» (1916), а также росписи **Марфо-Мариинской обители** содержали в себе сложные философско-религиозные программы, близкие проблематике, волновавшей тогда русских религиозных философов. Однако программные работы художника были слишком иллюстративными; они наглядно демонстрировали идею, но утрачивали ту непосредственность восприятия мира, которая была присуща ранним работам художника. Этими своими картинами, равно как и церковными росписями, Нестеров значительно отделился от главных тенденций московской школы. Она до начала XX века предпочитала непосредственно-живописные формы освоения мира и была далека от сложной философской проблематики.



М.В. Нестеров. "Святая Русь"



М.В. Нестеров. Роспись Марфо-Мариинской обители



М.В. Нестеров. "Душа народа (Христиане, на Руси)"

16. Импрессионизм и декоративность в творчестве К.А. Коровина.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Бореев Ю.
Эстетика. -
М., 2002.

До начала XX века московская живописная школа 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). Его одаренность, точный глаз и крепкая, верная рука позволили ему раньше других сформулировать новые принципы живописи и выйти на позиции импрессионизма. Коровин рано – в 1875 году – поступил в Московское училище, курс которого прошел под руководством Саврасова и Поленова. В более поздние годы он сам стал его профессором.

Коровина можно считать одним из тех, на чью долю выпала миссия осуществить переход к искусству XX века. Среди художников, решавших эту задачу (Серов, Врубель), Коровин шел наиболее прямым и простым путем. С самого начала он осваивал импрессионизм и, овладев его системой, сохранил свои позиции до конца творческого пути. Начав новатором, Коровин под конец стал архаистом.

Ранние работы Коровина и выработка метода художника. Обращение к импрессионизму и декоративизму.

Первые открытия импрессионизма пришли к нему рано. В «Хористке» (1883) уже обретена свобода живописи, случайность взгляда на модель, красота живописной поверхности и другие качества, необходимые для того, чтобы квалифицировать живопись как импрессионистическую. В «Хористке» намечается еще одна важная для Коровина особенность – тяготение к этюду. Художник культивирует этюд, почти освобождаясь от норм картинности.

Стремление к этюду как к самостоятельной форме, дающей возможность непосредственно выразить жизнь природы в ее сиюминутном состоянии, являлось коровинской особенностью, которая во многом определила его роль в истории русской живописи. Только через этюдность могла русская живопись войти в новую сферу. Иным способом ее трудно было вывести из длительной привязанности к сюжетному мышлению, которое действовало на протяжении уже многих десятилетий. Здесь Коровин оказался незаменим. Этюд позволил ему переосмыслить характер и назначение живописи. Своим опытом он определил то пристрастие к этюду, которое потом сохранялось у некоторых мастеров «Союза русских художников» и стало в какой-то мере национальной особенностью русского импрессионизма.

Другая особенность живописи Коровина, тоже перешедшая на весь русский импрессионизм, – декоративность. Тяготение к декоративности проявляется у него еще в 1890-е годы. Рядом с ранними импрессионистическими работами («В лодке», 1888; «Дама с гитарой») он создает картину «Северная идиллия» (1886), в которой на зеленом фоне поросшего травой луга и леса изображены девушки в красных платьях, слушающие играющего на свирели мальчика.



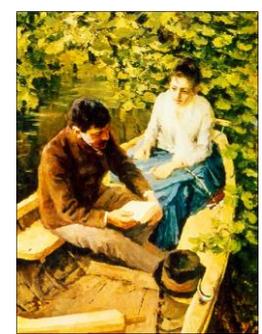
К.А. Коровин. "Портрет хористки"



К.А. Коровин. "Северная идиллия"



К.А. Коровин. "Дама с гитарой"



К.А. Коровин. "В лодке"

Путешествия по России и на Север.

Путь к своей зрелой живописной системе был не столь быстрым. В первой половине 1890-х годов Коровин был увлечен северной природой с ее скромными красками. В 1894 году он вместе с Серовым предпринял путешествие к Белому морю и привез оттуда массу этюдов. «Северный опыт» Коровин обобщил в картинах «Гаммерфест. Северное сияние» (1894 – 1895) и «Зимой», созданной в год поездки, но уже в средней России. Первая из них представляет собой возведенную на уровень картины этюдную форму. Коровин сумел обобщить холст тонкой игрой серых и синих цветов, пронизанных особым – не ярким, но

сказочным – светом северного сияния, благодаря чему обычный мотив причаленной лодки обрел поэтический смысл. Несколько темнее выглядит картина «Весна».

Ильина Т.В.
История искусств.
Отечественное искусство. - М., 2003.

Но уже в середине 90-х годов в творчестве Коровина предчувствуется «декоративный импрессионизм». Одно из таких предчувствий – картина «Летом» (1895), на которой изображена молодая женщина, склонившая голову к цветам пышного куста сирени. Сочная по живописи, хотя и не очень яркая, эта картина укладывается в ту «серию цветов», которая на рубеже столетий изобилует шедеврами.

В конце столетия художник все чаще обращается к ярким цветовым пятнам. Но если в «Бумажных фонарях» (1898) Коровин еще отделяет эти пятна друг от друга, концентрируя в каждом самоценное звучание цвета, то в картине «Сарай» (1900) он как бы вкрапляет их в сложную живописную ткань. Декоративизм и импрессионизм органично срастаются.



К.А. Коровин. "Зимой"



К.А. Коровин. "Весна"



К.А. Коровин. "Гаммерфест. Северное сияние"

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Импрессионизм и декоративность в творчестве Коровина. Поездки в Париж (1887, 1892, 1900) и по Европе (1888).

Срастание декоративизма и импрессионизма получает свое наиболее полное развитие в пейзажах Парижа, Крыма и в натюрмортах 1910-х годов. Мир, который воссоздает художник, словно сверкает, он выражен живописной стихией, потоком цвета и света. Коровин пишет свои картины быстро, легко и свободно. В каждом холсте есть своя цветовая находка, свое открытие. Критики отмечали в свое время «абсолютный глаз» художника.

Парижские пейзажи Коровина тоже имеют свою эволюцию. В «Парижском кафе» (конец 1890-х годов) художник изображает обыденную дневную сцену и передает само настроение парижской улицы – с ее зеленью и серебристым воздухом, который напоен дождем.

Главной темой художника, навеянной впечатлениями от французской столицы, становятся вечерние и ночные парижские бульвары и улицы. Он создает несколько шедевров: «Париж. Бульвар Капуцинок» (1906), «Париж. Кафе де ла Пэ» (1906), «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908), «У балкона. Испанки Леонора и Ампара».



К.А. Коровин. "У балкона. Испанки Леонора и Ампара"



К.А. Коровин. "Париж. Бульвар капуцинок"



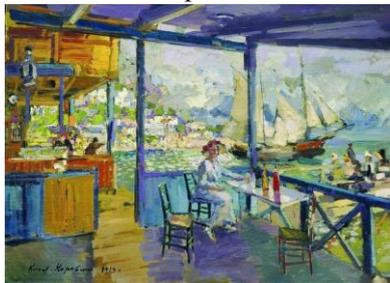
К.А. Коровин. "Париж ночью"



К.А. Коровин. "Парижское кафе"

Во многих картинах этого времени Коровин достигает необычайно яркого звучания цвета, часто прибегает к красным тонам, культивирует широкий мазок. Кажется, что его живописная манера подчиняется только стихийному темпераменту, непосредственному изъявлению артистизма. Коровин и декоративен, и театрален, и романтичен (в 1910-е годы он создает ряд романтических по своему духу вечерних интерьеров с фигурами при свете ламп). Казалось бы, все эти качества плохо вяжутся с импрессионизмом. Но тем не менее Коровин остается прежде всего импрессионистом и не выходит за пределы этой живописной системы до самого конца своего творчества.

Не следует, однако, думать, что коровинский импрессионизм 1910-х годов был подчинен лишь декоративной задаче и не знал иных вариантов. Многие гурзуфские пейзажи включают в себя голубые, серебристые, желтые тона. В них как бы вспоминается ранняя «северная» гамма, но эти цвета звонче и подчас сочетаются с красными «ударами». Именно такое впечатление производит картина 1914 года **«Пристань в Гурзуфе»** (равно как и созвучной ей полотно **«Гурзуф»**): веранда у моря, женщина, сидящая за столиком на фоне, залива – с лодками, кораблями, мачтами, солнечными бликами на воде. Коровин достигает в этой картине удивительного «подвижного» равновесия.



К.А. Коровин. "Пристань в Гурзуфе"



К.А. Коровин. "Гурзуф"

Говоря о творчестве Коровина 1900-1910-х годов, мы вышли далеко за пределы периода, который освещается в настоящей главе. Постоянство самого художника позволило нам это сделать. Коровин вырос и сформировал свой творческий метод именно тогда, когда развернулось творчество московских художников 1890-х годов; принадлежа к их поколению, он сохранил до конца верность принципам непосредственного постижения природы, не захотел менять свою систему и повиноваться общему ходу развития русского искусства, как это сделал его друг и современник Валентин Серов.

Натюрморт 1910-х годов.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.



К.А. Коровин. Портрет Ф.И. Шаляпина (1911 г.)

Характерное для мастеров московской школы соединение портрета с другими жанрами нашло своё место и в творчестве Нестерова. Слиянием портрета и натюрморта можно наблюдать на **портретах Ф.И. Шаляпина 1905 и 1911 гг.**

В крымских пейзажах и натюрмортах 1910-х годов «декоративное напряжение» коровинского импрессионизма достигает высшей точки. Примером может служить картина **«Рыбы, вино и фрукты»** (1916). В 1910-е годы Коровин увлекся натюрмортом. Часто он писал букеты цветов на фоне моря, иногда натюрморты в интерьере (**«Натюрморт», 1912;**

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

«Розы и фиалки», 1912; «Цветы и фрукты»; «Черемуха», «На берегу моря». Но почти всегда предметы располагались в свободном и достаточно глубоком пространстве, и натюрморт сливался либо с пейзажем, либо с интерьером, растворялся в воздушной среде. В картине **«Рыбы, вино и фрукты»** ощущается некоторое приближение к новой концепции натюрморта. Пространство, развернутое за предметами, сокращается; сами предметы составляют компактную группу, занимая значительную часть холста; они придвинуты к переднему краю картины и как бы нейтрализуют ракурс стола. Воздушная среда остается важнейшим предметом его внимания.



К.А. Коровин. "Черёмуха"



К.А. Коровин. "На берегу моря"



К.А. Коровин. "Цветы и фрукты"



К.А. Коровин. "Рыбы, вино, фрукты"

17. В.А. Серов в поиске новых путей живописи.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Бореев Ю.
Эстетика. -
М., 2002.

В.А. Серов в поиске новых путей живописи.

Ранний расцвет, введший Валентина Александровича Серова (1865 – 1911) уже в двадцатилетнем возрасте в высший «слой» русского искусства, его слава, добытая огромным трудом портретиста, непререкаемый авторитет среди друзей – московских живописцев и петербургских мастеров «Мира искусства», где Серов был старшим и самым «главным», школа, которую создал художник в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, – все эти достижения были очевидны и неоспоримы.

Серов прожил всего 45 лет. Но за три десятилетия, которые он работал как художник, он сумел создать так много, развернуть свой талант в столь различных направлениях, что сделанного им хватило бы на многих. Серов постоянно искал. Недовольный собой, он преодолевал старое и находил новое, шел вперед последовательно, ценой огромных усилий и ни на минуту не останавливался на месте. Серов был подлинным тружеником в искусстве. Ему суждено было стать тем художником, который практически осуществлял переход от старого искусства к новому.

После смерти Серова разгорелся спор о том, кто он – завершитель старого или родоначальник нового. В этих двух ипостасях Серов двуедин. Он подлинный классик, он продолжатель дела своих учителей, и вместе с тем он художник нового века, мастер, открывший перед искусством широкую перспективу. Можно назвать также и ряд других. Новый стиль – стиль модерн – требовал отточенности мысли, определенности художественного замысла, давал в руки художника образец, некую норму, способствовал тяготению к обобщенному образу, которое характеризует искания Серова 1900-х годов.

Серов в поисках характерного не боялся заострять, преувеличивать, гиперболизировать. Это нередко вело к известной деформации при изображении лица, тела, предмета, но было связано с образной сущностью модели, с ее особенностями, которые Серов хотел выявить наглядно и определенно.

Абрамцевские этюды и домоткановские пейзажи.

Серов воспитывался в среде выдающихся деятелей русской музыкальной культуры (отец – известный композитор, мать – пианистка), учился у Репина и Чистякова, изучал лучшие музейные собрания Европы и по возвращении в Россию вошёл в среду Абрамцевского кружка. Именно в Абрамцеве был написан ряд замечательных пейзажных работ («Зима в Абрамцеве», «Прудик. Абрамцево», «Заросший пруд. Домотканово», «Старая баня в Домотканове»), которые положили начала особенностей пейзажного метода художника.



В.А. Серов. "Зима в Абрамцеве"



В.А. Серов. "Заросший пруд. Домотканово"



В.А. Серов. "Старая баня в Домотканове"

Ранние шедевры Серова.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

В Абрамцеве также были созданы два первых шедевра, которыми Серов заявил о себе как о зрелом и талантливо живописце – это полотна «**Девушка с персиками**» (портрет Веруши Мамонтовой, 1887) и «**Девушка, освещенная солнцем**» (портрет Маши Симанович, 1888). С этих работ началась слава Серова, вошедшего в искусство со своим собственным, поэтичным и светлым взглядом на мир.

Веруша Мамонтова сидит в спокойной позе за столом, перед ней на белой скатерти раскиданы персики. Она сама и все предметы представлены в сложнейшей световоздушной среде. Солнечные блики ложатся на скатерть, на одежду, настенную тарелку, нож. Изображённая девочка, сидящая за столом, находится в органичном единстве со



В.А. Серов. "Девочка с персиками"

всем этим вещным миром, в гармонии с ним, полна жизненной трепетности, внутреннего движения.



В.А. Серов. "Девушка, освещенная солнцем"

Ещё в меньшей степени принципы пленэрной живописи сказались в портрете кузины художника Маши Симанович, написанном прямо на открытом воздухе. Цвета здесь даны в сложном взаимодействии друг с другом, они прекрасно передают атмосферу летнего дня, цветовые рефлексы, создающие иллюзию скользких сквозь листву солнечных лучей. Серов отходит от критического реализма своего учителя Репина и переходит к "реализму поэтическому".

Образы Веры Мамонтовой и Маши Симанович пронизаны ощущением радости жизни, светлого чувства бытия, яркой победной юности. Это достигнуто "лёгкой" импрессионистической живописью, для которой столь свойствен "принцип случайного", лепкой формы динамичным, свободным мазком, создающим впечатление сложной световоздушной среды. Но в отличие от импрессионизма Серов никогда не растворяет предмет в этой среде так, чтобы он дематериализовался, его композиция никогда не теряет устойчивости, массы всегда находятся в равновесии. А главное, он не теряет цельной обобщённой характеристики модели.

«Деревенский» Серов.

Одновременно с расцветом камерного лирического портрета в творчестве Серова возникает крестьянская тема. Этой частью своего творчества Серов как бы поворачивался лицом к московской школе. Как и Архипов, Степанов и Рябушкин, он проникал до самых глубин обычных явлений русской деревенской жизни, стремясь к тому, чтобы эти явления говорили сами за себя. Еще в конце 80-х годов возник целый ряд пейзажных этюдов, а затем пейзаж стал обогащаться жанром. Появились любимые серовские лошадки – простые, обросшие, неказистые. Чаще всего художник писал деревню осенью, иногда зимой. Это обстоятельство, а также сам выбор мотивов способствовали основной установке художника: русскую природу он воспринимал в ее скромном варианте; он любил серенькое небо, закрытое тучами, осенние краски полей и перелесков, покосившиеся избышки и сараи, стога, обшарпанные ветром, «непричесанных» животных и грустных, погруженных в себя, сосредоточенных людей. Показательны в этом плане картины.

Типичный «крестьянский» Серов – это работы «**Октябрь. Домотканово**» (1895), «**Баба в телеге**» (1896), «**Баба с лошадью**» (1898), «**Полосканье белья**» (1901). В «Октябре» все напоминает этюд с натуры. Правда, этот этюд в известной мере возведен в картинную форму: намечены диагональные линии, пересекающиеся в центральной части, справа и слева композицию замыкают фигуры лошадок и овец, в центре сидит пастушок. Но эти приемы уравнивания еле заметны, их не разгадаешь сразу. Прежде всего перед зрителем возникает кусок реальной жизни, взятый таким, каков он есть на самом деле. Его нельзя сочинить, придумать, все отмечено здесь печатью непосредственного наблюдения, созерцания природы. Каждый из участников сцены – будь то мальчик-пастушок или лошадка – живет сам по себе и не связан с другими; никто из них «не предполагает», что позирует художнику, что его пишут или рисуют.

Пейзаж проникнут приподнятым ощущением жизни, что отличает «**Стригунов на водопое**» от предшествующих произведений Серова. Новые оттенки образа привели и к новым средствам художественной выразительности. Серов наделяет особой ролью силуэт, цветовое пятно, использует контрасты цветовых сопоставлений.

В середине 1900-х годов Серов все реже и реже обращается к пейзажу. Последние по времени работы Серова, запечатлевшие явления современной ему жизни и связанные так или иначе с проблемой бытового жанра, посвящены событиям революции 1905 года. С первых же дней революции он принял участие в деятельности политического журнала «Жупел», создав для него свой известный рисунок темперой «**Солдатушки, бравы ребятушки**» (1905).

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М.,
2007.



В.А. Серов. "Осень. Домотканово"



В.А. Серов. "Зимой"



В.А. Серов. "Стригуны на водопое"

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. - М.,
2007.

Портретное творчество Серова.

В середине 90-х годов Серов становится особенно популярным, можно даже сказать модным, портретистом. Ему приходится выполнять заказные работы. Он пишет портреты светских господ и дам. Но эти новые «герои» не дают ему духовного удовлетворения. Он не находит в них высоких человеческих достоинств. Его интересует скорее живописная сторона тех задач, которые перед ним ставят эти заказы. Привычной для Серова формой на рубеже столетий стал женский парадный портрет, как правило, изображающий модель в гостиной, на диване – в ситуации светского позирования, равнозначного праздному времяпрепровождению («С.М. Боткина», 1899; «З.Н. Юсупова», 1902; портрет Николая II).

Ситуация 1900-х годов сказалась на судьбе серовского портрета, который уже в начале десятилетия был отмечен новыми чертами, особенно развившимися в последующие годы. В нем возрастает монументализм, все более активным становится действие самой модели, изменяется трактовка времени и движения. Особенно показательна эта трактовка в портретах М.А. Морозова (1902), И.С. Остроухова (1902), Максима Горького (1905), портреты Анджело Мазини (1890), Константина Коровина (1891), Исаака Левитана (1893), Н.С. Лескова, Ф.И. Шаляпина, С.М. Третьякова, Г.Л. и В.О. Гиршман. Здесь уже нет фиксации мимолетности. Мгновение останавливается; надолго, «перехватывается». Фигуры замирают в неожиданных позах. В портрете Морозова плотный коренастый мужчина как вкопанный остановился перед вами, расставив ноги и устремив колючие, острые глаза прямо на вас. Он остановился, но зато как бы движется все вокруг.



В.А. Серов.
Портрет К.А. Коровина



В.А. Серов.
Портрет Н.С. Лескова



В.А. Серов.
Портрет Ф.И.
Шаляпина



В.А. Серов.
Портрет С.М. Третьякова



В.А. Серов. Портрет
С.М. Боткиной

По композиционным задачам, по размерам, масштабности героя портрет Морозова близок портрету М.Н. Ермоловой (1905). Как всегда, Серов выразил в портрете самую суть индивидуальности великой актрисы и вместе с тем создал некую формулу «героического артистизма», подчиненную нормам этической и духовной красоты человека. Стремление показать замечательного художника сцены, творчество которого выросло в глазах современников в большое общественное явление, как нормативный идеал человеческой красоты определяет весь художественный строй портрета. Не случайно, что образ человека-творца как бы «отбирает» себе форму парадного портрета, которой в серовском творчестве 1890-х – начала 1900-х годов владел официальный заказчик, как правило, не вызывавший в Серове большого человеческого интереса. Теперь парадный портрет, хранящий по традиции все средства и возможности большого искусства, нашел подлинного героя.



В.А. Серов.
Портрет М.Н. Ермоловой



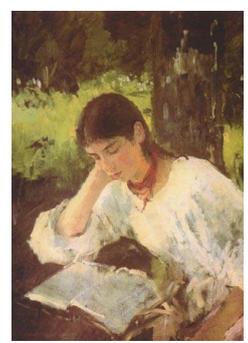
В.А. Серов. Портрет Г.Л. Гиршман



В.А. Серов. Портрет И.А. Морозова



В.А. Серов. Портрет З.Н. Юсуповой



В.А. Серов. Портрет Аделаиды Симонович

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Положительная программа Серова-портретиста реализуется в 1910-е годы в иных качествах. Он все чаще избирает камерные формы портрета; интерпретация образа становится все более лирической и задушевной. Его все более интересуют черты духовной красоты. Круг моделей камерных портретов ограничивается друзьями, женщинами, детьми. Изменяются средства – все чаще он рисует графические портреты, которые оказываются уже не подготовительными студиями, а обладают самостоятельной эстетической ценностью.



В.А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн

Далеко не всегда художник преследовал в портретах определенные критические цели. В знаменитом портрете танцовщицы **Иды Рубинштейн** (1910) нет даже следов «критически-обличительных» тенденций. Но острота характеристики достигает в нем чрезвычайной силы. Портрет Иды Рубинштейн, пожалуй, «по всем статьям» соответствует условиям нового стиля. Знаменитая балерина позировала Серову обнаженной. Уже одно это обязывало художника препятствовать ассоциациям с реальной моделью. При этом он искал соединения условного и реального, что в целом характерно для модерна и что почти всегда есть в серовских портретах.

Одна из вершин позднего серовского творчества – портрет **О.К. Орловой** (1911). Художник любит законченность, целостность облика и характера модели. Выхоленная внешность, «породистость» Орловой, ее великолепная небрежность в умении носить дорогие вещи, «стильность» дают благодарный материал для мастерства Серова. Яркая индивидуальность женщины позволяла художнику создать в портрете социальный тип.



В.А. Серов. Портрет О.К. Орловой

Интерес к русской истории в работах Серова.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.



В.А. Серов. "Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы на охоту"

В сюжетных композициях в творчестве Серова с годами сами жанры менялись местами. Бытовой жанр уходил из творчества художника. Начиная с 1890 года он все более и более вытеснялся историческим, который затем целиком завладел интересами Серова. Этому процессу способствовало и сближение художник с группой «Мир искусства». В переходе от бытового жанра к историческому немалую роль играли «требования стиля». Конкретное явление, взятое из окружающего мира, не обладающее внутренним потенциалом, не представляющее из себя ничего существенного и интересное лишь как рядовой объект для непосредственного непредвзятого восприятия, – такой предмет искусства «не подходил» для стили модерна. История давала больше возможностей для художественного отвлечения от реальности.



В.А. Серов. "Пётр I"

В серовских картинках, выполненных темперой, – «**Выезд Петра II и Елизаветы Петровны на охоту**», «**Выезд Екатерины II на соколиную охоту**», «**Юный Петр I на псовой охоте**» – мирискуснические принципы реализованы с великолепным совершенством, Кочережко С.С. МБОУ Гимназия № 1 г.о. Самара 47

Серов не интересуется каким-либо значительным событием истории. Для художника важен дух эпохи, ее ль, а не ее главный конфликт или процесс. В его картинах ничего существенного не происходит.

Подлинной глубины и самобытности в исторической живописи Серов достигает после 1905 года, когда он всерьез, с «серовской последовательностью углубляется в эпоху Петра I. Наиболее ярко и законченно его новая концепция выразилась в работе **«Петр I»** (1907). Серовский Петр – эта едва ли не самый подлинный, «настоящий» Петр в русском искусстве. Вот он шагает по берегу Невы, стремительный, величественный и страшный, такой, каким о» был в самом деле: с длинными, деревянно переступающими ногами, с маленькой, надменно вскинутой головой.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Обращение к античной мифологии.

В самые последние годы жизни историческая тема в творчестве Серова (хотя он и создал несколько небольших произведений, посвященных Петру I) была вытеснена интересом к античной мифологии. Тот жанр, в котором художник воссоздан мифологические сюжеты, не назовешь в полном смысле слова историческим. Мифология воспринималась как реальная история в классицистическом искусстве XVIII – начала XIX века. Для Серова же в мифологическом сюжете заключалась как бы двойная условность: условность мифа и условность исторической эпохи.

Античность стала последним у мечен нем художника. «Двойная условность» способствовала наиболее последовательным стилевым исканиям. К этому необходимо прибавить живое впечатление от Греции, полученное Серовым во время поездки 1907 года, которую он предпринял вместе с товарищем по «Миру искусства» Л. Бакстом. Греция поразила его неповторимым сочетанием возвышенного, монументального, с одной стороны, и жизненного, простого – с другой.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Серова увлекли три сюжета – «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» и эпизоды из «Метаморфоз» Овидия (особенно превращение Актеона в оленя разгневанной Дианой и избивание Ниобен Дианой и Аполлоном). Каждый из них получил воплощение в целом ряде эскизов и вариантов, над которыми Серов работал в течение последних двух лет жизни.



В.А. Серов. "Похищение Европы"

В картине **«Одиссей и Навзикая»** все проникнуто ощущением просветленности, гармонической целостности. Природа и люди пребывают в удивительном единстве. Шествие радостно и вместе с тем торжественно-величаво. Оно разворачивается в очень узком пространственном слое, почти на плоскости, и разница между разными вариантами картины заключается лишь в расстоянии, разделяющем фигуры. Зато сильно меняются общая цветовая гамма, формат, масштабные соотношения. В одном варианте Серов дает высокое небо, серебристый цвет которого определяет весь колористический строй картины.



В.А. Серов. "Одиссея и Навзикая"

В **«Похищении Европы»**, имеющем не только живописные, графические, но и скульптурный вариант, проблема соединения условного и реального получила наиболее последовательное разрешение. Каждое из этих двух начал заострено. Бык-Зевс смотрит па прекрасную Европу почти живым вожделенным взглядом. Поза девушки необычайно реальна. Движение плывущего быка довольно активно. И вместе с тем оно остановлено поворотом головы быка, равновесием двух волн, между которыми в центре оказываются головы Европы и Зевса, распластанностью оранжевого цветового пятна, которое спокойно ложится на синюю плоскость моря. Кажется, что живой бык плывет в условном, совершенно нереальном море.

Работа в театре.

Несколько своих произведений Серов посвятил театру. В первую очередь, следует назвать его работу над **декорациями к опере «Юдифь»** и **занавес к балету «Шехерезада»**.

18. М.А. Врубель – родоначальник символизма в русском изобразительном искусстве.

М.А. Врубель - родоначальник символизма в русском изобразительном искусстве.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. –
М., 1995.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Бореев Ю.
Эстетика. –
М., 2002.

Если Серов прошел весь путь русской живописи из XIX века в XX шаг за шагом то **Михаил Александрович Врубель** (1859-1910) ворвался в него стремительно, с решительностью гения. Это был не переход, а прыжок. Уже в конце 1880-х – начале 1890-х годов сложился в общих чертах его творческий метод, а на новое столетие пришлось лишь несколько лет творчества художника: болезнь прервала его деятельность в середине 1900-х годов. Но к этому времени он уже расчистил путь для мастеров следующих поколений, которые только тогда и начали понижать все величие его искусства.

Врубель оперировал символическими образами; его символизм возник на почве возрождавшегося романтизма. Неоромантизм охватил тогда широкие круги литераторов и художников; но наиболее ранее и последовательное выражение он получил именно в символизме Врубеля, обогнавшего в своем движении символистов-поэтов, выступивших лишь в 1890-е годы. Сюжеты многих картин Врубеля откровенно фантастичны. Он наделял способностью чувствовать мертвую природу, а людские чувства приумножал и усиливал. «Мифологичность» Врубеля, смелость его фантазии, решительность вымысла – все это были черты нового искусства. 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 природы, которой не знала новая русская живопись. Он «гранил» фигуры и предметы плоскостями, конструируя форму, как бы строя ее изнутри. Он не «списывал» вещи с природы на холст, а создавал новый мир, построенный по внутренним законам искусства. Тем самым Врубель открывал новое качество живописи XX века.

Профессионально заниматься искусством Врубель начал поздно – после окончания юридического факультета Петербургского университета. Произведения, созданные им до этого времени, несмотря на их талантливость, оставались дилетантскими. Искусство все более тянуло к себе молодого человека и в 1880 году он поступил в Петербургскую академию художеств. Тогда Врубелю было 24 года. Имея университетское образование, он был начитан, владел иностранными языками, неплохо разбирался в философии, увлекался Кантом, хорошо знал литературу, особенно любил Гете. Такая широта образования и представлений была редкостью для русского художника конца прошлого столетия.

1880-е годы стали временем первого расцвета таланта Врубеля. Четыре года он пробыл в Академии. Затем отправился в Киев по приглашению профессора Л. Прахова для работы над росписями Кирилловской церкви. В Киеве он пробыл до 1889 года, после чего переехал в Москву. В академический и особенно в киевский периоды сложилась врубелевская художественная система, формировались взгляды художника на задачи искусства. Поначалу Врубель находился под сильным влиянием Репина, охотно пользовался его советами. Одновременно он воспринимал уроки академического профессора Чистякова, чья система построения формы (пересекающимися плоскостями) надолго определила живописные искания художника. Влияние Репина постепенно ослабевало. Уже в 1883 году Врубель остался неудовлетворенным знаменитой репинской картиной «Крестный ход в Курской губернии», которая была главным событием XI выставки Товарищества передвижников. Он считал, что художник «не вел любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже напечатлеть свою тенденцию в зрителе». Уже в академические годы у Врубеля возникла любовь к Рафаэлю, а которой он затем укрепился, побывав в Италии. Этой любви он никогда не изменял.

Врубель не принимал современного ему академизма XIX века. И тем не менее можно сказать, что к истинно художественной академической традиции он был не только лоялен, но и близок. Это отличает его от многих русских живописцев рубежа столетий, которые, как правило, обходили вниманием академические традиции, программно противопоставляли себя им. Однако в академические годы художник не сумел создать чего-либо значительного, кроме росписей Кирилловской церкви в Киеве.

Под покровом модерна у Врубеля выступают некоторые черты экспрессионизма, близкого ранним скрытым европейским формам этого стилевого направления в 1880 – 1890-х годах. Как видим, 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 пределах символизма и модерна. Здесь вступает в силу типично русский синкретизм,

без которого нельзя понять ни Врубеля, ни Иванова, ни Сурикова. Разные направления в русском искусстве переплетаются. Они не получают законченной реализации и потому могут взаимодействовать. Отдельные качества 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.

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 русской выставке в Париже, организованной Дягилевым.

Монуменральная и театральная живопись.

Во время обучения в Академии Врубель отправился в Киев по приглашению профессора Л. Прахова для работы над росписями Кирилловской церкви. В Киеве он пробыл до 1889 года.

В Кирилловской церкви, хранившей остатки росписей XII столетия, ему надо было не только подновить или реставрировать старое, но и расписать одно из помещений заново. Сюжетом этой росписи должно было стать «Сошествие Святого Духа». Взяв за иконографический образец одну средневековую миниатюру византийского круга. Врубель, естественно, столкнулся с традициями средневекового художественного мышления. Он проникся идеями византийского стиля и стремился соединить его с традициями академического искусства. В этом соединении был элемент неустойчивости.

Работа в Кирилловской церкви была первым опытом Врубеля в решении больших творческих проблем. В ней было много противоречий. Имперсональный стиль византийской живописи, который пробовал имитировать художник, входил в противоречие с той экзальтированностью, которой наделял Врубель своих героев, как бы передавая им чувства современного человека – в конечном счете свои чувства. Создавая образы апостолов в «Сошествии Святого Духа», художник имел в виду конкретные прототипы, с которых он делал зарисовки. Особенно экзальтирован и как-то по-демонически напряжен пророк Моисей, изображенный на хорах Кирилловской церкви. Здесь мы впервые сталкиваемся с типичным взглядом врубелевского героя застывшим, словно окаменевшим, передающим отчаянную решимость или безысходность. Тот же взгляд повторен в образе Богородицы с младенцем в иконе, сделанной для иконостаса Кирилловской церкви. Во врубелевское творчество в середине 80-х годов вошел евангельский персонаж, наделенный чертами современного человека – страдающего, словно несущего в своей душе все трагические тяготы человечества, все его исторические и современные противоречия.

После успешного завершения работ в Кирилловской церкви Врубель взялся за исполнение эскизов росписей для Владимирского собора в Киеве, построенного незадолго до этого. Особенно он увлекся сюжетами «Надгробный плач» и «Воскресение». К сожалению, эскизы не получили воплощения в росписях: они были слишком непривычны и неожиданны. Поэтому трудно сказать, как осуществил бы художник столь сложную монументальную задачу. Хотя можно с уверенностью утверждать, что образный и формальный язык



М.А. Врубель. Эскизы росписи Владимирского собора в Киеве

акварельных эскизов обладает внутренним монументализмом. Особенно чувствуется это в последнем, четвертом варианте «Надгробного плача» (1887, черная акварель).

В эскизах «Воскресения», построенных по принципу триптиха и основанных на иконографическом образце, не свойственном византийскому и древнерусскому искусству, художник особенно подчеркивает мертвенность исстрадавшегося лица и фигуры Христа, восстающего из гроба. В цветных акварелях этого цикла проявляется одна важная черта, присущая всему дальнейшему творчеству Врубеля. Его краски светятся изнутри.



М.А. Врубель. Роспись Кирилловской церкви в Москве



М.А. Врубель. Надгробный плач (Эскизы росписи Владимирского собора в Киеве)

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. - М., 1995.

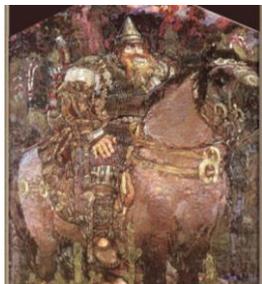
Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. - М., 1995.

Панно «Испания» (1894) тоже, казалось бы, приближает нас к бытовой ситуации. В помещении, дверь которого открыта наружу, У самого фронта картины расположены три фигуры – женщина, стоящая лицом к зрителю, и двое мужчин – лицом друг к другу. Врубель выбирает такой момент, когда ничего не происходит, когда наступила пауза, фигуры замерли в безмолвии, а время остановилось. Но эта остановка не есть выражение вневременности или безразличия времени к событию. Напротив, здесь пружина времени тяготеет паузой и готова развернуться. Пауза чревата событием; в отношениях бездействующих внешне персонажей чувствуется назревшая драма. Этому напряжению способствует и композиционная логика картины. Живописная плоскость как бы борется со стремительным движением в глубину, которое выражено преувеличенным перспективным сокращением предметов второго плана.



М.А. Врубель.
Панно «Богатырь»

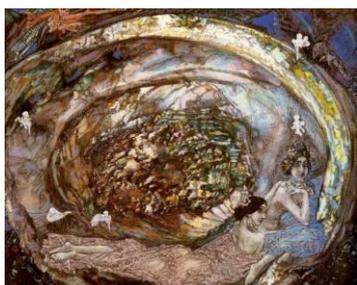


М.А. Врубель.
«Царевна-лебедь»



М.А. Врубель. Эскиз занавеса «Италия. Неаполитанская ночь»

Повторяющиеся формы орнаментального типа можно найти в картинах и панно Врубеля «Сирень», «Богатырь», «Венеция», «Царевна-Лебедь» в графических произведениях. Художник охотно обращается в них к своеобразному рапорту в виде параллельных штрихов, квадратиков, ромбиков, «запятых», «точек». Вспомним, что Врубель проявлял интерес к чистому орнаменту. Из его эскизов к росписям в Киевском Владимирском соборе лишь – эскизы орнаментов были приняты и осуществлены. Следует отметить, что это были орнаменты нового типа – орнаменты модерна, основанные на растительных мотивах и построенные на переплетении гнутых линий.



М.А. Врубель. «Жемчужина»

У Врубеля персонажи, весьма типичные для европейского символизма и модерна. Это полулюди-полуживотные, полулюди-полурастения: «Царевна-Лебедь» (1900), пришедшая на холст Врубеля из оперы Римского-Корсакова; две молодые женщины, словно вырастающие из спирали («Жемчужина», 1904); «Богатырь» и его огромный конь, растущие из земли, как травы и кусты, покрывающие земную поверхность вокруг. Здесь все в движении, все подвержено метаморфозам.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. - М., 1995.

Станковая живопись художника.



М.А. Врубель.
Автопортрет

Среди произведений Врубеля 80-х годов важное место занимают такие законченные произведения, как «Девочка на фоне персидского ковра» (1886), многочисленные рисунки цветов и графический автопортрет 1885 года. Все они либо знаменуют уже его художественную систему, либо предвещают близкие черты будущего. В «Девочке на фоне персидского ковра» и в рисунках цветов сам выбранный предмет оказывается прекрасным. Врубель редко обращается к повседневным явлениям жизни, как это делали передвижники или импрессионисты. Известно красивое, изначально прекрасное – вот предмет Врубеля. Этот «первичный эстетический уровень выдержан уже в ранней акварели «Натурщица в обстановке Ренессанса», и позже он будет всегда соблюдаться художником – и в «Демомах» и в других работах.



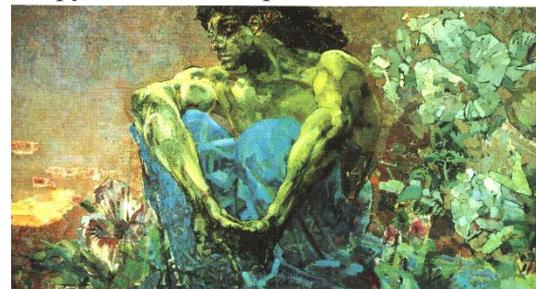
М.А. Врубель.
«Девочка на фоне персидского ковра»

Другая черта творчества Врубеля, сформировавшаяся в работах 80-х годов, – живописный декоративизм и орнаментальный ритмический строй произведения. Создавая в картине «Девочка на фоне персидского ковра» специальный фон, искусственные условия какой-то художественно-антикварного мира, Врубель строит сумеречно-красную цветовую гамму, ставящую художественный образ на ту самую грань идеально-фантастического, которая и является главным стержнем. Цветовой строй становится программно содержательным. В графике Врубель работает в

своеобразной манере, в основе которой лежит ломкий штрих, многократно воспроизводящийся и тем самым создающий ритм движения. Пятна света и тени в автопортрете тоже уподобляются элементам ритмизированного орнамента.

Рубежи периода интенсивной деятельности Врубеля отмечены двумя произведениями, близкими друг другу. В 1890 году он заканчивает «Демона (сидящего)», а в 1902 на выставке «Мира искусства» экспонируется «Демон поверженный» - последняя его большая картина, после которой художнику уже почти не удается заниматься живописью и он сосредоточивает свое внимание исключительно на графике. В 1890-е – начале 1900-х годов создаются лучшие произведения Врубеля. «Демон (сидящий)» – первое среди них. Интерес художника к Демону был инспирирован двумя факторами: любовью к Лермонтову, поэма которого «Демон» стала для Врубеля на долгое время источником собственных творческих исканий, и характерным для эпохи увлечением демонизмом. Врубелевский Демон человечен. Его демонизм – надломленный.

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. Он не может быть исчерпан, остается открытым. Намеки Врубеля остаются неразгаданными. Любой его образ может быть истолкован в новом аспекте, и число этих аспектов практически бесконечно. Можно с уверенностью сказать, что и сам Врубель не мыслил возможности перевести свои образы в понятийный ряд и не стремился к опосредованию чувства логическими категориями.



М.А. Врубель. "Демон сидящий"

Когда на рубеже 1880-х и 1900-х годов создавался «Демон (сидящий)», в русской живописи открылся тот путь непосредственного восприятия природы, который тогда уже привел к достижению ранних форм импрессионизма. Врубель перешагивает через импрессионизм до того, как его проблематика окончательно определилась в русском искусстве, не дожидаясь той высшей точки в его движении, за которой можно закономерно повернуть в другую сторону. Он отказывается от непосредственного натурального истолкования жизни, от фиксации движения окружающего мира, от проникновения в еле различимые фазы восприятия действительности. Врубель ищет в мире нечто постоянное, не подверженное мгновенному изменению. Поэтому он тяготеет к тем мотивам, которые обозначают остановку, паузу.

Все эти принципы диктуют подход художника к живописной и композиционной задаче. Врубель не изображает, а создает, строит, конструирует. Композиционный прием превращается в программный, осознанный, содержательный элемент художественной формы. Врубель помещает фигуру в пространстве таким образом, что в картине создается равновесие между фигурой и окружением, между передним планом и глубиной. Мощный, словно вырубленный из твердого материала, торс Демона располагается посередине холста. Он отделяет друг от друга равновеликие части – огромные, неземные цветы, занимающие справа всю плоскость картины, и небесное пространство, открывающееся слева. Этот контраст, однако, не подкреплен самим способом изображения. Для Врубеля все части мира однородны; они как бы состоят из сплавов некоего вещества, это некие пластические атомы мира. Реализуется такая гомогенность вселенной прежде всего в однородной фактуре. Врубель работает широким мазком; иногда он предпочитает мастихин кисти; мазок превращается в цветовую плоскость. Цветовые пятна, лежащие на поверхности, уподобляются 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.

За иллюстрациями последовали картины «Летающий Демон» (1899, не окончена) и «Демон поверженный». В последнем произведении, выполненном масляными красками на холсте, врубелевские художественные принципы, выработанные в 80–90-е годы, предстают перед нами твердо устоявшимися. Демон гибнет, но гибель не есть кара за гордое неприятие окружающей жизни. Она результат борьбы. Герой Врубеля сопротивлялся до конца. Образ смерти – не реквием, не надгробный плач, не осуждение злого начала, сломленного добром, а своеобразный гимн сопротивлению. В этом гимне – что-то торжественное, возвышающее, величественное.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. –
М., 1995.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

В «Демоне поверженном» определенно выявлен тот 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 5-образных форм. Это движение мысленно может быть продолжено за пределы холста.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М., 1995.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. – М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Интересно переплелись в «Демоне поверженном» реальность и фантазия. Врубель преодолевает реальность деформацией фигуры. Поверженный герой изогнут, поломан; его исковерканное тело утопает в фантастических перьях крыльев, неестественно роскошных. Рядом с этим заведомо условным миром разломанной красоты в картине присутствуют совершенно



М.А. Врубель. "Демон поверженный"

реальные детали, полностью соответствующие природе. Известно, например, что горные вершины, у подножия которых лежит герой, написаны Врубелем с фотографии. «Нефотографичным» было лишь цветовое решение: натуральный контур художник заполняет яркими, звучными цветовыми плоскостями, которые добавляют элемент фантастичности в общую картину. Перед нами пример органического соединения выдуманного, условного, рожденного фантазией, с одной стороны, и совершенно реального, подчиненного природе – с другой. На этом соединении строится большинство произведений художника.

Врубель поднимает свои образы над повседневностью, над обыденным ходом жизни даже тогда, когда не выбирает своим предметом заведомо возвышенные мотивы или ситуации.



М.А. Врубель. "К ночи"

Картина «**К ночи**» (1900) может служить прекрасным примером этому. Художник обращается к сцене ночного, которая в сельской жизни является обыденностью, и извлекает из нее нечто таинственное, почти мистическое. Горят красные цветы чертополоха. Они зажигают ночной пейзаж причудливыми отблесками. Настороженно и тревожно переступают с ноги на ногу кони, пасущиеся неподалеку. К ним приближается фигура – не то пастуха, не то лешего, не то конокрада. Странность образа оттеняет его сказочный характер. Врубель одушевляет природу, заставляя ее жить своей, неразгаданной человеком жизнью. Он наделяет цветы способностью чувствовать, воздействовать на людей завораживающей магией.

Цветы были излюбленным объектом художника начиная с середины 80-х годов. Врубель пристально вглядывался в сложную конструкцию цветка, создавая карандашные этюды. Тогда же цветы стали появляться в его сюжетных композициях – сначала в «Воскресении», потом в «Демоне» (сидящем), в панно, посвященных Фаусту, и т.д. Как и всегда в искусстве модерна, растения у Врубеля приобретают особый, символический смысл. Часто это цветы зла либо образы неподвластной человеку стихии. В картине «**Сирень**» (1900) зритель особенно явственно ощущает стихию цветения – рост куста, запах цветов, дурманящий и терпкий. Загадочная фигура девушки, словно сросшейся с кустом сирени, усиливает идею слияния одушевленного и неодушевленного, переплетения формы того и другого.



М.А. Врубель. "Сирень"

Одна из центральных картин, в которых эта тенденция проявляется особенно последовательно, – «**Пан**» (1899). Превращая пана в русского лешего, Врубель изображает его со свирелью в руке, торчащим из земли, словно замшелый пенек. Глаза его светятся как звезды, уравновешивая своим сиянием свет, льющийся от полумесяца, половина которого уже зашла за горизонт.

В иных случаях натурное начало как бы перевешивает. Тогда – как это случилось в «**Гадалке**» (1895) – фантастическое художник выискивает в самом объекте. Женщина, сидящая с картами в руках на ковре прямо перед зрителем и глядящая в его сторону, но мимо него, словно пророчица, разгадывает будущее людей – может быть, грядущее рода человеческого. Будто патиной времени, покрыт этот холст серовато-лиловым флером, сквозь который, подобно драгоценным камням, сияют внутренним светом предметы.



М.А. Врубель. "Гадалка"



М.А. Врубель. "Пророк"



М.А. Врубель. "Шестикрылый Серафим"



М.А. Врубель. "Пан"

Даже в портрете Врубель подвергает модель разного рода уподоблениям. **Портрет жены, Н. И. Забеллы-Врубель** (1898), казалось бы, целиком построен на передаче первого впечатления от натуры. Он написан легко, пленэрно (что бывает не часто в живописи Врубеля), прозрачно. Но создавая образ, полный обаяния и красоты, живописец и здесь уподобляет фигуру и голову женщины цветку, распускающему пышные лепестки навстречу солнечному свету. Не случайно напрашивается сравнение этого портрета с акварельным рисунком «Кампанулы» (1904).



М.А. Врубель. Портрет Н.И. Забеллы-Врубель

Чаще всего, создавая портрет, Врубель подходит к модели с уже заранее сложившейся идеей. В изображениях других лиц есть почти обязательные черты **автопортретности**. Особенно это чувствуется в **портретах К. Д. Арцыбушева и С. И. Мамонтова** (оба –1897). Многие писали знаменитого мецената, владельца имения



М.А. Врубель. Портрет С.И. Мамонтова

Абрамцево, в том числе известный шведский живописец Андерс Цорн, пользовавшийся в России большой славой. Во всех портретах Мамонтов предстает перед нами обычным, немного скучным человеком. Врубель же нашел в его характере демонизм, подчеркнул его метущуюся страстность. Интересно живописно-пластическое решение, с помощью которого художник воплотил свои идеи. Он словно сжал пространством фигуру Мамонтова, пригвоздил его к плоскости. Намеренно выделив белый треугольник манишки, художник «поставил» его на острие и тем самым придал композиции неустойчивый, динамический характер. Чередование света и тени еще более усилило эту динамику.



М.А. Врубель. Портрет В.Я. Брюсова

Рядом с портретом Мамонтова можно поставить последнее произведение Врубеля – графический **портрет Валерия Брюсова** (1906), нарисованный углем, сангиной и мелом. Брюсов, один из основоположников русского поэтического символизма, как и другие поэты его круга, чрезвычайно почитал Врубеля. Он оставил интересные воспоминания о том, как художник работал над портретом, находясь тогда уже в состоянии глубокой душевной болезни. Созданный Врубелем образ ярко выражает представление художника о поэте как о пророке, носителе истины.

Графика и рисунок.

Вслед за первым живописным «Демоном» в 1891 – 1892 годах появилась серия рисунков к произведениям Лермонтова. Среди них выделялись иллюстрации к «Демону». Эти рисунки не были графическим комментарием поэтического текста. Многие важнейшие места поэмы Врубель оставляет без отклика. Другие, казалось бы, не столь существенные моменты он иллюстрирует. Если вдуматься в выбор, сделанный художником, поймешь, что он всячески сокращает расстояние между самыми драматическими узлами повествования, пропуская описания Кавказа, пира по случаю предстоящей свадьбы Тамары. Он стремительно ведет нас к первому столкновению Демона и Тамары, а затем остается в пределах самых острых драматических коллизий поэмы. Демон то созерцает плачущую Тамару, оставаясь незамеченным, то утешает ее, то томится у стен монастыря. Лучшими рисунками следует считать листы «Тамара в гробу» и «Несется конь быстрее лани». В первом сосредоточилась вся нежность художника, вся его любовь к человеческому существу, все его сострадание. Лицо Тамары словно оживает от прикосновения врубелевской руки. Во втором рисунке Врубель всеми средствами подчеркивает

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

стремительный бег коня с мертвым всадником в седле. Бегущие друг за другом пятна акварели, граненые формы фигур, разрезающих своими плоскостями воздух, вихрь мазков, двигающихся, как распрямляющаяся пружина, – таков язык Врубеля в этом рисунке.

Большинство рисунков Врубеля было издано в 1891 году вместе с иллюстрациями других известных русских художников. Он не имел возможности по своей воле организовать макет этой книги. Подлинно книжное начало, которое разовьется через десять лет у художников «Мира искусства», здесь еще отсутствовало. Однако это были первые шаги к нему. Дело не только в глубоком проникновении Врубеля в существо лермонтовской поэзии, но и в его умении соблюсти целостность листа, разрушить принцип иллюзорности, который прежде являлся препятствием на пути книжного рисунка.

С 1903 года Врубель занимался только графикой: в больницах невозможно было писать красками. Поздние рисунки относятся к разным жанрам. Через окно лечебницы художник рисовал пейзаж. Ему позировали больные – и у Врубеля возникали портреты-зарисовки, а порой целые сцены, на которых изображены играющие в шахматы, беседующие. Часто художник рисовал предметы, тогда получались натюрморты: графин, стакан, простыня, платок и т.д. Врубель не прибегает ни к деформации предметного мира, ни к намеренной метафоричности. Метафора возникает как бы сама собой. При взгляде на смятую простыню или висящее платье, формы которого прослежены с невероятной тщательностью, возникают ассоциации, смысл которых далеко выходит за пределы самого предмета. Чувствуется желание художника постичь сокровенную суть самых простых вещей, узнать их естество.

В это же время в графике создаются и образы иного характера. Врубеля привлекает тема пророка. Началось это с попытки сделать **иллюстрации к «Пророку» Пушкина** в последние годы XIX века. Затем эта тема приобрела самостоятельность. «Пророк» сменял «Демона». Показательно, что Врубель обращается при этом к теме, завещанной Александром Ивановым.

Скульптура из керамики.

Те же основные принципы и характерные особенности живописного творчества Врубеля проявились и в его эскизах для керамических скульптур, таких как «Египтянка», «Волхова». В глазах "Египтянки", кажется, прочитывается взгляд одного из Врубелевских "Демонов", да и очертания её лица столь же резки и угловаты.



М.А. Врубель. Иллюстрации к поэме М.Ю. Лермонтова "Демон"



М.А. Врубель.
"Египтянка"



М.А. Врубель.
"Волхова"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. –
М., 1995.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

19. «Мир искусства». А.А. Бенуа - лидер художественного объединения. «Старшее» поколение организаторов «Мир искусства» конца 1890-х - начала 1900-х гг. и его участников.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. –
М., 1995.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

«Мир искусства». Этапы и характер журнальной, выставочной, культурно-просветительской деятельности. Театральное и декоративное искусство, журнальная графика и литературная иллюстрация «мирискусников».

Новаторство в московской живописи 1890-х годов касалось лишь живописи как таковой. К тому же молодые московские художники не имели широкой программы и их творческая активность не была достаточной для того, чтобы образовать свое новое объединение; они были способны лишь вести борьбу в пределах Товарищества передвижников. Деятельность же мастеров «Мира искусства» была целенаправленной, чрезвычайно активной, не только узко художественной, но и общекультурной. В результате это объединение стало определяющей силой в художественной жизни России рубежа столетий.

Объединение «Мир искусства» возникло в 1898 году и просуществовало с перерывами до 1924 года. Достигнув своей высшей точки в самом начале XX века, деятельность этого объединения дала толчок дальнейшему движению в самых разных сферах – в художественной журналистике, выставочной деятельности, станковой живописи, декоративном и прикладном искусстве, наконец в художественной критике. Одноименный журнал («Мир искусства») выходил в течение шести лет – с 1899 по 1904 год. Созданию объединения предшествовало почти десятилетие латентного развития, когда кружок будущих мирискусников – молодых петербургских художников – только формировался. Поэтому можно сказать, что творческая деятельность мирискусников началась в 1890-е годы. Расцвет «старших» членов группы падает на конец 1890-х и первую половину 1900-х годов. В данном случае мы имеем в виду прежде всего станковое творчество. В театральной декорации и книжной графике расцвет приходится скорее на вторую половину 1900-х и 1910-е годы, и в этих видах творчества новые объединения, начавшие появляться с 1907 года, долго не могли «обойти» мирискусников. В 1904 году «Мир искусства» перестал существовать: петербургские художники, соединившись с москвичами, организовавшими до этого так называемую выставку 36-ти, образовали «Союз русских художников». Лишь в 1906 году С. П. Дягилев организовал в Петербурге выставку под старым названием, затем вместе со своими коллегами устроил большую выставку в Париже в Осеннем салоне, куда включил и иконопись, и произведения русских художников XVIII–XIX столетий. Она была показана также в Берлине, а позже в Венеции в составе Биеннале. Выставки 1906 года были как бы предвестием распада «Союза русских художников». И действительно, в 1910 году две соединившиеся было группы (московская и петербургская) разъединились. Москвичи остались в «Союзе», а петербуржцы возродили «Мир искусства». Однако это было уже иное объединение, и прежде всего по составу, несмотря на то, что в нем осталось первоначальное ядро. Оно открыло двери для художников разных направлений, и туда хлынули представители новых группировок – сначала «Голубой розы», потом «Бубнового валета». Даже авангардисты не пренебрегали «Миром искусства», особенно в ранние годы своего развития.

В годы формирования в первоначальный кружок входили художники А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, которые в дальнейшем составили художническое ядро «Мира искусства», будущий знаменитый организатор разного рода культурных мероприятий С. П. Дягилев, литераторы, игравшие затем значительную роль в редакции журнала – Д. В. Философов, В. Ф. Нувель, А. П. Нурок. Многие из участников кружка ранее учились вместе в частной петербургской гимназии К. И. Мая, откуда и повелась их дружба. Когда началась выставочная деятельность группы, в нее вошла в 1900 году А. П. Остроумова-Лебедева, в 1902 – М. В. Добужинский. Всех их можно считать типичными мирискусниками. К перечисленным именам следует добавить и А. Я. Головина, участвовавшего почти во всех выставках «Мира искусства», И. Я. Билибина, Н. К. Рериха, который примкнул к группе в 1902 году, а в 1910 стал ее руководителем.

«Мир искусства» старался привлечь к своей деятельности самых значительных мастеров рубежа столетий. На его выставках экспонировал свои произведения Врубель, но он остался в стороне от ядра мирискусников. Серов стал одним из самых авторитетных членов редакции журнала, включился в деятельность объединения не только организационно, но и творчески. Вместе с мирискусниками он выработывал новые принципы стиля и метода, хотя и во многом отличался от Бенуа, Сомова или Лансере. Коровин, участвовавший почти во всех мероприятиях «Мира искусства», оставался типичным импрессионистом и за долгие годы не переменил своего стиля. То же можно сказать и о Ф. А. Малявине, выработавшем

своеобразную экспрессивную манеру письма, весьма далекую от той «живописи-графики», которая была распространена в среде мирискусников. И. Э. Грабарь, весьма охотно включившийся в работу журнала и объединения и зарекомендовавший себя как один из лучших художественных критиков того времени, творчески с мирискусниками не сблизился, закрепившись на долгое время на позициях живописного импрессионизма, который был чужд коренным членам «Мира искусства». Мастера старшего поколения – И. И. Левитан и М. В. Нестеров, а тем более И. Е. Репин – оказались вместе с новым объединением лишь временно и внутренне сопротивлялись мирискусническим тенденциям. Довольно сложными и переменчивыми были отношения мирискусников с такими московскими мастерами, как А. П. Рябушкин, С. В. Малютин, Е. Д. Поленова. Во всяком случае «Мир искусства» был центром притяжения для многих.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Что касается «Мира искусства», возродившегося в 1910 году, то кроме уже упоминавшихся Рериха и Билибина в качестве деятельных его представителей следует назвать живописцев Б. М. Кустодиева, З. Е. Серебрякову, К. Ф. Богаевского, А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева, графиков С. В. Чехонина, Д. И. Митрохина и Г. И. Нарбута.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Чтобы представить себе более полно круг лиц, тяготевших к «Миру искусства» или прямо участвовавших в его деятельности, необходимо вспомнить и литераторов. Литературным разделом журнала руководил Д. В. Философов – один из организаторов кружка. Он привлек в редакцию таких известных писателей и философов, как Д. С. Мережковский, Н. Минский, В. В. Розанов, Лев Шестов. Отношения между литературным и художественным отделами редакции были натянутыми; в конце концов литераторы организовали свой журнал – «Новый путь» и покинули «Мир искусства». С мирискусниками были связаны дружескими и деловыми отношениями многие видные поэты начала XX века – В. И. Иванов, Андрей Белый, А. А. Блок, М. А. Кузмин, Федор Сологуб, а Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт. В последние годы существования журнала его редакторы пытались привлечь А. П. Чехова в качестве руководителя литературной редакции, однако этот союз не состоялся. Мирискусники постоянно поддерживали контакты с деятелями театра и музыки – Станиславским и Стравинским, Фокиным и Нижинским. Широта общекультурных интересов членов объединения подтверждается и их собственным универсализмом. Почти каждый из них испытал свои силы в самых различных сферах творческой деятельности. Например, Бенуа был живописцем, книжным графиком, театральным декоратором, в какой-то мере режиссером. Он сочетал эти виды деятельности с творчеством в области критики и истории искусств, был прекрасным знатоком литературы и музыки. Бенуа являет наиболее яркий пример универсализма, но многие его коллеги отставали от него не так уж сильно.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

«Мир, искусства» находился в самом центре культурной жизни России рубежа столетий. Здесь как бы восстанавливалась та связь живописи с культурой в целом, которая была ослаблена у художников предшествующих поколений. В этом плане предшественником «Мира искусств» являлся лишь Абрамцевский кружок. В отличие от Товарищества передвижников в Абрамцеве возникла артистическая и одновременно общекультурная общность. Вокруг С. И. Мамонтова сплотились и музыканты и деятели театра. Не случайно любимым детищем Мамонтова стала его частная опера, организованная в 1885 году. В Абрамцеве возникли и идеи возрождения кустарной промышленности, сыгравшие важную роль в становлении русского варианта стиля модерн, что тоже делает абрамцевский кружок предшественником «Мира искусства».

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Организаторы журнала «Мир искусства» нашли материальную поддержку именно у Мамонтова и у другой меценатки, М. К. Тенишевой, организовавшей в своем имении Талашкино (неподалеку от Смоленска) своеобразный культурный центр, который несколько напоминал абрамцевский и имел в своем распоряжении таких видных мастеров, как Врубель и Малютин. Мамонтов и Тенишева субсидировали журнал в первый год его издания. Затем Серову удалось выхлопотать государственную субсидию.

Как правило, все мирискусники принадлежали к семьям потомственных деятелей культуры. Чаще всего это были семьи не очень богатые и не очень знатные, но интеллигентные. Культурное соотношение провинции и столицы изменилось на рубеже столетий. Не случайно провинциальный Саратов в начале XX века породил замечательную школу живописцев, во главе которой стоял В. Борисов-Мусатов. Тем не менее в творчестве мирискусников традиционно-фамильное начало играло заметную роль. Не случайно всех их тянуло к старой эпистолярной и мемуарной литературе, в которой подчас можно было найти имена их собственных предков, и эта любовь к старине, освященная тайной присутствия предков, нашла художественную реализацию.

В первых двух номерах журнала была опубликована статья Дягилева «Сложные вопросы», название которой говорит само за себя. Главным стержнем новой программы,

провозглашенной в статье, стала проблема художественного индивидуализма, автономии искусства, имеющего свои самоценные качества и поэтому свободного от проблем политических и социальных. Рядом с ней – проблема красоты, как вечная, главная, важнейшая для художественного творчества. Не случайна та оппозиция по отношению к художникам предшествующего времени – передвижникам, которая возникает у мирискусников, особенно в период самоутверждения. Наиболее ярко проявилась она в упомянутой книге Бенуа. Бенуа признавал талант Перова или Репина, но считал, что русское общество загубило этот талант, навязав ему несвойственные искусству задачи. Больше всего мирискусников не устраивало в творчестве предшественников пренебрежительное, как им казалось, отношение к живописи как таковой, к специфическим художественным задачам, красоте, живописной форме.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Под обстрелом критики мирискусников оказались не только передвижники, но в еще большей мере – академические мастера. Академия в те годы представлялась членам нового объединения оплотом рутины. Они считали ее учреждением, отжившим свой век и не способным возродить искусство. В более позднее время, когда в глазах Бенуа и некоторых других художников и критиков субъективизм стал для искусства одной из главных опасностей, они начали возлагать надежды на Академию, естественно, при условии ее реформирования.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Одним из источников было в их представлении русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Здесь необходимо упомянуть об одном важном событии в художественной жизни России – о так называемой Таврической выставке, состоявшейся в 1905 году в Петербурге. Экспонированная в Таврическом дворце (откуда и идет ее название), она собрала замечательные портретные произведения русской живописи XVIII–XIX столетий. Эта выставка впервые с необычайной яркостью раскрыла индивидуальности таких мастеров, как Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский, О. Кипренский, многие из которых, например Рокотов, были к тому времени почти забыты. Параллельно с этим шло новое открытие русской архитектуры XVIII – начала XIX века – русского барокко и классицизма, особенно расцветших в Петербурге. Бенуа опубликовал ряд статей, посвященных старой петербургской архитектуре, показав в них все ее обаяние и совершенство.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Ориентация на традиции национальной художественной культуры XVIII – начала XIX столетия должна была, по мнению мирискусников способствовать возрождению русского искусства. Второй источник заключался в западноевропейской художественной культуре XIX века, включая и самый конец столетия. Мирискусники считали, что русское искусство предшествующего им периода впало в провинциализм и ему следует привить новые достижения западноевропейской художественной культуры. Сами они были большими ее знатоками. Русские художники постоянно сопоставляли себя с зарубежными коллегами, искали признания с их стороны и нередко его находили. Сомов и Серов были желанными участниками немецких «Сецессионов». В 1907 году в Германии вышла монография о творчестве Сомова. Широкой популярностью пользовался на Западе Малявин.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Сам журнал «Мир искусства», за которым в дальнейшем появились другие подобные («Золотое руно», «Аполлон»), возник в 1899 году под влиянием такого рода изданий, во множестве выходивших в конце XIX столетия в Германии, Англии, Австрии, Франции.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

В истории русской культуры в целом ему принадлежала значительная роль. Мирискусники внесли универсализм в художественную деятельность; ими были выдвинуты на русской почве многие из тех вопросов, которые на Западе решались в рамках стиля модерн; они заострили проблему мастерства и художественного качества. Что же касается новаторской сущности их творческого метода, то его не следует переоценивать. Мирискусники не так уж далеко ушли от художников второй половины XIX века. При этом русские мастера модерна не были здесь особенно оригинальны: в западноевропейских школах модерн тоже многое воспринял от реализма середины века и в вопросах творческого метода далеко не во всем противопоставлял себя реализму. Мирискусники не приветствовали новые направления в искусстве – кубизм или неопримитивизм, относились с опаской ко всякому новаторству, переходившему через границы, установленные ими самими.

Почти никто из русских авангардистов не культивировал мирискуснический метод, не увлекался мирискуснической поэтикой. Почти все авангардисты, как мы уже говорили, проходили в ранние годы стадию импрессионизма, но не модерна.

Особенности станковой живописи.

Историзм мирискусников имел романтическую основу еще и потому, что к любованию той или иной эпохой всегда присоединяется элемент иронии и самоиронии. Именно здесь сыграло важную роль обращение художников к наследию Гофмана. Романтическая ирония постоянно сопутствует их взглядыванию в ушедший мир. В глазах художника само это

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

любование становится беспочвенным, странным, даже немного смешным. В статье «Ирония» (1908) Александр Блок писал: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявление – приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством». Мирискусническая ирония – это как бы начало болезни, описываемой поэтом. Здесь намечаются точки соприкосновения между творчеством художников «Мира искусства» и поэзией символистов. Мирискусники не были символистами в прямом смысле этого понятия, но имели некоторые общие с ними черты. Как и символисты, они соединяли фантастический вымысел с изучением реальности, преображали реальность, деформировали ее, стараясь найти сущность художественного образа за пределами внешней оболочки жизненных явлений, прибегая к метафоричности художественного языка, к театрализации окружающего мира.

Все эти особенности творчества мирискусников получили реализацию в стиле модерн, который был как бы оборотной стороной символизма. Вводя эту категорию в характеристику «Мира искусства», мы имеем в виду широкое толкование понятия «стиль модерн». Мирискусники понимали этот стиль узко, относя к нему лишь некоторые явления художественной культуры рубежа столетий и подвергая его критике. Между тем вся их деятельность – и художественное творчество, и поиск синтеза искусств, и учреждение постоянной выставки «Современное искусство», весьма похожей на немецкие, французские и английские предприятия модерна, – не оставляет сомнения в том, что они причастны к этому стилю. Сам творческий метод подтверждает эту причастность. Обращаясь к историческим мотивам, а подчас к сконструированному фантазией мнимоисторическому миру, часто выбирая театральные сюжеты или мотивы народных гуляний, шествий, прибегая в портрете к сравнению лица модели с маской, затемняющей ее сущность, мирискусники стремились к двойному преобразению мира. Первая фаза этого преобразования концентрировалась на уровне сюжета, в котором событие уже выступало мифологизированным, а вторая – на уровне художественного воплощения сюжета в специфическом материале самого искусства. При этом специфика каждого вида и жанра выступала в качестве обязательного, если не предварительного, условия работы. Важной чертой двойного преобразования становилось и стремление художников использовать особенности предшествующих исторических стилей. Опорными пунктами оказываются русский XVIII век (для Бенуа, Лансере), рококо с его «галантным жанром» (для Сомова), французский классицизм XVII века (для Бенуа), греческая архаика (для Серова, Бакста), русский ампиризм (для Сомова, Лансере), древнерусский стиль (для Билибина, Рериха) и так далее. Реалистическое движение в 1860 – 1880-е годы было таким сильным, что вытеснило все остальные направления. Поэтому, возрождая романтизм, художники символизма и модерна пользовались самыми разнообразными стилями, восприняв какие-то черты предшествующего этапа – этапа эклектики и перенеся на изобразительное искусство те закономерности, которые были свойственны на этом этапе архитектуре. Общие для стиля модерн качества скрепляли разнородные стилизации. Но эта общность была в известной мере поколеблена, и стиль модерн в русской живописи рубежа столетий нельзя воспринимать как нечто целостное. Определять принадлежность к нему творчества того или иного художника следует не по степени соответствия всем параметрам стиля, а по тому, насколько оно тяготеет к наиболее выраженным особенностям.

С приемом двойного преобразования связана и еще одна черта творчества мирискусников – тяготение к иконографическим образцам, повторение одних и тех же мотивов. Она не связана с задачей наблюдения и исследования, как в импрессионизме. Повторение в искусстве модерна – это оперирование сложившимися формулами и образными понятиями. Выше уже шла речь о мотиве шествия (Серов, Рябушкин) или предстояния (Рябушкин). У мирискусников мы часто встречаем сюжеты, связанные с выездами, выходами, – разного рода прогулки, торжественные появления императоров или императриц, царские охоты и так далее. Популярен мотив гуляний, праздников, народных сборищ (Кустодиев, Бенуа), фейерверков (Сомов, Остроумова-Лебедева), театральных сцен (Бенуа, Сомов). Добужинский несколько раз вводит в свои композиции образ куклы, которая не просто входит в предметное окружение, а становится неким символом кукольности, театральности, неподлинности того мира, в котором живет человек. Сомов то и дело повторяет в пейзажах мотив радуги или изображает в галантных сценах момент поцелуя. Вся эта «иконографичность», которую современные исследователи определяют как черту, присущую европейскому искусству послеимпрессионистического периода, типична и для западноевропейского модерна. Но русская иконография модерна имеет свои отличительные черты. Некоторые ее мотивы, такие, как шествие,

ожидание, предстояние, возможно, восходят к древнерусскому искусству. Иные, видимо, утвердились благодаря особому пристрастию художников к исторической тематике.

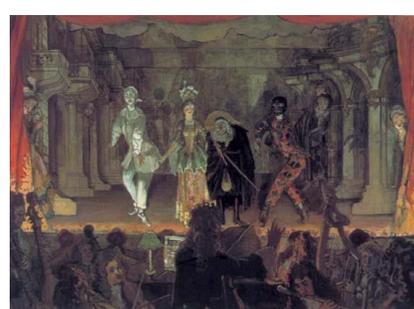
Мирискусники редко прибегали к работе маслом, стремясь избежать иллюзии пространства, сделать более выразительным графический ритм, рисуночную основу изображения. Их излюбленной техникой была смешанная – с применением акварели, гуаши, темперы, пастели.

Также одной из особенностей станковой живописи мирискусников является созданная Бенуа особая система нанесения изображения пятнами. Сгармонизированные и слегка контрастные пятна цвета отграничиваются друг от друга акцентированным контуром, который и выявляет рисуночную основу композиции.

А.А. Бенуа – лидер художественного объединения "Мир искусства".

Александр Николаевич Бенуа (1870 – 1960) по праву считается основателем и лидером "Мира искусства".

Бросив учебу в Академии художеств, окончив юридический факультет Петербургского университета и много попутешествовав, Бенуа отдался живописи. Уже в первой большой серии – «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1898) – он нашел себя. Художник работал над ней в Париже. В Версале он открыл для себя прекрасную архитектуру и воспел ее в листах, исполненных в смешанной технике с применением акварели, гуаши, темперы, пастели. Эта техника стала затем типичной для всей живописи мирискусников.



А.А. Бенуа. "Итальянская комедия.
Нескромный Полишинель"

В «Последних прогулках» Бенуа воссоздал мир XVII столетия, но еще не развил ассоциативный план, в котором переплетаются мечта, любование, томление, ирония, гримаса. Такой сложности чувств он достиг в следующей серии, **«Версальской»** (1906). Ей предшествовала длительная этюдная работа «на натуре» – в Версальском парке, где, словно приноравливаясь к будущим композициям, художник искал острые ракурсы и необычные точки зрения. К классическим образцам произведений «Версальской серии» можно отнести композиции **«Прогулка короля», «Фантазия на**

версальскую тему», «Купальня маркизы», «Король», «Китайский павильон. Ревнивец», «Пирамида», «Итальянская комедия».

В «Прогулке короля» театрализованное зрелище представлено художником во всей наглядности. В нем участвуют не только король с придворными, чинно прогуливающиеся по аллеям парка, но и столь же чопорные, сколь и прекрасные боскеты кустарника и веселящиеся путти с фонтана, будто передразнивающие мальчиков-пажей, несущих длинные шлейфы. Сцена отражается в водоеме, и это делает ее еще более причудливой и эфемерной. Изысканность и графическая отточенность работы Бенуа усиливают ощущение хрупкости «исторического видения». Художник вырабатывает весьма «стильную» сдержанно-декоративную систему живописи. Он сопоставляет сгармонизированные пятна цвета, приближая их друг к другу по колориту и лишь изредка намечая контрасты. Эти пятна четко отграничиваются друг от друга акцентированным контуром. Контур выявляет рисуночную основу композиции.



А.А. Бенуа. "Прогулка короля"

Рядом с версальской темой в начале XX столетия в творчестве Бенуа выдвигается на передний план и другая – русская, скорее даже петербургская. Сначала она реализуется в пейзажах пригородов Петербурга, в интерьерах дворцов. Затем появляются замыслы картин, первые варианты иллюстраций, среди которых выделяются **циклы рисунков к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» Пушкина.** Над этими циклами в дальнейшем художник работает очень долго; пушкинские произведения с его иллюстрациями выходят неоднократно. В этой работе Бенуа, как и в параллельной деятельности Лансере, Сомова, Добужинского, формировались принципы мири-скуснического оформления книги. Книга мыслилась ими как целостное, законченное в себе произведение синтетического искусства, сочетающее в едином комплексе разные элементы книжного оформления – рисунки с



А.А. Бенуа. Иллюстрация
к "Пиковой даме" Пушкина

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

изображением важнейших сцен повествования, заставки и концовки, шмуцтитулы и виньетки, композицию полосы набора и рисунок шрифта.



А.А. Бенуа. Иллюстрация к "Медному всаднику" А.С. Пушкина

Отечественная история, заинтересовавшая Бенуа в 1900-е годы, стала предметом так называемой **«Русской серии»**. Составившие ее произведения созданы в 1907 – 1910 годах по заказу Кнебеля, который привлек многих художников для издания «Русская история в картинах». Лучшим произведением Бенуа в этом цикле явился лист **«Парад при Павле I»**. «Русская серия» несколько отличается от «Версальской». Художник сосредоточен не столько на архитектуре, сколько на событии или действии. Фигурная часть композиции господствует над пейзажем или интерьером. В картинах больше повествования, подробностей, деталей; характеристики персонажей более объективные. При этом, однако, тот поэтически-иронический строй, который преобладал в «Версальской серии», отступает перед прозаическим началом. Вряд ли это определяется эволюцией Бенуа (ведь многие вещи «Русской серии» задуманы еще до того, как были созданы «версальские» картины).



А.А. Бенуа. "Парад при Павле I"

Александр Бенуа – реформатор русской театрально-декорационной живописи. Как театральный декоратор и режиссёр, мастер работал для многих театров. Роль Бенуа в театральной деятельности мирискусников была едва ли не определяющей. Его историко-культурные знания, вкус, такт по отношению к стилям прошлого обеспечили успех. Диапазон Бенуа чрезвычайно широк: от сдержанно-гобеленных, выдержанных в духе шпалер XVIII века **декораций к «Павильону Армиды»** (1907), великолепных, в духе Веронезе, массовых сцен на фоне ренессансной архитектуры (**декорации к балету Дебюсси «Празднества»**, 1912) игротескного воплощения комических ситуаций мольеровских пьес (**«Мнимый больной», 1912; «Тартюф», 1912; «Брак поневоле», 1913**) до пестрых, балаганных **декораций к балету «Петрушка» Стравинского** (1911, 1917), который в первом варианте был поставлен самим же Бенуа вместе с Фокиным во время Дягилевских сезонов в Париже.

«Старшее» поколение организаторов «Мира искусства» конца 1890-х - начала 1900-х гг. и его участников.

К "старшему поколению" мирискусников, как уже указывалось выше, относились, кроме Бенуа, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, А.П. Остроумова-Лебедева, М.В. Якунчикова, Е.А. Лансере, М.В. Добуджинский, И.Я. Билибин. Всем им свойственные обозначенные выше особенности художественного видения мира и характерные черты станковой живописи. Ниже каждый из этих художников будет рассмотрен отдельно.

"Старшее" поколение участников художественного объединения "Мир искусства", несмотря на свою неотъемлемую универсальность занятий, всё же отдавало предпочтение станковой живописи. Именно в станковой живописи наиболее ярко проявились основные сходные и различные черты мирискусников "первого призыва". Расцвет «старших» членов группы (т.е. расцвет их станкового творчества) падает на конец 1890-х и первую половину 1900-х годов.

К.А. Сомов.

Константина Андреевича Сомова (1869 – 1939) вплоть до 1897 года проучился в Академии, где после натурального класса занимался в мастерской Репина (вместе с Малявиным и Остроумовой-Лебедевой). У Репина Сомов получил хорошую выучку. Как и многие другие репинские ученики, он культивировал широкую живописную манеру, восприняв некоторые черты от импрессионизма. В **портрете Н. Ф. Обер (1896)** и в **портрете отца (1897)** он как бы отдает последний долг этому принципу натурального восприятия и, бросив Академию, вскоре отказывается от него. В 1896 году у него появляются акварельные композиции на «галантные»

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

темы – «Прогулка после дождя», «Отдых на прогулке», «Две дамы на террасе». Правда, в них он еще не достигает «стильности» своих классических произведений. Ирония и гротеск еще не сплелись с артистическим эстетизмом, сохранили карикатурные черты.

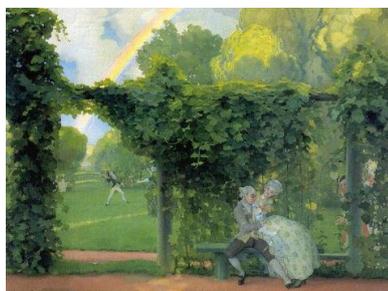
Между тем в пейзажной живописи, которая выявляет подлинную любовь Сомова к природе, дольше, чем в его произведениях иных жанров, сохраняется непосредственное чувство природы. Художник стремится разными средствами подчеркнуть непосредственность изображения реальности.

Знаменитая картина «**Дама в голубом**» (1897–1900). Время ее создания соответствует переходному периоду в творческой эволюции Сомова и исчерпывает его. «Дама в голубом» – портрет художницы Е. М. Мартыновой, учившейся вместе с Сомовым в Академии и в скором времени умершей от туберкулеза. Но Сомов не назвал это произведением портретом, хотя передал в нем не только конкретные внешние черты модели, но и внутренний ее образ, неподдельный трагизм и страдание. Художник придал облику женщины «старинные» черты, одев ее в синее муаровое платье 40-х годов и согласовав эту, давно ушедшую, моду с «ампирностью» квадратного формата холста.



К.А. Сомов. "Дама в голубом"

В первом десятилетии XX века у Сомова складываются основные жанры и типы картин: он пишет пейзажи, интерьеры, портреты, создает свой излюбленный жанр – наподобие «галантного», формируется постоянный круг сюжетов: дамы, сидящие или лежащие в креслах и на диванах – то на фоне интерьера старого помещичьего дома («**Эхо прошедшего времени**», 1903), то в будуаре или спальней, уставленной ширмами («**Спящая молодая женщина**», 1909), чайными столиками, кофейными сервизами или букетами цветов; дамы и кавалеры в старинных парках или комнатах, оказывающие друг другу некие знаки внимания («**Вечер**», 1902) или запечатленные в момент объятий и поцелуев («**Осмеянный поцелуй**», 1908); персонажи итальянской комедии дель арте; идиллические сцены сельской или дачной жизни и семейного счастья. В самих этих сюжетах заключена ирония. Мир, который конструирует Сомов, хрупок, эфемерен. Подчас он кажется нелепым, и этой нелепостью любитесь художник. Его ирония распространяется и на зрителя.



К.А. Сомов. "Осмеянный поцелуй"

В 1900-е годы Сомов достигает в живописи и графике изысканности и высокого мастерства. Цветовая гамма его картин мягка и гармонична; композиция – строго продуманна и завершена; линия – гибка, наполнена. Мастерство Сомова словно эмансипируется, отделяется от предмета и его смысла, приобретает самоценность. Но в то же время оно может придавать непосредственную содержательность форме. Именно таким оно представляется нам в графических портретах второй половины 1900-х годов, исполненных в смешанной технике угля, акварели, гуаши, иногда сангины. Наиболее значительные из них – «**А. А. Блок**» (1907), «**М. А. Кузмин**» (1909), «**М. В. Добужинский**» (1910). Существенное место в творчестве Сомова занимают в это время большие заказные портреты маслом.

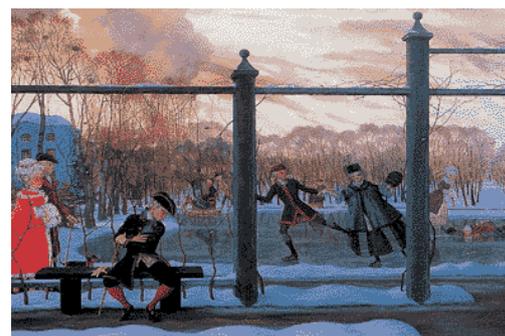
Позже – в 1910-е годы – Сомов продолжает работать в «галантном» жанре, чаще всего не прибавляя ничего существенно нового к тому, что было сделано раньше. По-прежнему его привлекают фейерверки, Арлекины, дамы, поцелуи. Рисунок становится строже, фигуры объемней, появляется налет классицизма, который был популярен в кругу поздних мирискусников. Таковы полотна «**Арлекин и дама**», «**Карнавал (Язычок Коломбины)**», «**Зима. Каток**».



К.А. Сомов. "Арлекин и дама"



К.А. Сомов.
"Карнавал (Язычок Коломбины)"



К.А. Сомов. "Зима. Каток"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Л.С. Бакст.

Лев Самойлович Бакст (1866 – 1924) не знал внутренних противоречий и колебаний,

зато он значительно дольше шел к своей системе художественного мышления. Хотя деятельность Бакста в театре началась в 1902 году, ее расцвет падает на 1910-е годы. Что касается живописи и графики, то в этой области художник долго не мог найти себя. Проучившись несколько лет в Академии (зadolго до ее реформы в 1893 году), пройдя через увлечение академистами, испанским живописцем Мариано Фортунни, передвижниками, он наконец сблизился с организаторами кружка мирискусников и, как бы восприняв от них новые творческие задачи, начал более целенаправленные поиски. К 1900-м годам относятся портреты В. В. Розанова (1901), Л. П. Гриценко – тогда невесты художника (1903), **С.П. Дягилева с няней** (1906). Более мирискусническими кажутся графические портреты – **Зинаиды Гиппиус** (1906), Андрея Белого (1905), К.А. Сомова (1906). В них Бакст приближается к той отточенной графической манере, которая была характерна для Серова и Сомова.



Л.С. Бакст. Портрет З. Гиппиус



Л.С. Бакст. Портрет С.П. Дягилева с няней

Среди работ Бакста начала 1900-х годов наиболее экстравагантной (а это качество становится типичным для него в зрелые годы) оказалась картина **«Ужин»** (1902), не похожая на другие его произведения того времени, имеющие некоторые импрессионистические черты. В ней последовательно реализованы принципы стиля модерн. Бакст изобразил женщину за столом, на котором лежат апельсины. Голова и взгляд модели направлены на зрителя; фигура изогнута, черное платье и огромная шляпа, как аппликации, ложатся на светлый фон скатерти и стены. Выразительность линий и пятен торжествует над светло-теневой и живописной. Несмотря на существенную разницу творческих задач, эта композиция напоминает более поздние листы с эскизами костюмов, где динамика и острота находят разрешение в энергичной гармонии.



Л.С. Бакст. "Ужин"

В 1900-е годы Бакст начал увлекаться античностью, которая стала для него источником стилизации. Раньше всего эта тенденция проявилась в журнальной и книжной графике. Бакст взглянул на греко-римскую древность сквозь призму неоклассицизма. Он вводит в композиции античные колонны, пилястры, вазы, персонажей мифологии. Своей кульминации это тяготение к античности достигает в большой картине – декоративном панно **«Древний ужас»** («Terrore antiquus») (1908). Окончанию работы над панно предшествовала поездка Бакста (вместе с Серовым) в Грецию. Бакст изобразил сцену гибели древней цивилизации под воздействием стихии. Сверкают молнии, рушатся прибрежные скалы, море готово поглотить древние храмы, великолепные статуи. На первом плане спиной к этой сцене изображена фигура архаической Афродиты, словно не замечающей катастрофы, не предвидящей своей гибели и продолжающей с застывшей на устах улыбкой взирать на прекрасный мир. Искусство и красота не подвластны стихии, они возвышаются над смертью, гибелью, разрушением – такова, видимо, идея Бакста.



Л.С. Бакст. "Древний ужас"

В течение первого десятилетия XX века Бакст испытал себя в самых различных областях художественного творчества. Художник как бы искал окончательного пристанища. Прежде чем он его нашел, ему пришлось испытать свои силы в различных видах оформительского и декоративного искусства. Бакст охотно писал большие панно для интерьеров, оформил некоторые помещения для выставки «Современное искусство», а для выставки русского искусства в Париже – выставочные залы в Осеннем салоне. Но постепенно главное его внимание переносилось на театр. Особенно блеснул он во время дягилевских сезонов в Париже. Это была высшая точка в развитии его таланта.

Ярко выраженная собственная манера сложилась у Л.С. Бакста в театрально-декорационном искусстве. Его слава была, пожалуй, наиболее громкой. Распространилась она после дягилевских постановок в Париже. Излюбленными темами Бакста были античность и Восток. **«Клеопатра»** (1909) и **«Шахеразада»** (1910) положили начало увлечению яркой

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

красочностью и прямой чувственностью Востока, Которое затем сопровождало Бакста до конца его дней.

Вслед за «Шехеразадой» Бакст создал свои классические произведения – декорации и костюмы к балетам «Нарцисс» (1911) и «Послеполуденный отдых фавна» (1912). Античность предстала перед зрителем в крайне противоположных проявлениях – как идиллия и как буйство страсти; здесь соединялись аполлоническое и дионисийское начала. Эскизы костюмов Бакста обладают всеми качествами законченного произведения. Рисунок у него отточенный рафинированный, в известной мере идеальный.



Л.С. Бакст. Эскизы костюмов к балету "Шехерезада"



Л.С. Бакст. Эскизы костюмов к балету "Нарцисс"

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

А.П. Остроумова-Лебедева.

Тип петербургского пейзажа, при котором писался современный Петербург, но для изображения выбирались исторические памятники и старые здания, был очень популярен в кругах мирискусников. Он являлся как бы откликом на статьи Бенуа и других историков искусства о красоте старого Петербурга, о его классической архитектуре. Особенно много сделала для развития этого жанра **Анна Петровна Остроумова-Лебедева** (1871 – 1955), прославившаяся главным образом цветными гравюрами на дереве. Прежде чем обратиться к этой технике, художница училась у Репина, затем у известного русского гравера второй половины XIX века В. В. Матэ и в мастерской Уистлера в Париже, а на рубеже 1890–1900-х годов стала усиленно заниматься цветной ксилографией – старинной техникой, забытой в России. Интересно, что и в других странах Европы приблизительно в это же время началось возрождение цветной ксилографии, например в Германии в творчестве Беренса, Экмана, Орлика. В соответствии с той традицией, которая сложилась в России в XIX веке, сначала Остроумова-Лебедева занималась репродукционной ксилографией, хотя и творческой («**Петербург. Нева сквозь колонны Биржи**»). Лишь потом она перешла к сочинению собственных композиций, как правило, пейзажных: Вскоре в центре внимания художницы оказались Петербург и его пригороды, и в течение всей своей жизни она не отступала от этой главной своей темы, несмотря на то что много ездила, работала в разных странах и привозила с собой богатые впечатления.



А.П. Остроумова-Лебедева.
"Петербург. Нева сквозь колонны Биржи"

Гравюры с видами Петербурга, созданные в 1900–1910-е годы, можно классифицировать не только по технике (некоторые выполнены в технике черной гравюры, а некоторые в цветной, с нескольких досок), но и по тем задачам, которые Остроумова-Лебедева перед собой ставила. Иногда она выбирает в качестве мотива какой-нибудь уголок города, показывает лишь малую часть известного архитектурного памятника, который, как некая формула, возбуждает более широкие визуальные ассоциации. Но чаще художница создает ксилографии обобщающего свойства, выбирая для этого доски и листы большого размера. Перед нами разворачиваются площади Петербурга, набережные Невы или каналов. Иногда взгляд на архитектурный ансамбль брошен из-под колонны портика, сквозь решетку моста или ограды. Остроумова-Лебедева тонко чувствует характер петербургской архитектуры, особенности ансамблей города. В ее композициях господствуют горизонтали; четко прочерчены в них перспективные линии. Гравюрам присущи элементы классицистического стиля. Не случайно остроумовская манера так подошла петербургскому классицизму.

М.В. Якунчикова.

Мария Якунчикова (1870 – 1902) многими исследователями искусства Серебряного века относится не к чистым мирискусникам, к не самым активным его членам, а лишь к выставленным на выставках объединения. Якунчикова тоже была связана с Абрамцевским

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

кружком, формировалась в его благотворной атмосфере, имела возможность учиться у старших товарищей по живописному цеху – Серова и Коровина (последний, кстати, изобразил ее в картинах «В лодке» и «За чайным столом»). Но она не пошла по пути импрессионизма. Начав с натуральных пейзажей Москвы, Берлина, предместий Парижа (в котором она провела большую часть своей короткой жизни, изредка наездами возвращаясь в Россию), Якунчикова все более последовательно обращалась к приемам стиля модерн, отказываясь от масляной техники, все чаще заменяя ее пастелью, акварелью, офортом или темперой. С середины 90-х годов художница отдавала предпочтение форме панно, выполненного на дереве выжиганием и раскраской. Эти произведения целиком относятся к «новому стилю». Одна из известнейших её работ – **«Из окна старого дома. Введенское»**.



М.В. Якунчикова.
"Из окна старого дома. Введенское"

Некоторые поздние офорты Якунчиковой – **«Смерть и цветы» (1893 – 1895), «Страх» (1893 – 1895), «Непоправимое» (1893 – 1895), «Недостижимое» (1890-е годы)** – свидетельствуют о том, что ей не чужда была и символистская проблематика. Правда, ее символизм принимает в известной мере аллегорический характер, что идет в разрез с основной линией русского символизма.

Е.А. Лансере.

Евгений Евгеньевич Лансере (1875 – 1946) был немного младше главных организаторов «Мира искусства». Племянник Бенуа, он уже в молодые годы сблизился с будущими мирискусниками и принимал участие во всех их мероприятиях. В 1890-е годы Лансере учился в Париже в академиях Коларосси и Жюлиана, а вернувшись, стал активно работать как график и живописец. Он охотно и умело делал обложки, заставки, концовки к журналу «Мир искусства» и другим изданиям. В середине 1900-х годов его деятельность была сосредоточена на политической графике, где он был едва ли не самым активным художником среди мирискусников.



Е.А. Лансере. Иллюстрация к
"Хаджи-Мурату" Л.Н. Толстого

Работа Лансере в области книжной графики имела определенную внутреннюю закономерность развития. Художник все более переходил от отдельных элементов книжного оформления к циклам иллюстраций, в которых страничные изображения сочетаются с «малыми» формами. В 1912 – 1915 годах художник сделал **иллюстрации к «Хаджи Мурату» Л. Н. Толстого**, которые наряду с циклами рисунков Бенуа к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» стали классическим образцом книжного творчества мирискусников.

Станковая живопись Лансере связана с одной темой – русским XVIII веком. Ирония у него перерастает в сатиру, любование – в восхищение. В известной картине **«Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905)** художник никак не скрывает всего комизма сцены торжественного выхода дородной, неловкой, надутой царицы, окруженной столь же смешными и жалкими в своей роли придворными.



Е.А. Лансере. "Императрица Елизавета
Петровна в Царском Селе"

По-иному воспринимаются в живописи Лансере исторические виды, связанные, как правило, с петровским временем. Картина **«Петербург в XVIII веке. Здание Двенадцати коллегий» (1906)** словно пронизана ветром: в ней передан дух раннего петровского Петербурга, где на необжитом пространстве, среди болота возносились каменные



Е.А. Лансере. "Петербург начала XVIII в".

дома. Еще романтичнее картина **«Корабли времен Петра I» (1911)**. Она более прямо выражает идею петровской эпохи – времени борьбы, преодоления, победы. Разбушевавшейся водной стихии противостоят будто не подвластные ей «гордые» корабли.

Один из «коренных» мирискусников, Е. Е. Лансере, сделал для искусства книги, может быть, больше других. Начав как оформитель, мастер заставки, концовки, фронтисписа, обложки, сумев прочувствовать и использовать художественные стили русского XVIII

столетия (особенно барокко), он затем обратился к другим задачам. Мы уже говорили выше о его карикатурах и политических рисунках периода первой российской революции. Но высшей точки в развитии книжного искусства Лансере достиг в иллюстрациях к «Хаджи Мурату» Толстого, которые создавались с 1912 года, а вышли в свет в 1916 и 1918. Художник долгое время провел на Кавказе, знакомясь с природой, бытом людей и создавая пейзажные и фигурные этюды. В книге можно найти и психологический портрет, и жанровую сцену, и большую композицию на развороте.

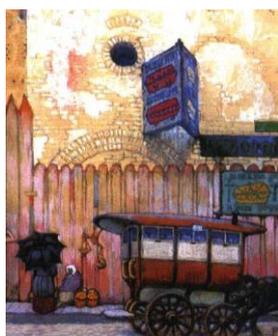
М.В. Добужинский.

Творчество одного из интереснейших мирискусников **Мстислава Валериановича Добужинского** (1875 – 1957) имеет точки соприкосновения с творчеством всех рассмотренных выше мастеров, но одновременно он обладал совершенно особыми чертами, которые ставят его несколько особняком в ряду мирискусников. Он учился на рубеже 1890 – 1900-х годов в Мюнхене у Ашбэ и Холлоши – учителей, пользовавшихся большой популярностью среди русской художественной молодежи. Приехав после Мюнхена в Петербург, молодой художник сразу же сблизился с мирискусниками, начал сотрудничать в журнале как график, брать заказы на оформление изданий, разного рода афиш и т. д. В графических работах Добужинского сразу же проявилась особенность его манеры: он любит напряженную линию – извивающуюся, изогнутую. Линия, характерная для стиля модерн, готова у него стать линией, свойственной языку экспрессионизма. В дальнейшем Добужинский достиг одной из высших точек в книжном искусстве начала XX века, создав ряд иллюстративных циклов (в частности, к «Белым ночам» Достоевского). То же можно сказать и о театрально-декоративной живописи, в которую этот художник внес свою ноту углубленного психологизма, в целом не присущего мирискуснической театральной декорации.

Другой точкой соприкосновения Добужинского с остальными мирискусниками явилась историческая картина. Самыми известными работами художника в этом жанре были **«Провинция 1830-х годов» (1907–1909)** и **«Петр Великий в Голландии» (1911)**. Сюжеты, к которым обращается Добужинский, типично мирискуснические. Воссоздавая провинциальную идиллию, художник истолковывает ее иронично. Композиция полна забавными деталями: тут и свиньи, бегающие по улицам и трущиеся о столбы, и франты, сидящие в халатах на балконах деревянных домов, и разодетые барышни, идущие за покупками, и торговцы, встречающие их низкими поклонами. Добужинский не забывает и аляповатые провинциальные вывески у дверей трактиров, детские рисунки на фонарном столбе. В этих деталях, в фигурах мальчишек, играющих посреди улицы, чувствуются элементы примитивизма, которые вообще свойственны Добужинскому. Они проявлялись и в более ранних его вещах и указывают на то, что этот художник более близок другим направлениям в русской живописи, чем «Миру искусства».



М.В. Добужинский. "Провинция 1830-х гг."



М.В. Добужинский.
"Омнибус в Вильно"

Главная тема, которая ставит Добужинского в особое положение среди художников его круга, – современный город. Высокие глухие стены, водосточные трубы, железные крыши с одинаковыми трубами, торчащими в небо, – вот мотивы, выбираемые Добужинским. Город у Добужинского перекосялся в странных гримасах. Не случайно художник использует словосочетание «гримасы города» в одном из своих названий (**"Омнибус в Вильно"**).

Отмеченные черты нашли наиболее последовательное выражение в картинах **«Человек в очках» (1905-1906)** и **«Окно парикмахерской» (1906)**. Первая из них является по существу портретом известного критика и поэта Константина Эрберга (Сюннерберга). Это картина на тему: человек в современном городе. Человек в очках обращен спиной к окну. Словно на лицо легла маска смерти, мотив которой так любили обыгрывать мирискусники. За окном разворачивается городской пейзаж – дома неловко громоздятся друг на друга, оставляя впечатление уродливости. Но эту уродливость художник в известной мере эстетизирует. Ведь «человек в очках», равно как и сам Добужинский, не только боится этого города, но и не может существовать без него. Конфликт, напряженность в запечатленной ситуации выражены средствами живописи-графики. Линии в картине подчинены своеобразному «змеиному» ритму, который особенно остро выявлен в складках одежды и рисунке головы.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Еще более ощутимы экспрессионистические тенденции в «Окне парикмахерской», на которой в смешанной графической технике, пожалуй, впервые в русском искусстве обнаруживают себя элементы примитивизма. Вывеска в окне парикмахерской оказывается здесь едва ли не главным объектом внимания, а мужчина, проходящий мимо витрины и фонаря, излучающего почти мистический свет, – лишь авторская ремарка, тот же человек в очках, тот же Добужинский. Личностный оттенок выявляется здесь достаточно определенно. Именно им продиктована экспрессия, ведущая художника к деформации фигур и предметов, к передаче ощущения призрачности мира. Трагический психологизм Добужинского вводит его в пределы экспрессионистической эстетики. Черты примитива здесь присутствуют тоже не случайно. Дело в том, что (как мы увидим ниже) в России экспрессионизм в живописи получал формы примитивизма.



М.В. Добужинский.
"Окно парикмахерской"



М.В. Добужинский. "Кукла"



М.В. Добужинский. "Человек в очках"

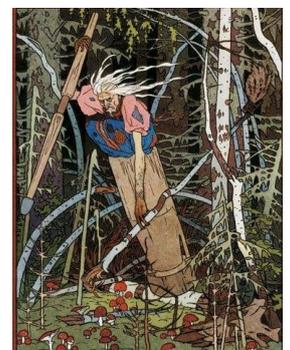
Нельзя недооценить новаторскую роль Добужинского, который в пределах мирискуснических принципов вырабатывал новые пути живописи и графики. В дальнейшем он не остается глух к открытиям других русских художников. По-своему откликается Добужинский на появление кубизма, видоизменяя в 1910-е годы манеру рисунка, усиливая конструктивное начало.

В ранний период своей деятельности М. В. Добужинский был мастером-оформителем журнала «Мир искусства», в годы первой российской революции сотрудничал с оппозиционными журналами, создавал сатирические рисунки. И лишь в 1909 году в «Аполлоне» была опубликована сказка С. А. Ауслендера «Ночной принц» с иллюстрациями Добужинского. Художник не прибегает в них к подцветке или к цветным изображениям. Контрасты света и тени реализуются в основном не мягком, а линиями, которые где-то разряжаются, а в других местах сгущаются, переходя в заливку. Часто выразительность зиждется на своеобразной вибрации линий, которая создает ощущение нереальности, сказочности.

В некотором роде противоположностью Баксту в театральной декорации был Добужинский. Его интересовало не столько декоративное, сколько психологическое начало. Не случайно он связал свою судьбу декоратора с драматическим театром и лучшие работы создал в содружестве с К. С. Станиславским. Это «**Месяц в деревне**» **И. С. Тургенева (1909)** и «**Николай Ставрогин**» (1913) по «**Бесам**» **Достоевского**.

И.Я. Билибин.

Творчество **Ивана Яковлевича Билибина** (1876 – 1942) развернулось в первом десятилетии XX века. Иллюстрируя **былины и сказки (как народные, так и авторские – в первую очередь, Пушкинские)**, Билибин опирался на опыт народного и древнерусского искусства, больше всего на лубок. Но при этом он не забывал и об опыте японской гравюры XVIII – XIX столетий, английских мастеров модерна. Он выработал плоскостную манеру, охотно использовал принцип орнамента, смело прибегал к упрощению характеристик. Материалом для стилизации Билибину служили также архитектура старых деревянных церквей, древних монастырей и соборов, интерьеры боярских палат, предметы древнерусского прикладного искусства. Чаще всего он обращался к XVII веку – наиболее декоративному и узорчатою в истории древнерусской культуры.



И.Я. Билибин. Иллюстрации к сказке "Василиса Прекрасная"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.

Отечественное
искусство. - М.,
2003.

А.Я. Головин.

Александр Яковлевич Головин (1863 – 1930) был

разносторонним мастером. Начиная художник с прикладного и монументально-декоративного искусства, много сил отдал станковой живописи, но наиболее ярко его талант реализовался в сценографии. Свою судьбу Головин связал с петербургским кружком, хотя сформировался он в Московском училище. В «Союзе русских художников» он выставлялся лишь в тот период, когда москвичи объединились с петербуржцами. Эта приверженность к «Миру искусства» определялась собственными стилевыми исканиями Головина. В станковых картинах он был последовательным декоративистом; никогда не испытал сильного воздействия импрессионизма, художник уже под влиянием собственного театрального опыта и французских постимпрессионистов вырабатывает свою систему. Портрет – чаще всего театральный – в 1900 – 1910-е годы, как правило, тяготеет у Головина к большой форме. Модель представлена либо в роли, либо в состоянии откровенного позирования. Эта эффектность и самого предмета изображения, и широкой линейной ритмики, и красивой, артистично обработанной фактуры ярко проявляется в портретах 1907 года **"Испанка в красном"** и **"Испанка в зелёном"**, выполненном пастелью.



А.Я. Головин. Автопортрет (1912)



А.Я. Головин.
"Испанка в зелёном"



А.Я. Головин. "Испанка в красном"

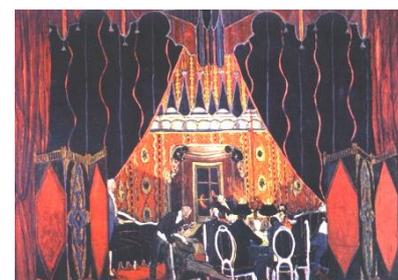


А.Я. Головин.
"Розы и фарфор"



А.Я. Головин. "Купавки"

По образной и формальной структуре «Испанке» близки и натюрморты Головина, обычно составленные из прекрасных дорогих вещей: старинных ваз, красивой посуды, букетов цветов, разноцветных драпировок (**"Розы и фарфор"**, **"Купавки"** и другие). То же следует сказать о его пейзажах, которые кажутся скорее театральными занавесами, расписанными причудливой вязью линий и пятен. Вслед Коровиным и Васнецовым он утверждает национальную тему в **декорациях к «Псковитянке» Римского-Корсакова (1901) и к «Борису Годунову» Мусоргского (1908)**. Известным памятником русской архитектуры художник придает подчеркнуто монументальный характер подчинив древнерусские формы современному стилю, своеобразие художника ярко проявилось в **декорациях к «Орфею Эвридике» (1911) Глюка, «Грозе» Островского (1916) и «Маскараду» Лермонтова (1916 – 1917)**. В 1910-е годы Головин больше всего работал с Вс. Мейерхольдом (**портрет Вс. Мейерхольда**), который тогда переживал период увлечения синтетическими идеями, возрождением театральности как таковой. Диктат Головина вовсе не исключал интереса художника, как и режиссера, к историческим реалиям, к характеристике эпохи. Но эпоха предстала перед зрителем в преломленном виде, и на первый план выступала собственная декоративная система художника, не исключавшая и психологического начала. Этот «психологический декоративизм» ярче всего проявился в **«Маскараде»**, где каждая сцена, близкая по мотивам соседней, вместе с тем красочными соотношениями и



А.Я. Головин.

Декорации к "Борису Годунову" Пушкина



А.Я. Головин.

Портрет В.Э. Мейерхольда

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

линейными ритмами соответствовала состоянию персонажей и характеру действия. Близость Головина Мейерхольду, их совместные искания, высокое мнение гениального режиссера о художнике – все это свидетельствует о том, что Головин жил самыми насущными театральными проблемами своего времени. Он, как и другие мирискусники, участвовал в исканиях нового мифотворчества, массового театрального действия, возрождения зрелищности, уходящей своими корнями в далекие традиции античного и средневекового театра.



А.Я. Головин.
Декорации к "Маскараду" М.Ю. Лермонтова



А.Я. Головин.
Декорации к "Евгению Онегину" Пушкина

20. Ведущие художники «второго призыва» в возрожденном «Мире искусства» 1910-х гг.: Н.К. Рерих и Б.М. Кустодиев.

Элементы неоакадемизма в творчестве участников позднего «Мира искусства». З.С. Серебрякова. В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев. Б.Д. Григорьев.

Особенности художественного процесса эпохи «второго призыва» «Мира искусства» 1910-х гг.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

После революции 1905 – 1907 гг. художественная жизнь в России решительно переменялась. Остались позади многие тенденции, которые были характерны для 1890-х годов. События середины 1900-х прояснили важные особенности русской истории, развеяли многие иллюзии, установили новые точки отсчета и цели движения отечественной культуры. Новые тенденции начинают зарождаться с организации ряда выставок, из которых наиболее заметными были «Голубая роза» (1907), «Стефанос» (1907 – 1908), «Звено» (1908), салон «Золотого руна» (1908), и другие, следовавшие позднее. Об этих выставках и возникших на их основе объединениях, о мастерах, пришедших в художественную жизнь во второй половине 1900-х – 1910-е годы, пойдет речь в следующих главах. А в настоящей главе рассматривается творчество художников, которые были связаны с традициями предшествующего этапа истории русской живописи. В основном эти мастера группировались в «Союзе русских художников» и «Мире искусства» – объединениях, которые на этом этапе уже не играли авангардной роли.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Объединение «Мир искусства» возникло в 1898 году и просуществовало с перерывами до 1924 года. Одноименный журнал выходил в течение шести лет – с 1899 по 1904 год. Расцвет «старших» членов группы, в первую очередь – станковое творчество, падает на конец 1890-х и первую половину 1900-х годов.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Многие, прежде незыблемые для мирискусников, принципы во второй половине 1900-х годов меняются. В первую очередь это касается индивидуализма, на который некоторые идеологи «Мира искусства» открывают гонение. И первым здесь стал Александр Бенуа. В 1906 году он опубликовал во втором номере нового художественного журнала «Золотое руно» статью «Художественные ереси». Он объявил индивидуализм абсурдом, призвал к государственному служению средствами искусства, к спасению человечества красотой. В России синтетические тенденции развернулись в основном в «малых формах» – в книжном и театральном искусстве, меньше – в архитектуре, живописи и скульптуре. Однако в 1910-е годы мирискусники пробовали силы в монументальной живописи – Серов делал эскизы росписей для дома Носовых, Лансере – для дома Тарасова; были приготовлены эскизы росписей для Казанского вокзала в Москве, строившегося архитектором Щусевым (в их создании участвовали мирискусники Бенуа, Лансере, Кустодиев, Серебрякова); занимался монументальной живописью Рерих. Почти все опыты упомянутых художников в области монументальной живописи приходится на вторую половину 1900-х – 1910-е годы.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Искусство книги в 1890-е годы только предчувствовало свой расцвет. Врубель в иллюстрациях к «Демону», Пастернак в рисунках к «Воскресению», Поленова в картинках к русским сказкам утвердили предпосылки для рождения мирискуснической книги.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Бенуа выступил на страницах «Мира искусства» с первым вариантом иллюстраций к «Медному всаднику» Пушкина в 1904 году. Он раскрыл трагедию героя на фоне величия Петербурга, слил малое и великое, воспользовался мотивами бреда Евгения, чтобы зримо явить фантастическое. То, что было видением сумасшедшего и получило у Пушкина гениальное стихотворное воплощение, теперь предстало в конкретно-предметных сценах, которые являются, пожалуй, самыми сильными в цикле Бенуа. Адекватность прочтения поэмы не исключала самостоятельной позиции художника. «Мирискусничество» Бенуа сказывается в известной театрализации. Этой чертой отмечен и другой цикл Бенуа – «Пиковая дама» (опублик. 1917).

Многие мирискусники «второго призыва» тоже были связаны театром, но оставались все же в основном станковистами. В целом "второй призыв" "Мира искусства" продолжал сохранять одну из своих главных черт – универсальность творческих увлечений – от станковой живописи до декоративно-прикладных этюдов и литературной критики. Их девизом был знаменитый лозунг гуманистов: "Если человек талантлив, то талантлив во всё".

Ведущие художники «второго призыва» в возрожденном «Мире искусства» 1910-х гг.: Рерих и Кустодиев.

Николай Константинович Рерих (1874-1947) возглавлял обновленный «Мир искусства». Знаток философии и этнографии Востока, археолог-учёный, Рерих получил прекрасное образование сначала дома, затем на юридическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета, потом в Академии художеств, в Мастерской Куинджи, и в Париже (в студии Ф. Кормона). Рано обрёл Рерих и авторитет учёного. Его роднила с мирискусниками та же любовь к ретроспекции, только не 17-18 вв., а языческой славянской и скандинавской древности, к Древней Руси; стилизаторские тенденции, театральная декоративность. Ближе всего Рерих был связан с философией и эстетикой русского символизма, но его искусство не укладывалось в рамки существовавших направлений, ибо оно в соответствии с мировосприятием художника обращалось как бы ко всему человечеству с призывом дружеского союза всех народов. Отсюда особая эпичность его полотен.

Однако главной сферой деятельности Рериха всегда была станковая живопись. Хотя Рерих был университетски образованным человеком, автором статей по археологии и к тому же применял свои специальные познания при написании картин, их смысл был не в этом археологизме. Он – в том, что можно постигнуть лишь чувством, догадкой, внутренним озарением. Именно на такую причастность зрителя к непостижимому рассчитаны картины Рериха. Из всех мироискусников он ближе других стоит к символизму.



Н.К. Рерих. "Гонец. Восстал род на род"



Н.К. Рерих. "Идолы"



Н.К. Рерих. "Заморские гости"

В конце 1890-х годов появляются первые картины Рериха из цикла «Начало Руси». Первое произведение этого цикла – **«Гонец. Восстал род на род» (1897)**, где в ночном пейзаже, в изображении плывущих на челне мужчин передано настроение тревоги, затаенности, ожидания будущих драматических коллизий. Затем появляются картины **«Зловещие» (1901)**, **«Город строят» (1902)**, **«Заморские гости» (1902)**, **«Иноземные гости»**, в которых нет проработки отдельных персонажей, а передано состояние людской массы.

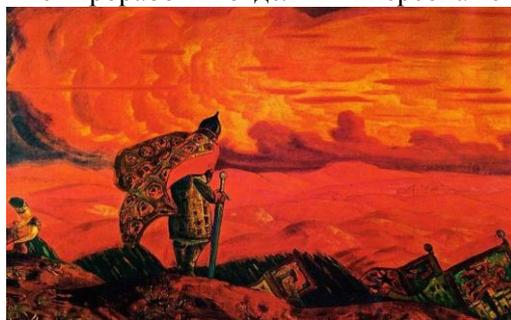
Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

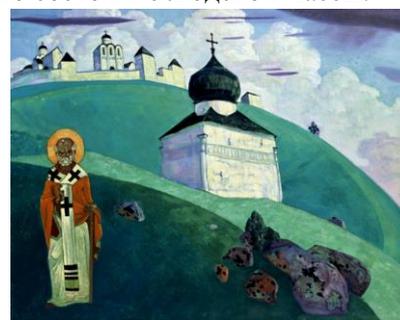
Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.



Н.К. Рерих. "Стрела неба – копь земли"



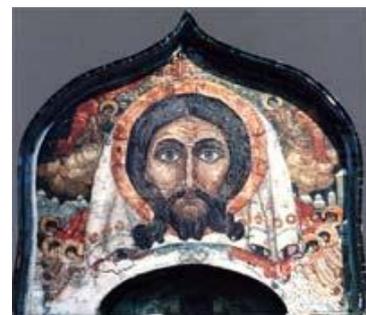
Н.К. Рерих. "Никола"

После 1905 г. в творчестве Рериха нарастают настроения пантеистического мистицизма. Исторические темы уступают место религиозным тенденциям (**«Идолы»**, **«Стрелы неба - копь земли»**, **«Никола»** и др.). Огромное влияние на Рериха имела русская икона: его декоративное панно "Сеча при Керженце" экспонировалась при исполнении фрагмента того же названия из оперы Римского-Корсакова "Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии" в Парижских "Русских сезонах". По мере развития творчества художника его образы становятся все более символистичными; он наделяет сложными переживаниями и состояниями природу, которая иногда одна берет на себя задачу воссоздания драматических коллизий. Так именно случилось в картине **«Небесный бой» (1912)**, где грандиозная битва вознесена над землей, ее ведут не людские, а воздушные массы – небесные стихии, персонифицированные в облаках и ветрах. Также под впечатлением икон Рерих создаёт **мозаичный образ Спаса Нерукотворного церкви в Талашкине**.



Н.К. Рерих. "Небесный бой"

До середины 1900-х годов пейзаж Рериха сохраняет некоторые реалистические черты. Художник много занимается работой с натуры, пишет этюды, объектами которых оказываются памятники древнерусской архитектуры. Но постепенно натурные черты исчезают, язык становится все более условным и декоративным, все более дают себя знать элементы стилизации под древнерусскую живопись. В эскизах, предназначенных для Казанского вокзала, – панно **«Битва при Керженце»** и **«Покорение Казани» (1913)** – заметны прямые цитаты из иконописи XVI – XVII вв. В некоторых произведениях подобного рода символизм приобретает откровенный, демонстративный характер.



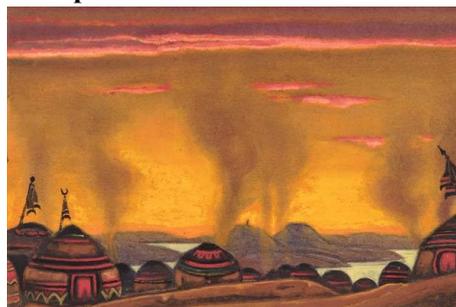
Н.К. Рерих. Мозаичный образ
Спаса Нерукотворного в Талашкине

Примерами могут служить картины «Пречистый град, врагам озлобление» (1912) или «Град обреченный» (1914).

Рерих пробовал себя и искусстве театрального оформления. Его кисти принадлежат эскизы декораций к опере «Князь Игорь» и костюмов к сказке «Снегурочка».



Н.К. Рерих. Эскиз декораций к опере "Князь Игорь"



Н.К. Рерих. Эскиз декораций к опере "Князь Игорь"

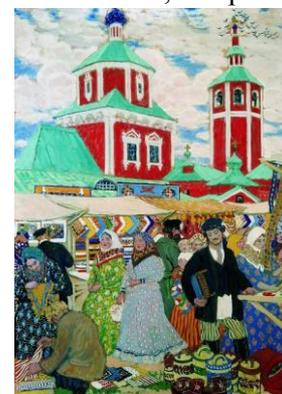


Н.К. Рерих. Эскиз костюмов к сказке "Снегурочка"

Борис Михайлович Кустодиев (1878 – 1927) внес в искусство 1900 – 1910-х годов совершенно особую ноту. Кустодиева увлек мир русской провинции и деревни; он стремился найти здесь исконные национальные качества и представить их как некий идеал. Это намерение связывало его с такими московскими художниками, как Рябушкин или Архипов. Но элементы игры и иронии (которые Архипову не были свойственны вовсе, а у Рябушкина ощущались в малой мере) отделяют Кустодиева от московской линии живописи и приближают к «Миру искусства».

Свой идеал Кустодиев нашел не сразу. Он начинал в академической мастерской Репина, развивался в традициях реалистической живописи и на рубеже столетий создал интересные портреты. Кустодиев помогал Репину во время работы над большим парадным полотном – «Заседание Государственного Совета» (1901 – 1903). Тогда же он создал ряд портретов, которые позволяют сближать его творчество с серовским. В 1905–1906 годах мастер сделал ряд рисунков для журналов «Жупел» и «Адская почта», тогда же начал работать как иллюстратор. И хотя все, что он делал, отличалось высоким качеством и профессионализмом, о подлинном Кустодиеве по этим произведениям можно было лишь догадываться. Новое начиналось с таких вещей, как «Ярмарка» (1906) и «Праздник в деревне» (1907).

В «Ярмарке» 1906 года, открывающей серию произведений на этот сюжет, впервые выявились с полной определенностью особенности кустодиевского бытового жанра. Герои картины не участвуют в каком-либо едином целенаправленном действии – они просто прохаживаются мимо прилавков, прицениваются, смотрят товары, беседуют. В своей типичности предстают перед нами и предметы – новенькие грабли, народные игрушки, только что купленные валенки (которые под мышкой несет старик), узорные кадки, платья, платки, картузы, лапти с онучами, которые когда-то служили поводом продемонстрировать бедность, а теперь предстают как красивая вещь, сработанная ловкими руками крестьян. Этой «идеальной природе» людей и вещей соответствует система живописи. Как в предметном мире обойдены случайности, так и в живописном строе преодолена подчиненность конкретной природе. Цвет трактуется независимо от света и тени. Кустодиев подбирает гармоничную, хотя и пеструю гамму, где участвуют чистые цвета – красные, синие, зеленые, белые, розовые, желтые. Таковы же и картины «Масленица», «Московский трактир».



Б.М. Кустодиев. "Ярмарка"

Лапшина Н.
"Мир искусства". – М., 1977.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.



Б.М. Кустодиев. "Масленица"



Б.М. Кустодиев. "Московский трактир"

Другим произведением Кустодиева стала картина «Купчихи» (1912); тема – провинциальное русское купечество («Купчиха», «Купчиха за чаем») – еще одна из излюбленных у художника. На первом плане он представил четверо молодых женщин, образующих своими фигурами своеобразное каре. Они величаво стоят на фоне витрин с фруктами и кренделями, красочной архитектуры, типичной для провинциального XVII и XVIII века, стоят с полным сознанием собственного достоинства, своего значения в провинциальном обществе. Кустодиев любит их нарядными одеждами, молодыми, но паши фигурами, гладкими, пышущими здоровьем лицами, но одновременно и иронизирует, мягко подсмеивается.



Б.М. Кустодиев. "Купчихи"



Б.М. Кустодиев. "Купчиха"



Б.М. Кустодиев. "Купчиха за чаем"

Современники Кустодиева Рябушкин или Сапунов, в известной мере освобождая свои произведения от бытового начала, наделяли их образы либо острым гротеском, либо чувством горечи по поводу утраты прежнего благолепия и «порчи» патриархальных устоев. Кустодиев же не устраняет бытовой элемент, а, напротив, усиливает его, как бы конденсирует. Эта конденсация и питает добродушно ироничное отношение художника к своему предмету.

Лишь в одном случае ирония перерастает в гротеск – в картине «Крестный ход» (1915). Здесь есть что-то устрашающее, зловещее – в истовом рвении мужиков и парней, несущих хоругви, в яркой радуге, словно вонзающей свое жало в деревенские избы, готовые свалиться с высокого крутого холма, в строгом облике Спаса, вззирающего на зрителя.

Интересно, что Кустодиев, несмотря на свой интерес к народному быту, на использование приемов вывески, лубка, тем не менее обращается подчас к элементам классицистической формы. Элементы неоакадемизма нарастают по мере развития кустодиевского искусства, и здесь он смыкается со многими другими мастерами, в частности с членами «Мира искусства».

Элементы неоакадемизма в творчестве участников позднего «Мира искусства».

Ценность и своеобразие русской живописи 1910-х годов не исчерпываются авангардом. Многие художники по-прежнему позиционировали себя как реалисты. При этом идейные установки и творческие подходы их могли существенно различаться.

Крайней противоположностью авангарду можно считать неоклассицизм (неоакадемизм). Группа художников, провозгласивших себя его последователями, стремилась восстановить традиции Академии художеств, прежде всего – высокий уровень профессиональной подготовки. В этом, безусловно, можно усматривать противостояние демонстративному отказу от профессионализма, декларировавшемуся некоторыми авангардистами, которые находились на гребне моды.

В этом плане следует назвать творчество З.Е. Серебряковой, В.И. Шухаева и А.Е. Яковлева, Б.Д. Григорьева, И.Э. Грабаря и всего "Союза русских художников".

Творчество З.Е. Серебряковой.

Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884 – 1967) – младшая сестра Лансере и племянница А. Н. Бенуа. Проучившись недолго в частных школах Петербурга и Парижа, она включается в выставочную жизнь России на рубеже 1900 – 1910-х годов и сразу завоевывает признание. И дело было не только в своеобразной красоте, классичности самой живописной манеры Серебряковой. Она достаточно определенно выразила обаятельное женское начало, простоту и доверчивость своей души, ясный и спокойный взгляд на мир.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Лапшина Н.
"Мир
искусства". –
М., 1977.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

В одной из первых своих работ «**За туалетом. Автопортрет**» (1909) Серебрякова обратилась к традиционному мотиву отражения в зеркале, изобразив себя причесывающейся возле туалетного столика, заполненного многочисленными предметами. В дальнейшем ориентация на классические сюжеты и мотивы сохранялась в ее творчестве. В своих крестьянских сценах, чаще всего изображающих труд или отдых, Серебрякова использует традицию А. Г. Венецианова – поэта сельской жизни и крестьянского труда. Она пишет «**Крестьянский обед**» (1914), «**Жатву**» (1915), «**Беление холста**» (1917), "**Купальщица**", "**За обедом**" достигая именно в этих работах наивысшей выразительности. Серебрякова охотно использует ракурсы, сложные повороты фигур и голов, но она никогда не драматизирует образ, сохраняя покой, созерцательное величие, подлинную классичность.



З.С. Серебрякова.
"За туалетом. Автопортрет"



З.С. Серебрякова. "Купальщица"



З.С. Серебрякова. "За обедом"



З.С. Серебрякова. "Беление холста"

Живописная манера Серебряковой – сдержанна, её палитра изысканно-остра. главное, что притягивает в её работах, - гармоническая цельность композиции, рисунка и цвета, рождающая ощущение музыкального ритма (особенно в картине "Беление холста"), а также искренность, психологическая глубина и благородство образов. В лица её персонажей – будь то крестьяне, дамы из общества или сама художница, - хочется всматриваться вновь и вновь.

Живопись Серебряковой 1910-х годов была тем идеалом, к которому в годы энергичных поисков авангардистов и бурной смены течений стремился Бенуа, мечтавший об искусстве монументальном, простом, далеком от субъективизма, обращенном к традициям классических эпох. Не случайно он так высоко ценил творчество своей племянницы. Между тем это творчество, отмеченное изысканной красотой и совершенством живописи, довольно далеко отстояло от авангардных направлений того времени. Показательно, что «Мир искусства», начинавший с ниспровержения предшественников, как бы завершал свой путь живописью Серебряковой – художницы возвышенно-мечтательной, спокойной, отрешенной от тревог времени, обращенной к прекрасному прошлому и к классическим традициям, столь далекой от какой-нибудь иронии. Символично, что творчество Серебряковой в 1910-е годы, как прекрасный, но изолированный оазис, оставалось в стороне от основного течения русского искусства.

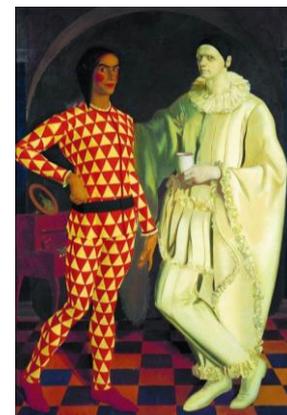


З.С. Серебрякова. "Крестьяне
(Крестьянский обед)"

В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев.

Имена **А.Е. Яковлева** и **В.И. Шухаева** всегда упоминаются рядом. Эту связь они закрепили в **двойном автопортрете** – «**Арлекин и Пьеро**» (1914). Игравшие роли Арлекина и Пьеро в пьесе «Шарф Коломбины», поставленной Мейерхольдом, художники решили запечатлеть себя в костюмах этих персонажей.

Портретный жанр был излюбленным в раннем творчестве и Яковлева и Шухаева. Интересен автопортрет Яковлева (1917) за мольбертом. «Игровая ситуация» реализуется здесь весьма своеобразно: художник запечатлевает себя в момент писания того самого автопортрета, который зафиксирован на холсте. У Шухаева интересны **портрет Ларисы Рейснер** (1915),



В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев.
"Автопортреты (Арлекин и Пьеро)"

выполненный в форме полутондо на манер ренессансных итальянских портретов, а также парадный **портрет жены – Е. Н. Шухаевой** (1917). Оба художника были виртуозными рисовальщиками, особенно славились их рисунки, выполненные сангиной.

Яковлев (1887-1938) был одним из самых заметных членов группы неоклассицистов. В 1913 году он окончил Академию Художеств, где входил в число лучших учеников, и отправился за границу. Путешествовал по Италии и Испании, позже побывал и в далёких восточных странах: в Монголии, Китае, даже в Японии. Его творчество – попытка возродить искусство высокого стиля. Он пишет парадные портреты ("**Скрипач**", 1915) и большие картины с развёрнутыми композициями ("**Купание**", 1913). Стремление как можно точнее следовать натуре в сочетании с идеализацией образов создают особый, суховатый эффект, который притягивает зрителя и заставляет ностальгически вздохнуть о невозвратном прошлом.

Своеобразие творчества Б.Д. Григорьева.

Б. Д. Григорьев (1886 – 1939) располагается на общей карте художественной жизни того времени в некотором отдалении от них и не вызывает ни с кем сколь-нибудь убедительных аналогий. В годы учёбы Григорьев увлекался русским фольклором. Затем последовала поездка во Францию и самостоятельная зрелая творческая жизнь. Григорьев выставлялся на выставках «Мира искусства», но к мирикуснической традиции имел лишь косвенное отношение. Живописное и графическое наследие художника довольно разнообразно. Григорьев активно использовал в своём творчестве метод примитивизма.



Б.Д. Григорьев. Портрет К.А. Коровина



Б.Д. Григорьев. Портрет В.Е. Мейерхольда

последовала поездка во Францию и самостоятельная зрелая творческая жизнь. Григорьев выставлялся на выставках «Мира искусства», но к мирикуснической традиции имел лишь косвенное отношение. Живописное и графическое наследие художника довольно разнообразно. Григорьев активно использовал в своём творчестве метод примитивизма.

В 1910-е Григорьев писал масляные портреты, иногда придерживаясь всех правил строгой формы – «гладко», элегантно, технически совершенно («Портрет женщины с ребенком», 1916), иногда используя острый гротеск и деформацию («Портрет В. Э. Мейерхольда», 1916; "**Портрет К.А. Коровина**" и др.). Мастер создавал курьезные театрализованные сцены, работая темперой и гуашью. Также он писал однофигурные композиции, в которых персонажи предстают перед зрителем не в сюжетной ситуации, а «портретно», вне действия («**Консьержка**», 1918; «**Коровница**», 1917; «**Дед олонецкий**», 1918), заостряя, подчас шаржируя характеристики и придавая конкретному явлению обобщающий смысл. Известность получили его живописные и графические циклы «**Intimite**», «**Улица блондинок**».

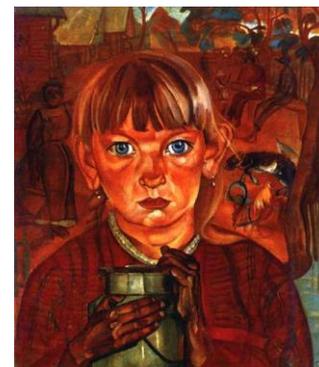


Б.Д. Григорьев. "Улица блондинок"

Но наиболее ярко и своеобразно выразил себя художник в интерпретации образов русской деревни и провинции. В живописных произведениях и рисунках он создает страшный, гротескный образ России. На холстах и графических листах его цикла «**Расея**» перед нами предстают кривые физиономии, перекошенные фигуры, иногда кряжистые тела, и изнуренные, и закаленные трудом. Сострадавая, оплакивая эту неумытую, изнасилованную и пропившую себя Россию, Григорьев раскрывает и всю сложность ее лица. Его герои и грубы и хитры, они корчат гримасы и смеются, в их душах добро запрятано в самой глубине, и до него надо добираться с трудом. Таковы полотна «**Старуха-молочница**», «**Девочка с бидоном**», «**Земля народная**» и др. из цикла "Расея".



Б.Д. Григорьев. "Деревня" (из цикла "Расея")



Б.Д. Григорьев. "Девочка с бидоном" (из цикла "Расея")

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Лапшина Н. "Мир искусства". – М., 1977.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Ильина Т.В. История искусств.

Отечественное искусство. - М., 2003.

21. Творчество И.Э. Грабаря.

«Союз русских художников» и развитие пейзажной живописи. Другие жанры в творчестве «союзников».

Мамонтова Н.
Игорь Грабарь.
– М., 2001.

Лапшин В.П..
"Союз русских
художников". –
М., 1971.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871-1960).

Ученик И. Е. Репина по Петербургской Академии художеств и профессора Ашбэ по его мюнхенской мастерской, Грабарь пришел к своим высшим достижениям в середине 1900-х годов, когда к усвоенному в Петербурге и Мюнхене, к увиденному в Париже прибавил черты, восходящие к пейзажным традициям XIX века. В молодые годы Грабарь побывал в разных странах и городах, был в курсе последних событий европейского искусства. Он уже в 1890-е годы начал выступать как критик, публикуя статьи в популярном журнале «Нива», затем сблизился с мирискусниками, став одним из главных критиков нового журнала. В более поздние годы к профессиям художника и критика он прибавил профессию историка искусства. В этой области его главным начинанием было издание «Истории русского искусства», которое он предпринял в 1910 году. Его живопись в большей мере связана с традициями московской школы. Причем это традиции не только Коровина, но и более глубокие, выражением которых было творчество Левитана, Саврасова, лирический пейзаж XIX века.

Сочетание импрессионистской техники и традиции русского снежного пейзажа в картинах Грабаря.

Интересно, что Грабарь нашел себя именно тогда, когда вернулся в Россию и обратился к родной природе. Один за другим возникли в это время его лучшие пейзажи – «Луч солнца» (1901), «Сентябрьский снег» (1903), «Грачиные гнезда» (1904), «Февральская лазурь» (1904), «Мартовский снег» (1904).

Грабарь использует весь опыт европейского импрессионизма и в какой-то мере – неоимпрессионизма. Художник активизирует фактуру, делая ее шероховатой, оставляя следы кисти – удары, мазки, густые нашлепки. Картинная поверхность от этого «вибрирует», усиливая ощущение непосредственности передачи окружающего мира. В таких вещах, как «Февральская лазурь» или «Хризантемы», художник кладет на поверхность мазки чистого цвета, которые, смешиваясь в глазах зрителя, дают единство тона. Картина «Мартовский снег» придан этюдный характер: первый план (две трети холста) занят только изображением снежной поверхности;



И.Э. Грабарь.
"Февральская лазурь"



И.Э. Грабарь. "Мартовский снег"

движение выводит глаз зрителя за пределы картины: баба с ведром и коромыслом, идущая по тропинке в переплавленном солнечными лучами снегу, через мгновение скроется, оставив лишь белую равнину, «вырезанную» прямоугольным вертикальным форматом.

Для «Февральской лазури» художник нашел мотив в самой природе во время прогулки в лесу. Заглядевшись на одну из берез, он уронил палку, а когда наклонился, чтобы поднять ее, случайно вскинул глаза наверх. Свою главную задачу художник усматривал в том, чтобы донести до зрителя самые первые впечатления от увиденного. Этот чисто импрессионистический импульс был подкреплен традицией русского снежного пейзажа, чаще всего посвященного ранней весне.

Натюрморт в творчестве Грабаря.

Затем художника привлек натюрморт. Полотно «Хризантемы» (1905) -, оно сопряжено с пространством окружающего мира: свет, проникая через окна в помещение, охватывает на своем пути и куски пространства, и предметы, которые еще не отчленились в самостоятельные «натюрмортные» объекты. «Неприбранный стол» (1907) несмотря на само название, свидетельствует о стремлении художника внести в натюрморт элементы организации, известной конструктивности. 1900-е годы были для Грабаря временем творческого расцвета.

Когда Грабарь обратился к натюрмарту, поначалу он полностью применил и к этому жанру все свойства импрессионистического метода. В его натюрмортных композициях большую роль играет пространство – либо интерьерное, либо пейзажное. Художник сосредоточивает внимание на предметах первого плана и не дает «выходов» в глубину; сами же предметы – груши, чашка, чайник – тракуются объемно, весомо, материально. Таковы натюрморты «Голубая скатерть» (1907), «Цветы и фрукты на рояле» (1904), «Дельфиниум» (1908), «Груши» (1915).

Мамонтова Н.
Игорь Грабарь.
– М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.



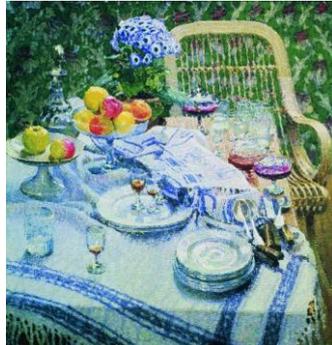
И.Э. Грабарь.
"Цветы и фрукты на рояле"



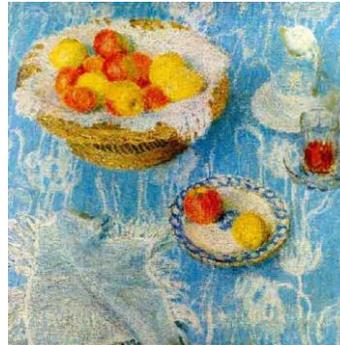
И.Э. Грабарь. "Хризантемы"



И.Э. Грабарь. "Груши"



И.Э. Грабарь. "Неприбранный стол"



И.Э. Грабарь. "Голубая скатерть"



И.Э. Грабарь. "Дельфиниум"

Мамонтова Н.
Игорь Грабарь.
– М., 2001.

Исследовательская и реставраторская деятельность Грабаря.

С 1913 по 1925 г. Грабарь был сначала попечителем, а потом занял должность директора Третьяковской галереи (провел коренные реформы в хранении и экспонировании произведений галереи, 1917 г. - первая публикация научного каталога музея, обновление фонда). В 1918 г. создается первая научная организация по реставрации памятников культуры "Государственные центральные реставрационные мастерские"), руководитель – Грабарь И.Э., ей были взяты на гос. учет и спасены древнейшие святыни 12-13 вв., которые теперь входят в золотой фонд (член Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусств и старины при Наркомпросе – 1917-1918).

«Союз русских художников» и развитие пейзажной живописи.

После революции 1905 – 1907 гг. художественная жизнь в России решительно переменялась. Остались позади многие тенденции, которые были характерны для 1890-х годов. События середины 1900-х прояснили важные особенности русской истории, развеяли многие иллюзии, установили новые точки отсчета и цели движения отечественной культуры. Новые тенденции начинают зарождаться с организации ряда выставок, из которых наиболее заметными были «Голубая роза» (1907), «Стефанос» (1907 – 1908), «Звено» (1908), салон «Золотого руна» (1908), и другие, следовавшие позднее. Об этих выставках и возникших на их основе объединениях, о мастерах, пришедших в художественную жизнь во второй половине 1900-х – 1910-е годы, пойдет речь в следующих главах. А в настоящей главе рассматривается творчество художников, которые были связаны с традициями предшествующего этапа истории русской живописи. В основном эти мастера группировались в «Союзе русских художников» и «Мире искусства» – объединениях, которые на этом этапе уже не играли авангардной роли.

Национальный пейзаж, любовно написанные картины крестьянской России – один из основных жанров русских художников эпохи авангарда (конкретнее – второй половины 1900-х годов). В 1900 – 1910-е годы любимыми мотивами этих художников были старые усадьбы, окруженные природой, интерьеры старинных домов, наполненные светом, льющимся через большие окна, древняя архитектура, сельские сцены, лошадки, пасущиеся на жнивье, птицы, летящие гуськом по серому небу, заснеженные равнины. Все эти образы в основе своей имеют лирическое переживание природы, передают настроение человека. «Союзники», как и их предшественники в области лирического пейзажа, тяготеют к переменным состояниям природы: они любят весну и осень, избегают яркости лета. Часто их картины близки к этюдному строю. В этом «союзники» неуклонно следуют родоначальнику русского импрессионизма Константину Коровину.

Лапшин В.П.
"Союз русских художников". – М., 1971.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Лапшин В.П.
"Союз русских
художников". –
М., 1971.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Русская природа на полотнах В.К. Бялыницкого-Бирули.

Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля (1872-1967) за свою долгую творческую

жизнь написал более тысячи картин и этюдов. Писал художник в основном лирические пейзажи, продолжая и развивая традиции русского лирического пейзажа конца 19 века.

Родился талантливый живописец в селе Крынки близ Бельничей (ныне Могилевская область в Белоруссии) в семье помещика. Сначала учился в Киевской рисовальной школе, затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где одним из его преподавателей был В.Д. Поленов. В 1908 году за картину "**Дни ранней весны**" Бялыницкий-Бируля получает звание академика живописи. А в 1909 году художник удостоивается золотой медали Международной художественной выставки в Мюнхене за картину "**Час тишины. Озеро Удомля**". Наиболее известны его полотна начала 20 века: «**Весна**», «**В конце зимы**», «**Изумруд весны**». О картине "Весна" И.Е. Репин написал Бялыницкий-Бируле: "Я так привык освежаться душой перед Вашими живыми веяниями правды, простоты и свободы".



В.К. Бялыницкий-Бируля. "Весна"

После событий 1917 года В.К. Бялыницкий-Бируля продолжает развивать свой любимый жанр русского лирического пейзажа ("**Лёд прошёл**" и др.). Художник пишет и "мемориальные" пейзажи, т.е. запечатлевает на полотнах места, связанные с жизнью и деятельностью выдающихся деятелей культуры: это серии картин с видами Ясной Поляны, Пушкинских Гор, усадьбы Чайковского в Клину.



В.К. Бялыницкий-Бируля. "В конце зимы"

В 1930-е годы художник совершает поездки в **Заполярье**, где пишет полотна, проникнутые величием и суровостью северной природы (которые

контрастируют с его предыдущими и последующими работами). Летом 1947 года живописец создаёт **ряд пейзажей Белоруссии**, с природой которой он был знаком с самого детства.

Кисть Бялыницкий-Бирули легка и лирична, картины-пейзажи светлы и поэтичны. Особенно любил художник писать раннюю весну – пробуждение природы к новой жизни.

Творческая жизнь Бялыницкий-Бирули сложилась в целом удачно, в отличие от его личной жизни: его жена рано умерла от чахотки, а дочь утонула, купаясь в озере. После этого Бялыницкий-Бируля тяжело заболел, и последние свои картины писал в тяжёлом состоянии. Но даже эти его картины столь же поэтичны и светлы, как светла и поэтична ранняя весна, любовь к которой художник пронёс через всю свою жизнь.



В.К. Бялыницкий-Бируля. "Изумруд весны"

Лапшин В.П.
"Союз русских
художников". –
М., 1971.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Деревня и дворянская усадьба в картинах С.Ю. Жуковского.

Станислав Юлианович Жуковский (1873-1944) был видным живописцем,

представителем историко-ретроспективной ветви модерна. Он родился в селе Ендриховцы Гродненской губернии в семье польского аристократа, лишённого владений и дворянских прав за участие в антирусском восстании 1863 года.

В 1892-1901 годах Жуковский посещал Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где среди его наставников были С.А. Коровин, В.Д. Поленов и И.И. Левитан. Жуковский был членом Товарищества передвижников (с 1903 года) и "Союза русских художников" (с 1907 года), участвовал в выставках "Мира искусства". Жил художник преимущественно в Москве. Здесь организовал он частную школу, где преподавал в 1907-1917 годах.



С.Ю. Жуковский. "Плотина"

Много путешествуя по Средней России, он изучал старинные "дворянские гнёзда". О себе Жуковский говорил: "Я большой любитель старины, в особенности пушкинского времени".

В живописи Жуковского, поначалу сдержанной по тону, а затем всё более импрессионистически-красочной, доминируют лирические пейзажи. Особенно известны его усадебные – пейзажные и интерьерные – мотивы, переливчато-живые по колориту и в то же время проникнутые элегической тоской. Таковы его полотна «Плотина», «У мельницы», «Терраса», «Радостный май», «Поэзия старого дворянского гнезда».

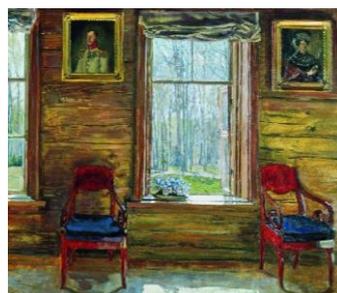


С.Ю. Жуковский. "У мельницы"

После Октябрьской Революции в 1917 году Жуковский состоял в Комиссии по охране памятников искусства и старины, по заданию отдела ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Наркомпроса обследовал частные собрания Москвы и Подмосковья. В 1923 году художник эмигрировал в Польшу на свою историческую родину, где продолжал плодотворно работать как живописец, по-прежнему уделяя особое внимание историческим пейзажам, дворцовым и усадебным интерьерам.



С.Ю. Жуковский. "Терраса"



С.Ю. Жуковский. "Радостный май"



С.Ю. Жуковский. "Поэзия старого дворянского гнезда"

Лапшин В.П..
"Союз русских художников". – М., 1971.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Мотивы усадебных парков в произведениях С.А. Виноградова.

Сергей Арсеньевич Виноградов (1869 – 1938), сын сельского священника, получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Особенно повлиял на начинающего живописца В.Д. Поленов, занятия с которым позволили Виноградову найти в пейзаже собственную тему – пленэр с эффектами, как правило, закатного освещения.

После ранних, преимущественно жанровых картин в 1900-1910-е годы Виноградов сосредоточился на пейзаже в духе импрессионизма. Член товарищества передвижников, в 1903 году Виноградов принял участие в создании "Союза русских художников". Он обогатил отечественную живопись новым, близким импрессионизму пониманием цвета и света, что выразилось в таких полотнах, как «Цветник», «Летом», «Весна».

С 1925 года Виноградов жил в Риге, где создал собственную художественную школу.



С.А. Виноградов. "Летом"



С.А. Виноградов. "Цветник"



С.А. Виноградов. "Весна"

А.А. Рылов.

Аркадий Александрович Рылов (1870-1939) учился в 90-е годы в мастерской известного пейзажиста А. И. Куинджи, который прививал ученикам особый метод работы, характерный для него самого. Всех учеников Куинджи отличает стремление к «сочиненной» картине. Но они в разной мере пользуются реальной натурой – Рылов больше, а другие, например Рерих и Богаевский, меньше. Здесь-то и пролегает грань между «Союзом русских художников» и «Миром искусства». Компонуя свои пейзажи, Рылов сохраняет в них впечатление доподлинности, натурности. Но при этом он достаточно активно строит пейзаж, меняет натуру.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.



А.А. Рылов. "В голубом просторе"

избран членом Осеннего салона, хотя в дальнейшем и не воспользовался правами этого членства, Дававшими возможность выставляться в салоне без жюри. Как и другие члены «Союза русских художников», он не проявлял особого внимания к западноевропейской живописи, больше интересуясь финской и скандинавской. При этом он сохранял привязанность к традициям русского пейзажа и предпочитал поездки на Север, где тайга, заросшие лесом озера, тронутые рябью от ветра реки дали.

Самые известные картины Рылова – "В голубом просторе", "Зеленый шум". Мастер как бы устраняет элементы случайности в композиции – выравнивает линию обрыва берега, делая ее параллельной горизонту, более симметрично располагает деревья, оставляя в центре между ними разрыв, позволяющий глазу освоить всю глубину пространства.

«Зеленый шум» снискал успех на русской выставке 1906 года в Париже; Рылов был

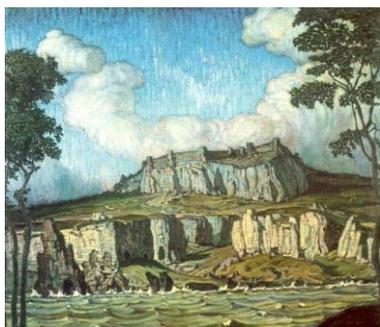


А.А. Рылов. "Зелёный шум"

«Фантастические» крымские пейзажи К.Ф. Богаевского.

Константин Федорович Богаевский (1872-1943) совершенно законно занимает в истории русской живописи место рядом с Рерихом. Вся свою жизнь он был связан с Крымом, воспринял традиции Айвазовского, учился, как и Рерих, в мастерской Куинджи и пришел в среду позднего «Мира искусства» со своей собственной темой, к которой он остался привязан до конца своих дней. Эта тема – Крым, чаще всего древний. Пейзаж Богаевского – не натуральный, а вымышленный, сочиненный. Художник словно вычислил его, соединив фантазию с опытом классической пейзажной живописи.

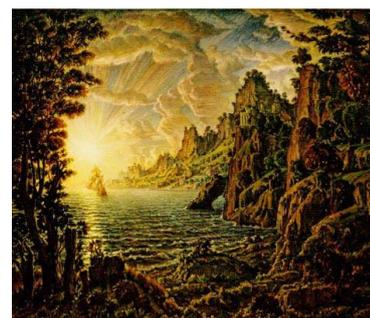
В крымских пейзажах Богаевского нет людей. Это – предвечная природа. Иногда, правда, появляются силуэты древней крепости или города; но и эти признаки человеческого существования словно отделены от самого человека и предстают перед нами как некие творения самой природы. Богаевский любит изображать скалы и море. Главный мотив пейзажа, как правило, представлен в центре; по бокам он фланкирован предметами первого плана, чаще всего деревьями. Как и в классических пейзажах, глубина образуется отделенными друг от друга планами. Наиболее последовательно особенности пейзажного мышления художника демонстрирует картины «**Корабли. Вечернее солнце**» и «**Берег моря**» (1907), где вымысел кажется правдой и пейзаж приобретает подлинно исторический смысл. Ещё одна известнейшая картина Богаевского - «**Облако**» - продолжает развитие лирического пейзажа в живописи на рубеже веков.



К. Богаевский. "Берег моря"



К. Богаевский. "Облако"



К. Богаевский. "Корабли. Вечернее солнце"

Архитектура и история Москвы в работах А.М. Васнецова

Совершенно особую тенденцию в «союзнической» живописи представлял **Аполлинарий Михайлович Васнецов** (1856 – 1933) – мастер более старшего поколения, вошедший в художественную жизнь еще в 80-е годы. Начав как пейзажист традиционно-лирического плана, не отличавшийся принципиально от других пейзажистов-передвижников, он обрел на рубеже столетий свою тему, почти с археологической точностью воссоздавая на полотнах средневековую Москву. Его любимой темой является пейзаж и 17 век, но не бытовые сцены, а архитектура Москвы. Наиболее знаменитыми его работами стали: «**Москва конца XVII столетия. На рассвете у Воскресенских ворот**», «**Всесвятский каменный мост. Москва конца XVII века**», «**Гонцы. Ранним утром в Кремле**».

Лапшин В.П..
"Союз русских художников". – М., 1971.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.



А.М. Васнецов.

"Всесвятский каменный мост. Москва конца 17 в"



А.М. Васнецов. "Москва конца

XVII столетия. На рассвете у Воскресенских ворот"



А.М. Васнецов.

"Гонцы. Ранним утром в Кремле"

Лапшин В.П..
"Союз русских художников". – М., 1971.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Провинциальные русские пейзажи К.Ф. Юона.

Константин Федорович Юон (1875-1958) – истинный представитель московской живописной школы. В самом конце прошлого века он окончил Московское училище, а потом остался в нем на некоторое время в мастерской Серова. Но в отличие от своего учителя Юон навсегда сохранил привязанность к импрессионизму, хотя и внес в него поправки, свидетельствовавшие об интересе художника к декоративной системе живописи. Можно заметить, как этот интерес нарастает по мере развития творчества художника. При этом сюжетно-тематические привязанности Юона остаются прежними. Он любит провинциальный русский пейзаж и часто выбирает в качестве своего предмета Троице-Сергиев Посад, Ростов Великий, Углич, Торжок, другие старые русские города. В этих случаях в пейзажные композиции обязательно входят монастырские стены, церкви, башни. А рядом с ними – люди в нарядных платьях, собравшиеся в весенний праздничный день у церкви, сани, тянущиеся вереницей к лавре, деревянные дома, где живет посадский люд, серые заборы с высокими воротами, сараи, на фоне которых особенно ярко сверкают красно-белые каменные постройки XVI – XVII века.



К.Ф. Юон. "Мартовское солнце"



К.Ф. Юон. "К Троице"

Ранние полотна «К Троице», «Троицкая лавра зимой», «Праздничный день» (1903) - еще мягки по живописи, в них как бы смазаны силуэты фигур и зданий. Но уже в работах «Весенний солнечный день. Сергиев Посад» (1910), «В Сергиевом Посаде» (1911) декоративный характер импрессионизма усиливается: контуры становятся четкими, цветные плоскости расширяют свои границы; нередко Юон обращается к красочному контрасту.

Еще более показательна в этом отношении картина 1915 года «Мартовское солнце» - В соответствии с отстоявшейся композиционной системой импрессионизма разработанный в «Мартовском солнце» мотив построен на эффекте движения, переданного не только и не столько бегом лошадей, сколько самим диагональным построением сцены, перспективным контрастом крупных предметов первого плана и мелких – дальнего, соотношением высокого неба и довольно узкой полосы земли.



К.Ф. Юон. "Праздничный день"



К.Ф. Юон. "Троицкая лавра зимой"

Другие жанры в творчестве «союзников».

Лапшин В.П..
"Союз русских
художников". –
М., 1971.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Рядом с названными членами «Союза» продолжали работать и другие мастера старшего поколения, сформировавшиеся в 90-е годы: Архипов, Степанов, Сергей Коровин, Касаткин (остававшийся членом Товарищества передвижников). Они, как правило, сохраняли прежние принципы и мало менялись. Исключение составляет Архипов, который в 1910-е годы стал писать не только размашисто и широко, но и ярко. Не осталась незамеченной современниками написанная им серия рязанских «девушек» и «баб», одетых в яркие красные платья. В картине «Гости» (1914) он собрал несколько таких фигур в интерьере избы. Хотя лица и позы женщин спокойны, невольно вспоминается «Вихрь» Малявина, без которого эти поздние работы Архипова вряд ли могли появиться.

С.В. Малютин.

К этому же поколению художников принадлежал и **Сергей Васильевич Малютин** (1859 –1937), еще в 1880-е годы учившийся в Московском училище и преподававший там с начала века вплоть до Октябрьской революции. Малютин старше многих других «союзников», и его путь отмечен разными стилевыми тенденциями на различных этапах творческого развития. В 80-е годы для него было характерно стремление к пленэру, к жанру-пейзажу, тогда только что родившемуся в «Московском дворике» Поленова.. Вскоре он оказался в Талашкине у княгини Тенишевой в качестве руководителя всех архитектурных и художественно-прикладных работ. Здесь проявилась богатейшая фантазия Малютина, создававшего проекты сказочных теремов, причудливые эскизы мебели, разного рода изделия из дерева и так далее. В переосмыслении национальной традиции Малютин был хотя и не первым, но наиболее последовательным.

В первые полтора десятилетия XX века станковая живопись Малютина была сосредоточена на двух жанрах – бытовом и портретном, в каждом из которых у художника были свои стилевые искания. В «**Сельской ярмарке**» (1907), а еще больше в «**Пирушке**» (1910) появляются элементы гротеска, даже экспрессионизма. Сюжет «Пирушки» соответствует последнему. Пьяные мужчина и женщина, пляшущие под гармошку, перекошенные лица «зрителей», бутылка с водкой и наполненные стаканы, стоящие на столе, обязательный «участник» пирушки – самовар, причудливо красные пятна фигур и голов, словно знаменующие высшую точку накала этого пьяного угара, – все здесь свидетельствует о намеренном стремлении художника к гротескно-экспрессионистическому живописному языку. Малютин воспринимает опыт уже появившегося примитивизма.



С.В. Малютин. "Рыбацкий баркас"

Для малютинского портрета характерны другие тенденции. Чаще всего он рисует большие портреты пастелью на крупноформативных листах картона или бумаги, наклеенных на холст или ткань. Художник дает поколенное изображение стоящей или сидящей фигуры, выбирая нередко точку зрения снизу, максимально сближает по тону темное пятно костюма с картинной поверхностью и точно вырисовывает лицо и руки. Таковы его **портреты М. В. Нестерова (1913), К. Ф. Юона (1914), И. С. Остроухова (1915).**

Ф.А. Малявин.

В детстве **Филипп Андреевич Малявин** (1869 – 1940) отправился учиться иконописи в Афонский монастырь и задержался там на многие годы. Его вывоз оттуда пораженный талантом юноши скульптор В. А. Беклемишев и определил в Академию, где Малявин учился у Репина. В 90-е годы репинская мастерская, собравшая таких талантливых мастеров, как Грабарь, Сомов, Остроумова-Лебедева, оказалась благоприятной почвой для развития одаренного Малявина. Врожденная живописная смелость и подвижность кисти – исходные качества молодого художника – смогли расцвести в условиях общего интереса мастерской к широкой свободной живописи. В Академии на картины Малявина приходили смотреть, как на какое-то чудо. Художник очень быстро развивался. Еще в Академии он написал **серию портретов – Сомова (1895), Грабаря (1895), сестры («За книгой», 1895), Остроумовой-Лебедевой (1896), матери**



Ф.А. Малявин.
Портрет К.А. Сомова



Ф.А. Малявин. Портрет
А.П. Остроумовой-Лебедевой

Лапшин В.П..
"Союз русских
художников". –
М., 1971.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

(1898). Все эти произведения – большие вертикальные холсты (от полутора до двух метров). Скомпоновав их решительно, смело и эффектно, передав характерные позы моделей, точно зафиксировав черты лица, художник создал довольно убедительные портретные образы.

Но грядущие успехи ожидали Малявина не в области портрета. Центральным его произведением стал вскоре знаменитый **«Вихрь»** (1906), к которому художник шел еще с середины 90-х годов. Звучный контраст красного и зеленого в картине 1895 года **«Крестьянская девушка с чулком»**, несмотря на статичность модели и на следы пленэризма, уже предвещает будущего Малявина.

В конце 1890-х годов Малявин начал работать над программным полотном, которое позже получило название **«Смех»**. В академическом совете она вызвала недоумение, и звание художника было присуждено Малявину не за нее, а за портреты. В 1900 году картина попала на Всемирную выставку в Париж, где получила золотую медаль, затем оказалась на выставке в Венеции и осталась в Венецианском музее современного искусства. Как видим, ей была уготована счастливая судьба. В **«Смехе»** рождался истинный Малявин. В стоящих перед зрителем и смеющихся крестьянских девушках и женщинах ощущается что-то вызывающее. Они смеются, машут руками, даже готовы как будто что-то кинуть в вас; их красные платья ярко горят на фоне зеленого луга.

Между 1899 и 1906 годами создаются несколько промежуточных произведений: **«Три бабы»** (1902), **«Баба в желтом»** (1902), **«Девка»** (1903), **«Крестьянки»** (1904). В них специально разрабатываются мотивы поднятых кверху рук, поднесенного ко рту платка или руки, развевающегося платья и платка. Смех становится более дерзким, а иногда и исчезает, чтобы превратиться в угрозу.



Ф.А. Малявин. "Вихрь"

Лапшин В.П..
"Союз русских художников". – М., 1971.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.



Ф.А. Малявин. "Верка"



Ф.А. Малявин. "Бабы"



Ф.А. Малявин. "Две девки"

В **«Вихре»**, как и в **«Смехе»**, нет ни события, ни мотивировки действия. Набежавший вихрь взметнул юбки и надул рукава у баб и девок, смеющихся, улыбающихся или стоящих перед зрителем с серьезными лицами. Пространство, в котором размещены фигуры, мы почти не воспринимаем; они целиком заслоняют всю картинную поверхность, оставляя лишь по углам зеленые полосы, которые в нашем сознании не ассоциируются с травой или почвой, а кажутся такими же цветовыми пятнами, какими являются платья, юбки, платки. Фигуры не моделированы светотенью и поэтому не кажутся объемными; они распластаны по поверхности, входят в резкий контраст с моделированными лицами, обретающими объем и пластику.

Некоторое сходство Малявина с поздними мирискусниками можно обнаружить, но не в стиле, не в живописной манере, а в стремлении утвердить некие исконные национальные качества своих героев и своей живописи. Поздних мирискусников сходство манеры уже не объединяет.

22. «Вторая волна символизма» в русской живописи. В.Э. Борисов-Мусатов и художники «Голубой розы».

Художественное направление и состав «Голубой розы».

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Первой группировкой, от которой начинается отсчет новых направлений в русской живописи начала XX века, была «Голубая роза». Под этим названием в 1907 году в Москве была открыта выставка, в которой приняли участие А. А. Арапов, Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, В. Д. и Н. Д. Милиоти, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин, А. В. Фонвизин и другие, всего 16 художников. Не все из перечисленных мастеров вошли в «большую» историю искусства, но были среди участников и те, кому предстояло сыграть значительную роль в развитии русской живописи, – Кузнецов, Сарьян, Сапунов.

Вернисаж 1907 года не был неожиданностью. Еще на выставках «Мира искусства» появились первые произведения некоторых будущих «голуборозовцев», обратившие на себя внимание критики и свидетельствовавшие об особых качествах живописи художников молодого поколения. А в 1904 году в Саратове была устроена выставка «Алая роза», которая считается прямой предшественницей «голубой». В ней участвовали саратовцы – В. Э. Борисов-Мусатов, П. Кузнецов, П. Уткин, из москвичей были приглашены уже завершавший свой путь Врубель и молодые художники Сарьян, Сапунов, Судейкин, Арапов, то есть все те, кто потом вошел в «Голубую розу». Большинство из них были выпускниками либо еще учениками Московского училища, в частности мастерской Серова – Коровина. Поэтому еще до «Голубой розы» многие выставлялись на ученических выставках, а также в Московском товариществе художников и в Новом обществе художников. В 1906 году некоторые участвовали в дягилевской экспозиции, устроенной в Петербурге под старым названием «Мир искусства» (когда объединения, как такового, не было), а затем и в знаменитой русской выставке в Париже в Осеннем салоне.

После выставки «Голубая роза» организовавшая ее группа художников не распалась, а начала экспонировать свои произведения на выставках журнала «Золотое руно». Журнал этот начал выходить в 1906 году на средства Н. П. Рябушинского – известного мецената, одного из организаторов «Голубой розы», художника-любителя. С 1908 по 1910 год под эгидой журнала было организовано три экспозиции, две из которых (в 1908 и 1909 гг.) включали произведения французских живописцев – Матисса, Марке, Брака, Дерена, Ван Донгена, Вламинка и некоторых других. Голуборозовское ядро как бы обросло на этих выставках существенным пополнением.

Провинциальный Саратов в начале XX века породил замечательную школу живописцев, во главе которой стоял В. Борисов-Мусатов. После последней выставки «Золотого руна» голуборозовская общность не распалась, хотя и потеряла выставочную базу. Теперь ее художники выступали в обновленном «Мире искусства». Голуборозовцы вспомнили о своем рождении значительно позже, в 1925 году, когда в Москве была организована ретроспектива под тем же названием. Помня о своем прародителе, голуборозовцы включили в свою экспозицию произведения Борисова-Мусатова, хотя в 1907 году картины уже умершего художника показаны не были.

Особый интерес представляет состав объединения. «Голубая роза» имела как бы два географических истока – Саратов и Москву. Молодые саратовцы – Кузнецов, Уткин, Матвеев, Карев, Петров-Водкин (происходивший из Хвалынска – города, расположенного недалеко от Саратова, на Нижней Волге) – дружно тянулись к своему старшему земляку и учителю Борису-Мусатову. Провинциальный Саратов дал неожиданный художественный взлет – целую группу художников, составивших немалую долю в так называемой второй волне русского символизма. Саратов был старым центром поволжской культуры В свидетельствах современников вырисовывается тот духовный климат, в котором расцвело «голуборозовство». Во многом этот климат делали московские символисты, журнал «Весы», Общество свободной эстетики, Литературно-художественный кружок. Голуборозовцы влились в это движение.

Живописцы-символисты не построили своей теории. Врубель в своем раннем символизме 1890-х годов многое воспринял от романтической концепции творчества. Борисов-Мусатов больше говорил и писал о музыкальности и гармонии, чем о символе. В этом отношении он вполне сопоставим с французскими символистами из группы Наби (имевшими большую популярность в России), в своих статьях и высказываниях больше уделявшими внимания конкретной теории живописи, чем общим мировоззренческим вопросам, связанным с символизмом. Голуборозовцы Кузнецов, Уткин, братья Милиоти и другие, без сомнения, думали о символическом смысле – художественного образа, но, за редкими исключениями, не выражали своих мыслей словесно. Самым пишущим голуборозовцем был В. Милиоти.

Подлинно теоретическими способностями обладал Петров-Водкин, но его теории выводят нас за рамки голуборозовской художественной концепции. Все рассматриваемые здесь мастера были прежде всего живописцами-практиками, самым своим творчеством сумевшими создать определенную художественную систему.

Почти все русские символисты достаточно далеко по своим живописным системам отстоят друг от друга – Врубель, Петров-Водкин, Кузнецов, Милиоти, Рерих, Богаевский. Эта особенность символизма в русской живописи в какой-то мере отражает свойство русского искусства в целом. В нем нет того последовательно-логического движения стилей и направлений, какое было в «образцовых» западноевропейских школах. Его развитие более прерывисто, скачкообразно, поэтому и возникают столь сложные отношения между предшественниками и последователями. Вторые чаще всего отрицают первых, хотя и связаны с ними какими-то нитями. Как правило, группировки оказываются в оппозиции друг к другу. Так именно и случилось с отношением к «Голубой розе» со стороны сменившего ее в истории русской живописи «Бубнового валета».

В.Э. Борисов-Мусатов - подлинный преобразователь русской живописи.

Во многом сущность этой системы predeterminedил **Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов** (1870 – 1905). Этот замечательный живописец, подлинный преобразователь русской живописи, не дожидаясь времени организации выставки, но на знамени «Голубой розы» было начертано его имя, а дух Мусатова как бы витал в залах, где были экспонированы произведения его учеников и последователей. Борисов-Мусатов работал в те годы, когда достиг своей высшей точки развития русский импрессионизм и наступила пора рождения новых живописных систем – конструктивных или декоративных. Сам Борисов-Мусатов одно время разделял концепцию импрессионизма (вершин мусатовского импрессионизма – а «Агава» 1897), но в зрелые годы отошел от нее, выработав свои собственные принципы, которые затем легли в основу творчества его последователей. Хотя Мусатова, как и мирискусников, можно назвать «ретроспективным мечтателем», но его мечта никогда не была дружна с разьедающей иронией.

Начав с частных уроков в Саратове у недавнего выпускника Академии Коновалова, Борисов-Мусатов вскоре, в 1890 году, поступил в Московское училище, потом перебрался в Петербург, в Академию, но, неудовлетворенный вернулся в Москву. Однако в училище он пробыл недолго и в 1895 году отправился в Париж, где стал заниматься у Ф. Кормона. В 1898 году закончилось ученичество Мусатова, он вернулся в Россию; в это время начался период его расцвета. Тяготение к французской живописи (в отличие от мирискусников, которых в большей мере интересовала немецкая и английская) поставило Мусатова в особое положение. Он проявил этот интерес еще в допарижский период. В 1894 году им написаны два холста – «Майские цветы» и «Маки в саду».

Но первой картиной, позволяющей говорить о рождении новых принципов, стал «Автопортрет с сестрой» (1898). Мусатов выбирает излюбленный им тип двухфигурной композиции, в которой два персонажа прямо не связаны друг с другом каким-то общим действием, но внутренне соединены. Между ними – незримое общение. Но дело не только в этом единении, в состоянии ожидания, бездействия, самососредоточения. Он соединяет теперь разные точки зрения, добивается композиционной гармонии, заботится о том, чтобы картина в целом выглядела как законченный организм. Правда, в автопортрете с сестрой есть еще следы былой этюдности: фигура самого художника срезана рамой, столик изображен в легком ракурсе.



В.Э. Борисов-Мусатов.
"Автопортрет с сестрой"



В.Э. Борисов-Мусатов. "Гобелен"

«Гобелен» (1901 г.) знаменует уже высший уровень мусатовского творчества. Тот рудимент старого понимания действия в картине, который был характерен для предшествующих произведений, здесь окончательно изжит. Две девушки недвижно сидят в саду, в полном бездействии, но в их позах закреплены определенные душевные движения. Это особый «знак», которым отмечено мусатовское искусство зрелой поры. Поза фигуры становится для Мусатова своеобразным пластическим эквивалентом идеи, состояния. Система подобных эквивалентов составляет основу

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

символического метода. Пластика фигур у Мусатова реализуется как своеобразная художественная формула; в использовании этих формул сказывается иконографическая закономерность, которая тоже специфична для символистского искусства.

Мусатов тщательно продумывает соотношение объемов в пространстве и цветовых пятен на поверхности холста.

В картине «Водоем» (1902 г.) особенно ясно бросается в глаза принцип совмещения разных точек зрения: с одной написана фигура сидящей девушки, с другой – стоящей, с



В.Э. Борисов-Мусатов. "Водоём"

третьей – водоем. Художнику удается синтезировать эти разные позиции, ибо он с самого начала не ставит перед собой задачу списать с природы какой-то кусок реальности, а старается сам создать эту реальность. При этом он «оберегает» плоскость в еще большей мере, чем в «Гобелене». Спокойную гладь водоема он пишет сверху, так, что она прямо стелется по поверхности, отражая небо и окружающее пространство. Художник внимательно соразмеряет объемы; он сообщает двум фигурам противоположенное движение; более активной (правая фигура) он оставляет большее «поле действия» – всю левую половину холста, в то время как другая фигура девушки

возвращает движение обратно, заворачивает его и останавливает. Эта фигура точно фиксирует центральную ось картины, вокруг которой и разворачивается гармоническое равновесие пятен и масс. Похожую композицию и настроение имеет и картина «Весна».

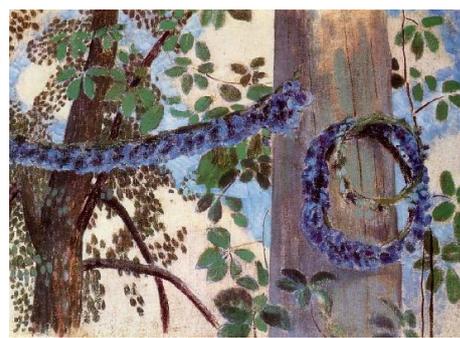
В «Призраках» (1903) бесплотность достигает крайней точки – настолько, что фигуры уподобляются бестелесным духам, не идущим по земле, а скорее витающим в тумане.

Мусатовская рационалистичность, его умение совершенно осознанно использовать разнообразные приемы живописной выразительности подчинены воплощению тех идей и состояний, которые не подлежат рациональному постижению. Мусатовская система предполагает «чтение между строк».

«Изумрудное ожерелье» (1903-1904), «Венки васильков», «Реквием» (1905) – это торжественное шествие в ритме траурного марша.



В.Э. Борисов-Мусатов. "Изумрудное ожерелье"



В.Э. Борисов-Мусатов. "Венки васильков"

Интересно, что Мусатов все более тянется к форме панно, которое знаменует собой нечто среднее между станковой картиной и фреской. Композиции построены по фресковому принципу. Возрастание роли панно, теснящего традиционную форму станковой картины, было заметно еще у В.М. Васнецова, а позднее у Врубеля. Этот процесс связан с утверждением стиля модерн. Мусатов лишь подхватывает те художественные идеи, которые носятся в воздухе.

Живописный символизм, пришедший на смену импрессионизму, естественно выдвигал перед Мусатовым такие проблемы, которые, хотя бы в силу общих закономерностей развития европейского искусства, сближали Мусатова с французским вариантом постимпрессионизма, и особенно с вариантом «Наби».

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Гофман И. Голубая роза. - М., 2000.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878-1968).

Первые уроки получены у саратовских учителей, он работал в духе московской живописной школы, культивируя пленэризм, интерес к обыденным мотивам, поэзию обыкновенного. В училище его ждала мастерская Серова – Коровина – этот «инкубатор» самых разных индивидуальностей, счастливо вызревающих под крылом двух крупнейших мастеров рубежа столетий. Кузнецов должен был чувствовать себя в училище более на месте, чем Ларионов или Петров-Водкин: он любил непроизвольность, непреднамеренность в искусстве, и коровинский «инфантильный интуитивизм» должен был быть сродни саратовскому неопиту, попавшему в российскую столицу живописи. А кроме училища – огромное влияние Мусатова. Кузнецов как бы стал его прямым преемником.

Мотивы, которые в это время использует художник, довольно однотипны. Фонтаны, в сознании художника связанные с детством и явившиеся позже поводом для грез-воспоминаний, мотивы весны, утра, пробуждения, ставшие выражением предчувствия, неясного угадывания, истомы ожидания, сюжет рождения младенца и ряд других – вот, собственно, все, что делал Кузнецов в середине и второй половине 1900-х годов. Среди его картин того времени мы найдем и «Рождение дьявола», и «Видение родильницы», и множество других произведений с мистическими названиями.

«Фонтан», «Цветущий сад в Бахчисарае», «Голубой фонтан» (1906). Склоненные набок головы, «закрепленные» в многозначительных поворотах, прямо выражающие тот или иной (но в общем-то почти всегда одинаковый) душевный настрой персонажей, словно «хотят» застыть в иконных «ситуациях», когда всякое внешнее движение означает момент духовный.

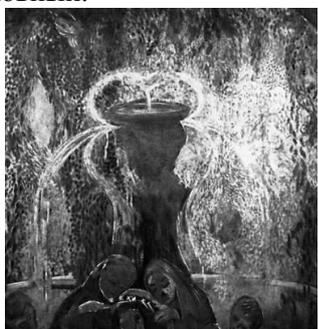
Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.



П.В. Кузнецов. "Фонтан"



П.В. Кузнецов.
"Цветущий сад в Бахчисарае"



П.В. Кузнецов.
"Спящая в кошаре"

На рубеже 1900 – 1910-х годов начинается новый период в творчестве Кузнецова. В 1906 году как экспонент Парижской выставки Кузнецов отправился в Париж и застал там ретроспективную выставку Гогена, который произвел на молодого русского художника большое впечатление.

Гогеновская традиция лежала в основе и символизма группы Наби, и постимпрессионистических декоративных живописных тенденций, и умеренного французского символизма 1890 – 1900-х годов. Одного этого было достаточно для интереса Кузнецова к Гогену.

Символизм Кузнецова голуборозовского периода, еще не освободившийся от мистического начала, тяготеет к мистике души, к тайне духовного. Древнерусское искусство в этой ситуации естественно приходит на помощь русскому мастеру, давая дополнительные импульсы к национальному самовыражению. Когда же Кузнецов отошел от мистических сюжетов и обратился к «степным» мотивам, когда его персонажи перестали быть прямыми носителями ощущений самого художника, то древнерусская духовность продолжала оставаться источником его искусства, получив косвенное применение – в виде своеобразного канона, закрепляющего духовные качества в телесных формах, в виде той идеи одухотворения видимого мира, которая породила в кузнецовском искусстве 1910-х годов целую живописно-пластическую систему.

Вслед за Мусатовым Кузнецов постиг совершенную пластику человеческого тела в его естественных и простых движениях. Мастер извлек из окружающей жизни плавные и певучие ритмы, заставил скромные краски своих полотен светиться каким-то внутренним светом, сделал их прозрачными, легкими. Самые известные картины Кузнецова относятся к началу 1910-х годов – «Спящая в кошаре», «Мираж в степи». «Мираж в степи» скомпонован почти по законам строгой симметрии. Один из дальних шатров на



П.В. Кузнецов. "Мираж в степи"

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. – М.,
1995.

горизонте служит отправной точкой, из которой расходится в стороны движение небесных лучей. Эта точка – абсолютный центр композиции. В пределах тех «опорных пунктов», которые расставлены художником, намечено некоторое движение. Однако оно еле заметно; плавно движутся верблюды – справа налево вдоль плоскости холста, а навстречу им – человеческие фигурки на дальних планах. Композиция «Миража» замкнута, пространство его бесконечно-условно.

Гофман И.
Голубая роза. – М., 2000.

«**Вечер в степи**» выдержан в том же замедленном ритме. Кузнецов всеми средствами нейтрализует конкретное и достигает обобщенности, имперсональности. Обе женские фигуры в картине идеальны, это восточные богини. И пусть они заняты самым обычным делом – кормлением овец, их движения полны достоинства, их жесты наделены исконным благородством. Эта же идеальность сообщена художником и животным, и деревьям, и пустынному «библейскому» пейзажу, который может быть ареной большой исторической драмы или местом извечных человеческих действий, издавна знакомых этой земле. Путешествуя по степям и пустыням, ему нужно было в этой дикой степной, но чрезвычайно органичной жизни найти подтверждение своей мысли, вернее, своего чувства всеобщей гармонии и тихой радости.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

«**В степи**», «**Стрижка баранов**», «**В степи за работой**», «**Птичий базар**». Мотивы картин этой серии чрезвычайно просты. Кузнецов понял: в этом и заключена высшая красота. Люди отдают природе свои силы, а она возвращает им свой долг плодами, одаривает пищей и одеждой. Женщины рожают детей, величественно несут свою красоту, не осознавая ее сами. Мужчины исполнены простой и наивной мудрости. Дети растут, люди старятся, а земля остается все такой же близкой и такой же неведомой.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. – М.,
1995.



П.В. Кузнецов. "Вечер в степи"



П.В. Кузнецов. "В степи за работой"



П.В. Кузнецов. "Стрижка баранов"

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Тот образно-живописный строй, который утвердил Кузнецов в начале 1910-х годов, существовал на протяжении целого десятилетия, в определенной мере меняясь и обогащаясь. Сначала изменения коснулись принципиально-структурной стороны дела: в ряде произведений усиливаются монументальные основы композиции, фигуры выдвигаются на передний план, как бы вытесняют пейзаж.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Мартирос Сергеевич Сарьян (1880-1972).

Если Кузнецов в голуборозовский период творил мистический миф, то **Сарьян** создавал своего рода сказку. Тогда он стоял ближе к мирискуснической традиции (как Сапунов и Судейкин), но вскоре решительно от нее оторвался и в 1910-е годы выступил «на равных правах» с Кузнецовым, определив свой круг сюжетов и тем. Первый самостоятельный этап в развитии художника – приблизительно с 1904 по 1908 год, когда создаются «**Озеро фей**», «**Пантерь**», «**У гранатового дерева**». Почти мирискусническая стилизация, рафинированный символизм, утонченный вкус, диктующий задачи украшения, а не преодоления природы, – вот принципы сарьяновских сказок. В этих картинах героями являются прекрасные животные – пантеры, газели, птицы в клетках или на деревьях, фантастическая растительность, красивые женщины. Сарьян фантастичен. Его стихия – это земная радость; не буйство, не экстаз дионисийства, о котором так много говорили в начале века, а полнокровная радость счастья («**Любовь. Сказка**»). Это проявилось и в ранних – голуборозовских – вещах. Большинство работ орнаментальны. У Сарьяна вырабатывается в середине 1900-х годов своя живописная манера: он пишет длинными параллельными мазками.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. – М., 2007.



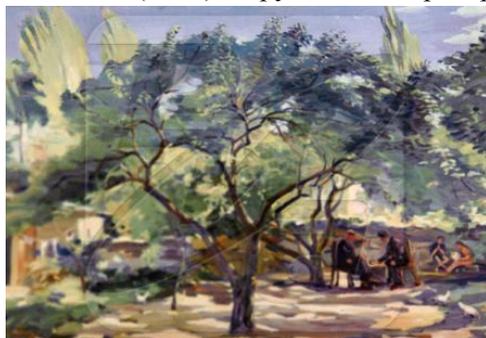
М.С. Сарьян. "Любовь. Сказка"

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

1909 год стал в творческом развитии Сарьяна переломным: в его картинах появляется композиционная замкнутость, намек на симметрию, которая позже станет принципом

«классических» произведений Сарьяна начала следующего десятилетия. Закрепление мгновения, некая динамика-статика уже явно намечается в этой картине.

Перед Сарьяном развернулась жизнь людей – не быт, а именно жизнь: ее ритм, ее связь с природой. Он познавал людей Востока, «отточивших» в течение тысячелетий свою внешность, пластику своих движений, утончивших душу, выработавших свою мораль, изошривших мысль, научившихся выражать ее поэтическими формулами. Он должен был постичь тайны восточной «знакописи» – не столько узорочья восточного орнамента, сколько лаконичной поэтической фразы, афористичного восточного слова, украшенного, но в то же время необычайно простого стихотворного двуступища. Все эти принципы отразились в массе картин на восточную тематику, в том числе «Под деревьями», «Утро. Зеленые горы», «Ночь. Египет» (1911) и другие, о которых речь пойдет ниже.



М.С. Сарьян. "Под деревьями"



М.С. Сарьян. "Утро. Зелёные горы"



М.С. Сарьян. "Озеро фей"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

«Улица. Полдень. Константинополь» (1910) поражает ощущением зноя, палящего солнца. В этой картине окончательно преодолено случайное импрессионистическое видение. В нем закрепилось то слияние конкретного и всеобщего, к которому до этого уже шел Сарьян. Пленэр исчез из его палитры; но он заменился такой декоративной системой, которая вся выросла на пленэрной основе, как скорлупу, сбросив ее с себя, и, освободившись, предстала в чистом виде. Сарьян не ищет колебаний цвета, не оставляя следов от мазка, не приводя в движение фактуру. Простота цветовых отношений, смелая сила контраста, своеобразная «конечность» цветовой концепции – все это становится обобщенным выражением природных качеств, но не их имитацией. Похожа на неё и картина «Улица. Константинополь».



М.С. Сарьян. "Улица. Полдень. Константинополь"

Столь же классически сарьяновской является композиция «Полдня». С первого взгляда кажется, что она построена по принципу кадра. Полная симметрия композиции придает картине некую самодостаточность, нейтрализует кадровость, препятствует проникновению за пределы картинной поверхности. Симметрия этой картины «двойная» – и по вертикали и по горизонтали: так же, как и стороны улиц, друг другу соответствуют синий треугольник неба и оранжевый – земли между домами. Силуэты всех форм строго выложены по плоскости. Цвет не изменяется по мере удаления предметов. Поэтому иллюзии пространства нет, есть его условное обозначение.



М.С. Сарьян. "Финиковая пальма"

Сам ритм картины, однако, создает впечатление медлительности, протяженности, почти безотносительности ко времени, созерцательности восточного бытия.

В отличие от «Финиковой пальмы» картина «Идущая женщина» (1911) проникнута динамичным ритмом. Художник до предела – до плоскости – сжимает объемы. Силуэт женщины распластан, он поэтому требует строго профиля, как фигура в египетском рельефе. Реальный мир реализуется здесь в двух

«Финиковая пальма» (1911) то же соединение кадровости и своеобразной «геральдической» композиции, тот же принцип противопоставления больших цветowych плоскостей. Сам

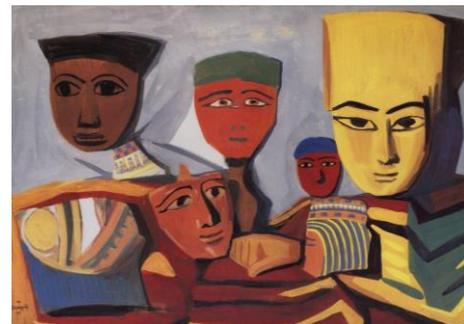


М.С. Сарьян. "Идущая женщина"

измерениях, третье – абсолютно условно. Поэтому Сарьяну даже неважно, где кончается почва и начинается небо: границы оранжевого и желтого проходят не по линии горизонта, а по диагональным очертаниям пальмы.

Для уяснения устремлений художника известный интерес представляют натюрморты. Этот жанр давал художнику повод для решения проблемы живописного синтеза. В сарьяновской эволюции, в развитии трудного союза динамики и статики должен был найтись путь к примату статического – постоянной характеристике явлений жизни. Натюрморты Сарьяна построены, продуманы, уравновешены. Тенденция к завершённой картинности все более усиливается по мере движения к середине 1910-х годов

«Египетские маски» (1911) – воплощает дух Востока, с его глубинами и тайнами. В натюрмортах с цветами перед Сарьяном та же природа, что и в пейзажах. Несмотря на всю условность живописного языка, живое, природное всегда определяет характер образа. В этом обращении к природе, в ее преображении и была конечная цель художника.



М.С. Сарьян. "Египетские маски"

Николай Петрович Крымов (1884 – 1958).

Крымов в большей мере ориентировался на «Союз русских художников». Вместе с тем в «Голубую розу» Крымов попал не случайно. В его творчестве 1900 –1910-х годов было две, казалось бы, противоположные друг «другу точки тяготения: одна вела его к тонкой живописной декоративности, другая – к примитивизму. Первая и позволяет сблизить Крымова с «Союзом». Действительно, он близко подходит к «союзнической» живописи, проявляя себя как тонкий знаток и наблюдатель природы, но всегда остается вполне определенная граница, которая и делает Крымова голуборозовцем. К моменту окончания училища в 1911 году он прошел немалый путь и был признан критикой. Самые ранние работы – «Пейзаж с луной», «Летняя ночь», «Крыши под снегом», «Лунная ночь», написанные в середине 1900-х годов, – уже отличаются особыми чертами. Все эти небольшие картины проникнуты лирическим интимизмом, они чрезвычайно эмоциональны и одновременно декоративны. Чаще всего Крымов прибегает к синей цветовой гамме, выдерживая в одном тоне свои тридцатисантиметровые холсты. Выражением сущности этой ранней манеры художника является картина «К весне» (1907), показанная на выставке «Голубой розы». Она похожа на этюд с натуры, но стоит взглянуть в нее внимательнее, чтобы понять серьезные отличия от этюда. Линии крыши или карниза избы и сарая тянутся строго параллельно горизонтальной раме; свет и тени стали не просто случайной игрой солнечных лучей, а способом чередовать на плоскости цветные пятна.



Н.П. Крымов. "Площадь"



Н.П. Крымов. "Пейзаж с женской фигурой в красном"

Не успел Крымов укрепиться в своей ранней манере, как сразу же стал искать новое. Сначала в его картинах появляется элемент гобеленности, цвет становится жухлым, бледным. Но тут художник открывает для себя примитив, который сблизает его с Сапуновым, Судейкиным и другими голуборозовцами.

Картины «Площадь» (1908), «Туча» (1910) – образцы примитивистской тенденции в творчестве Крымова. В «Ветреном дне» художник убедительно передает жизнь природы, развивая динамические возможности композиции и рисунка.

В «Желтом сарае» и в «Туче» к этим новым принципам композиции присоединяется повышенная цветность. Напряжение цвета передает состояние природы не с помощью



Н.П. Крымов. "Туча"

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Русакова А.А.
Символизм в
русской
живописи. – М.,
1995.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

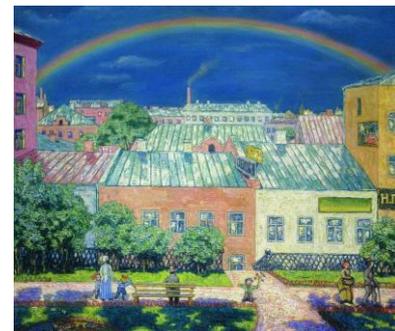
Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

ее имитации, а своеобразной цветовой метафорой.

Мастерство художника ярко проявилось в таких известных полотнах, как «Утро», «Пейзаж с женской фигурой в красном», "Московский пейзаж. Радуга" и др.

В дальнейшем в предреволюционные годы Крымов проходит еще через одно увлечение – классицистическим пейзажем XVII века, Лорреном и Пуссенем. В этом отношении показателен пейзаж «Рассвет» (1912), в котором классицистическое начало соединяется с примитивистскими.

Незадолго до революции художник неожиданно переносит акцент в своем творчестве на натурный этюд, но тут же стремится и этот опыт соединить с предшествующим, включив натурный этюд как важный компонент в синтетический пейзажный образ. Так или иначе, Крымов оставался верен пейзажному жанру, который в чистом виде находил себе прибежище лишь в «Союзе русских художников» и был нетипичен для «Голубой розы», и – что особенно важно – художник сохранял приверженность синтетическим формам этого жанра.



Н.П. Крымов. "Московский пейзаж. Радуга"

Николай Николаевич Сапунов (1880 – 1912).

В Московском училище он учился у Левитана; в 1900 году дебютировал на выставке передвижников пейзажем «Зима». Через год-два он вместе с Кузнецовым уже писал декорации для Большого театра по эскизам Коровина. Однако самостоятельность он обрел лишь в середине 1900-х годов, начав писать картины на музыкальные и театральные мотивы («Ноктюри», «Балет», «Менуэт», «Маскарад»), а также на сюжеты театральных постановок (Мейерхольда и Комиссаржевского), которые ему приходилось оформлять.



Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к спектаклю "Шарф Колумбины" (А. Шницлера)



Н.Н. Сапунов. Эскизы театральных костюмов

Сапуновым создаётся ряд картин на сюжеты театральных спектаклей, эскизы декораций и театральных костюмов. Такие картины, как «Менуэт», «Маскарад», «Привал комедиантов», «Пантомима», демонстрируют театральные зрелища. И хотя они «многогречивы», великолепны, многоцветны, Сапунов стремится к живописной нежности, легкости, изысканности. В «Маскараде» (1907) действие происходит вокруг фонтана, своими голубыми струями как бы дающего общий тон всей картине. Сквозь голубую пелену просвечивают красные, розовые, зеленые, желтые костюмы танцующих. Они звучат ослабленно, под сурдинку. К масляной краске художник добавляет серебро, золото, цветную бронзу.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Гофман И. Голубая роза. - М., 2000.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. - М., 1995.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.



Н.Н. Сапунов. "Пляска смерти"



Н.Н. Сапунов. "Пантомима"



Н.Н. Сапунов. "Балет"

Не менее выразительны «Пляска смерти. На сюжет пьесы Ф. Ведекинда» (1907) и «Мистическое собрание. На сюжет лирической драмы А. Блока «Балаганчик» (1909). В «Пляске смерти» изображены четыре еле различимые фигуры с гротескно перекошенными лицами и изогнутыми телами. Интерьер – с мерцающей люстрой в центре и красными сукнами

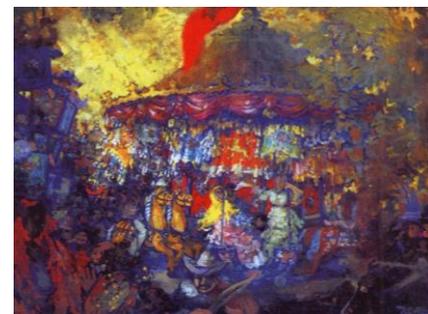
по бокам. Красные пятна драпировок и платьев вспыхивают таинственно и терпко в полутьме зала.

В работе над «**Балаганчиком**», которая шла в 1906 году, соединились таланты Александра Блока, Мейерхольда, переживавшего расцвет своей новой экспериментальной режиссуры, М. А. Кузмина – поэта и композитора, написавшего музыку к блоковской пьесе, и Сапунова. Призрачность происходящего, марионеточность действующих лиц, острогротескное отношение создателей к этой театрализованной жизни – все это было близко мировосприятию художника.

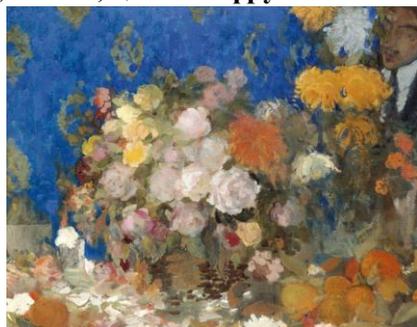
Особой прелестью отличается картина «**Гостиница «Зеленый бык»**». На сюжет пасторали Кузмина «Голландка Лиза» (1910). В орнаментальную изысканно-утонченную систему пятен и линий Сапунов вводит элементы примитивизма, изображая фигуры немного неуклюжими, а предметы аляповатыми. По мере развития Сапунова в его творчестве нарастали черты примитивизма.

В картине «**Карусель**», используя мотив, уже утвердившийся в русской живописи. Но Сапунов, в отличие от предшественников, открыл в этом мотиве простонародную праздничную пестроту. Последним сюжетом, на разработке которого трагически оборвалась жизнь художника (он утонул в Финском заливе), был сюжет чаепития, в котором примитивизм стал средством гротескной характеристики уродливого мира. В одном из вариантов «**Чаепития**» (1912) с холста смотрят на нас с трудом угадываемые страшные рожи, как некое фантастическое видение, расплывающееся в смазанных красках.

Между тем примитивизм не приобрел в творчестве Сапунова самоценности. Не случайно на протяжении всей своей жизни он создавал великолепные натюрморты, чаще всего изображая цветы или роскошную посуду. В них особенно ярко проявилась живописная стихийность сапуновской кисти, ее широта, смелость. Таковы полотна «**Натюрморт с цветами**», «**Вазы, цветы и фрукты**».



Н.Н. Сапунов. "Карусель"



Н.Н. Сапунов. "Натюрморт с автопортретом"



Н.Н. Сапунов. "Вазы, цветы и фрукты"

Сергей Юрьевич Судейкин (1882-1946).

Судейкин в большей мере, чем любой другой голуборозовец, связан своим творчеством с традициями «Мира искусства». Привязанность художника к «галантному жанру» сопровождала его до самого конца.

С годами в творчестве Судейкина все большую роль приобретал театр (к примеру, картина «**Балет**»). Это увлечение, равно как и постоянное стремление к театрализации жизни, вновь возвращают к мирискусническому принципу. Однако его гротеск приобретает более откровенный характер. Если проводить аналогию с жанрами музыкального театра, то можно сказать, что судейкинское искусство – это своеобразная живописная оперетта. Судейкин любит озорство, его можно было бы назвать «хулиганствующим мирискусником». Он любит эротические мотивы. Характер его образов соответствует духу кабачка. Именно он был одним из главных оформителей кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» в Петербурге, в которых собирались поэты, художники, актеры, музыканты. Между тем к авангарду он не имел отношения. Его творчество почти не менялось.

В голуборозовский период в картинах Судейкина были черты, сближавшие его с другими мастерами этого объединения, в частности с Кузнецовым, Сарьяном, Сапуновым. Но Судейкин всегда более манерен, игрив, несерьезен. В театре Судейкин больше всего был связан с Мейерхольдом. Для молодого художника очень важной стала работа над «Смертью Тентажиля» Метерлинка, поставленной Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской и оформленной Судейкиным вместе с Сапуновым. Художники отказались от использования

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

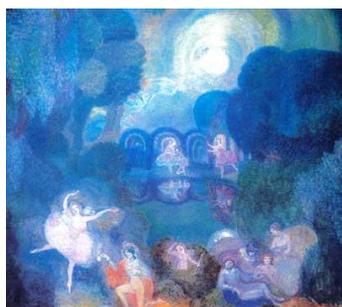
Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Гофман И.
Голубая роза. –
М., 2000.

макета, руководствуясь лишь эскизами и перенеся акцент в оформлении на живописный задник. В дальнейшем путь Судейкина-сценографа принес ему успех и славу, которая заслонила славу живописца. В его многочисленных **«Пасторалях»** 1905 – 1906 годов много смешных, забавных деталей: на берегу пруда или озера, вода которого как-то незаметно переходит в сушу, расположились дамы, играющие на лире и арфе, а еще одна, с лютней в руках, сидит на ветке дерева; вместе с балеринами в момент танца вытянулась на задних лапах собака; мальчик, сосущий грудь женщины, – не то младенец, не то маленький любовник. В **«Гулянье» (1906)** – в этой своеобразной реплике картины Ватто «Отплытие на остров Цитеру» – расположившиеся на траве или выступающие в величавом карнавале пары влюбленных соседствуют с летающими амурами и бегающими собачками. Художник охотно пользуется приемами примитива, прежде всего лубка. Но примитивизм Судейкина остается в пределах эстетствующего стилизаторства.

Едва ли не самой забавной, острой, даже несколько рискованной является его картина **«Северный поэт» (1909)**, изображающая одетого по моде начала XIX века юношу с книжкой в руках на фоне заснеженного деревенского пейзажа. Над поэтом витает муза – столь неуместная рядом с заснеженным мельничным колесом и деревянным двухэтажным домом под деревом, написанными точно так, как писали на подносах, клеенках или деревянных сундуках. В театре Судейкин больше всего был связан с Мейерхольдом. Для молодого художника очень важной стала работа над «Смертью Тентажиля» Метерлинка, поставленной Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской и оформленной Судейкиным вместе с Сапуновым. Художники отказались от использования макета, руководствуясь лишь эскизами и перенеся акцент в оформлении на живописный задник. В дальнейшем путь Судейкина-сценографа принес ему успех и славу, которая заслонила славу живописца.

Судейкин увлекался также и натюрмортами, в котором также проявлялись элементы примитивизма в рамках стилизаторства. Таковы **«Натюрморт» (1914)**, **«Цветы и фарфор»**, **«Натюрморт с фарфоровыми фигурками»** и др.



С.Ю. Судейкин. "Балет"



С.Ю. Судейкин. "Саксонские фигурки"



С.Ю. Судейкин. "Натюрморт с фарфоровыми фигурками"

23. Творчество К.С. Петрова-Водкина.

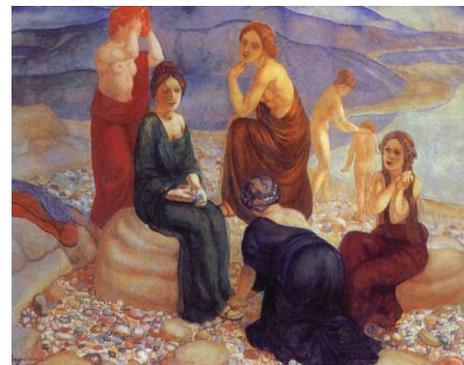
Художник-мыслитель К.С. Петров-Водкин.

Среди художников голуборозовского поколения особое место занимает **Кузьма Сергеевич Петров-Водкин** (1878 – 1939) – один из крупнейших русских мастеров XX века. В марте 1907 года, когда в Москве открылась «Голубая роза», Петров-Водкин был в Париже, откуда он вскоре отправился на несколько месяцев в Северную Африку. Будь он в то время в Москве, его друзья Кузнецов и Уткин скорее всего привлекли бы его к участию в экспозиции. По возвращении в Россию художник обосновался в Петербурге, но в 1909 году прислал свои картины в Москву на выставку «Золотого руна». А начиная с 1910 года его прибежищем стал «Мир искусства». Тем не менее, несмотря на свою формальную отдаленность от «Голубой розы», Петров-Водкин органично вписывается в это движение, во-первых, он использует опыт Борисова-Мусатова в большей мере, чем опыт кого-либо из своих прямых учителей; во-вторых, он предстает как один из самых крупных представителей живописного символизма «второй волны».

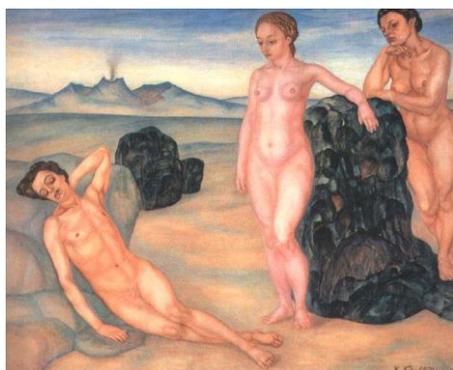
Хвалынский, Самара, Петербург, Москва, Париж – время становления и обретения самостоятельности в творчестве.

Петров-Водкин родился в небольшом городе Хвалынске, расположенном между Самарой и Саратовом. В родном городе он познакомился с иконописцами. Позже он попал в Самару, где недолго учился в местных классах живописи. Затем Петербург, училище Штиглица и наконец, Москва, где он становится учеником Серова и в первое время испытывает его влияние. Серов передавал в руки молодого ученика мастерство. Но одновременно, как бы в поисках утоления духовной жажды, Петров-Водкин прикасался к Врубелю, заимствуя и его мотивы («Демон»), и его принципы символической экзальтации, и его гранено-лучистую манеру. Затем наступил период влияния западного искусства, но в конце концов его вновь сменили русские источники, завершив «цикл влияний».

В Париже художник прошел через целую цепь влияний – Пюви де Шаванна, Мориса Дени, Гогена, Ходлера, немецких символистов, Тулуз-Лотрека. Такие вещи, как «Элегия» (1906), «В кафе» (1907), «Берег» (1908), говорят о том, что Петров-Водкин еще не нашел себя. Он еще не сумел переплавить все заимствованные мотивы и приемы в новое качество и остался на позициях эклектики.



К.С. Петров-Водкин. «Берег»



К.С. Петров-Водкин. «Сон»

Завершает этот краткий этап картина «Сон» (1910), которая произвела в художественных кругах немалое впечатление и вызвала споры. Художник изобразил сцену пробуждения юноши в присутствии двух обнаженных женщин, олицетворяющих красоту и уродство, с которыми постоянно имеет дело творец. Ощущение сна, возведенное одним из критиков в извечное качество живописи Петрова-Водкина, пронизывает все компоненты этого произведения, становясь главным его смыслом. Но живописнопластический строй картины иллюстративен, «вычислен».

Символизм К. Петрова-Водкина и обращение к традициям древнерусского искусства.

На протяжении всего своего творчества Петров-Водкин остается приверженцем символистского художественного мышления.

В 1911 году появилось первое произведение, которым мы можем отметить начало зрелости Петрова-Водкина – картина «Мальчики». Это была первая вещь которая по программе своей оказалась последовательно антиимпрессионистической. Локальный цвет, никаких рефлексов и переходов, цвет постоянно присущий предмету, изменяющийся только в своей светлоте благодаря разбелке, – вот принцип художника. Движение каждой из двух фигур мальчиков, сцепившихся друг с другом руками, но отвернувшихся в разные стороны, художник довел до логического предела, остановил его в самый кульминационный момент.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Турчин В.С. По
лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Фигуры словно застыли в сложных позах, обрекли себя на вечное бытие в этом трудном напряжении, в этой замкнутой композиции, образующей «угловатый овал», разрушив тем самым возможность воспринимать сцену как простое отображение реальности.

Программная картина всего дореволюционного творчества Петрова-Водкина – «**Купание красного коня**» (1912). История создания этой картины ясно показывает последовательный переход художника от натурального изображения к преобразованию реальности, созданию новой реальности, к мифотворчеству. В ранних рисунках и в первом варианте картины (уничтоженном автором) присутствовали черты бытового жанра. В окончательном же варианте они отброшены. Остался многозначный емкий символ. В образе всадника-мальчика, отмеченного чертами какого-то «нездешнего бытия», и красного коня – одновременно живого, косящего на зрителя ярый глаз, и совершенно неземного, фантастического, заложен смысл, не подлежащий словесной конкретизации.



К.С. Петров-Водкин. "Мальчики"



К.С. Петров-Водкин. "Купание красного коня"

Свободного и точного выражения своих художественных идей Петров-Водкин смог добиться благодаря продуманности и законченности его живописно-композиционной системы. С большим мастерством он приводит к живой гармонии противоположности – движение и статику, объем и плоскость, плоскость и пространство. С помощью этих контрастов и противопоставлений он подчеркивает то одну, то другую из этих противоположностей. Фигура коня, нарисованная и написанная обобщенно, воспринимается прежде всего пятном, силуэтом и утверждает плоскость, противопоставляя себя фигуре мальчика. Последняя словно отделяется своим рельефом от плоскости, еще более ее подчеркивая и переводя наше восприятие в сферу пространства и объема.

По сравнению с «Мальчиками» в «Купании красного коня» Петров-Водкин усложнил цветовые отношения: он разрушил прежнее двуцветье, оголившее идею колористического контраста, ввел вместо двух несколько цветовых качеств, но тем не ослабил, а лишь усложнил контраст. Красный цвет коня, желтый – мальчика, синий и зеленый – воды изолированы друг о друга, хотя и сведены к трудной напряженной гармонии «не соприкасающихся» друг с другом цветов. Красный цвет оказывается выразителем нового мифологического мышления художника, он соответствует вымыслу, а не реальности, в нем основа символа; его метафорическая сущность, проникая во все элементы формы, начиная с сюжета, дает иносказательный разворот образу. Он обозначает чудо, неземную красоту. Все последующие работы – картины «**Мать**» (1913), «**Мать**» (1915), «**Девушки на Волге**» (1915), «**Утро. Купальщицы**» (1917), «**Полдень**» (1917) – ясно об этом свидетельствуют.



К.С. Петров-Водкин. "Мать" (1913)



К.С. Петров-Водкин. "Мать" (1915)

«**Мать**», исполненная в двух вариантах – в пейзаже и в интерьере деревенской избы, – это парафраз образа Богородицы, в дальнейшем неоднократно повторенный художником. Придавая своей героине в картине 1913 года всеобщий смысл, Петров-Водкин представляет ее

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20
веков. –
М., 2007.

Турчин В.С. По
лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство. - М.,
2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

на фоне не просто какого-то конкретного пейзажа, а как бы всей земли. Этой цели служит особая точка зрения сверху, с которой открывается необозримость пространства, закругляющиеся за холмом формы земли.

Много «переключек» с иконными образами в картинах «Девушки на Волге», «Утро» и «Полдень». В последнем из перечисленных произведений возникает явная ассоциация с житийной иконой. Художник воспроизвел на холсте всю жизнь человека в разных эпизодах – от рождения до смерти. Правда, художник в отличие от древнерусского иконописца не располагает эти эпизоды в отдельных клеймах, а распределяет в едином общем пространстве. Это единство подчеркивается крупной веткой яблони с яблоками, помещенной на первом плане. Жизнь человеческая проходит перед взором зрителя как бы в основных своих узловых моментах: рождение, любовь, материнство, труд, смерть.



К.С. Петров-Водкин. "Полдень. Лето"

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 веков. - М., 2007.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М., 1993.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.



К.С. Петров-Водкин. "Девушки на Волге"

В «Девушках на Волге» художник добивается убедительной пластической выразительности фигур, хотя и занятых, казалось бы, самыми обыденными делами, но внутренне обращенных друг к другу и выражающих некие ступени духовного бытия. Человеческое тело одухотворено.

Пожалуй, вершины на этом пути Петров-Водкин достигает в своей картине «Утро. Купальщицы». Во всю высоту вертикального холста на переднем плане изображена обнаженная молодая женщина, ведущая за руку ребенка. Картина эта воспринимается как некое введение во храм жизни. Она проникнута неземным возвышающим чувством. В глазах женщины – сосредоточенность, внимание, бережность, едва проглядывающая печаль; в глазах ребенка – открывающийся мир, отраженный младенческим сознанием.



К.С. Петров-Водкин. "Утро. Купальщицы"



К.С. Петров-Водкин. "Селёдка"

24. Художественное объединение «Бубновый валет». Активный деятель русского авангарда Д.Д. Бурлюк. Своеобразная трактовка кубизма в работах российских художников «парижской школы».

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Художественное объединение «Бубновый валет».

Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.

В 1910 году в Москве была устроена выставка под названием «Бубновый валет», а в 1911 году участники ее объединились в общество под тем же названием, просуществовавшее вплоть до 1917 года. На протяжении всех этих лет оно регулярно устраивало выставки, где экспонировали свои произведения не только русские живописцы, но и западноевропейские, в основном французские и немецкие. В годы революции группировка распалась. Затем она на некоторое время возродилась и, пополнившись, существовала под разными названиями, сохраняя ядро «бубновых валетов». "Бубновый валет" сменил в истории русской живописи художественное объединение "Голубая роза".

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

В составе объединения следует выделить группу основных участников, которые не только были его организаторами, но и сохраняли ему верность почти до самого конца. Сюда входили: П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, А. В. Куприн, В. В. Рождественский и некоторые другие художники, не оставившие столь заметного следа в истории русской живописи. Особые отношения с «Бубновым валетом» были у М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. Они принадлежали к организаторам первой выставки объединения. Но, приняв участие в создании «Бубнового валета», Ларионов вместе с Гончаровой покинул группу и организовал свою; ее выставка имела еще более вызывающее название – «Ослиный хвост». Ларионов мотивировал свой демонстративный уход слишком большой, по его мнению, привязанностью «бубновых валетов», к французской живописной системе, которая, как ему казалось, мешала им полно выразить национальное начало. Тогда и разгорелся спор «валетов» с «хвостами», за которым с интересом следила журнальная пресса, находя забавным этот спор в стане авангардного искусства, которое казалось многим проявлением безумства или хулиганства.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Кроме основного ядра в «Бубновом валете» было много «пришлых». Случилось так, что почти ни один художник авангарда не прошел мимо этого объединения, выставился там хотя бы один раз. Это касается и Бурлюков, и Кандинского, и Малевича, и Пуни, и Поповой, и Шагала. Только некоторые петербуржцы (в частности, П. Филонов) обошлись без «Бубнового валета».

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

«Бубновые валеты» в своей программе отрицали многое. Их не устраивали никакие предшествующие группы и направления, не только академия и передвижники, которые к тому времени отжили свой век, но и мирискусники и голуборозовцы. Их не устраивала символическая неопределенность, недосказанность, туманность. Негативная часть их программы получила выражение в своеобразном эпатаже.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

«Бубновые валеты» требовали осязаемого, предметного; они насаждали примитивные формы в живописи. По их мнению, следовало положиться на опыт народных мастеров, расписывавших подносы или делавших вывески. Особый интерес вызывали крестьянская или городская игрушка, лубок и многие другие формы примитивного "искусства" столь развитого в России. Особенно отличались эпатажностью первые выставки «Бубнового валета». Художники словно соревновались друг с другом в изобретении все новых приемов и способов вызвать возмущение публики.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Но разумеется, программа «бубновых валетов» состояла не из одних негативных компонентов. Они стремились окончательно освободить живопись от не свойственных ей наслоения – литературности, измельченности форм, стилизаторства, вернуть ей способность в полную силу пользоваться присущими только ей средствами – цветом, линией, пластикой. Они увидели красоту в самой поверхности холста, покрытой красочным слоем, в самом, месиве краски. Первым к этому пришел Сезанн. Не случайно он стал кумиром «бубновых валетов». В довоенную (до 1914 года) эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. «Бубновый валет» противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискусников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до «лубочности» выразительность.

Интерес к предмету, к массе, объему, вылепленному цветом и красочным «тестом», к трехмерной форме – все это сделало наиболее популярным жанром в творчестве «бубновых валетов» натюрморт.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Поспелов Г.Г.
Бубновский
валет. –
М., 1975.

Идея интереса к предмету, объёму и трёхмерной форме была характерна для **Петра Петровича Кончаловского** (1876-1956). Живопись всегда была для Кончаловского синонимом радости бытия. Он наслаждался, созерцая окружающий мир, и еще больше наслаждался, когда воссоздавал его красками на холсте. Сочетание красок, их звучность, их запах, вязкость, наконец, их покорность воле художника доставляли ему истинное наслаждение. Вместе с тем Кончаловский искал систему, строил ее, и эта задача занимала все больше места в его творчестве.

Кончаловский учился в Академии в Петербурге, был неудовлетворен своим учением, а позже даже сжег большинство своих картин, созданных в это время. Потом он отправился в Париж. В его парижских работах можно заметить влияние Ван Гога. У Кончаловского живописный темперамент ярко проявился в 1910 году в картинах и портретах, написанных в Испании, куда он отправился вместе со своим тестем В. И. Суриковым.

Испанские работы стали, можно сказать, подлинным началом художника. Сама Испания, мотивы и сюжеты, которые он мог там найти, провоцировали экспрессию. В Испании он охотно пишет «Бой быков», создавая разные варианты этой композиции и в иных случаях стремясь стихией самой живописи передать экспрессию сцены. Испания дает повод для цветовых предпочтений: часто художник создает картины в черной гамме – **«Сиена. Порта Фонтеб-ранда»**. Броскость и острота отличают эти произведения Кончаловского, пожалуй, самые экспрессивные во всем его творчестве. В них чувствуется обретенная свобода, молодая энергия и всепобеждающий напор. Они открывают зрелую пору творчества художника.

В это же время возникает знаменитый **портрет Якулова** (1910). Художник хотел противопоставить «излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета» то, что считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле чрезвычайно красивым. Якулов в портрете Кончаловского несколько напоминает восточного франта и гуляку, уж во всяком случае – это человек оригинальный. Его поза, жест рук, «повосточному» согнутая нога в модной туфле, висящие на стене сабли и пистолеты, застывшая улыбка, вызывающая в памяти лик какого-то архаического истукана, – все свидетельствует о стремлении Кончаловского к остроте характеристики.



П.П. Кончаловский.
"Сиена. Порта Фонтеб-ранда"



П.П. Кончаловский.
Портрет Г.Б. Якубова



П.П. Кончаловский. "Семейный портрет"



П.П. Кончаловский.
"Натюрморт с красным подносом"

В работах 1910 года Кончаловский еще не ищет пространственно-пластической концепции – он разворачивает фигуры и предметы, по плоскости, заостряет рисунок, создает линиями активный ритм. Но вскоре эта острота и стремление к гипертрофии исчезают и появляется интерес к трехмерности, к ее передаче с помощью сезанновских приемов. Появляется большой интерес к натюрморту. Но черты сезаннизма и едва намеченного кубизма истолкованы совершенно своеобразно. Интересен в этом отношении **натюрморт с красным подносом** (1912). Предметы, стоящие на столе, – белая ваза, зеленая коробка для шляпы и серая шляпа, лежащая на ней, – выявлены в своей округлости. Как это бывает в натюрмортах сезаннистов и кубистов, на эти предметы художник смотрит несколько сверху для того, чтобы подчеркнуть их круглую форму, дать возможность зрителю обойти взором окружность и постичь ее во времени.

В тот же период качественный скачок Кончаловского можно проследить на сопоставлении двух групповых портретов – **«Семейного портрета»** (1911) и **«Сиенского портрета»** (1912). Первый – плоский, линейный, не пространственный, не случайно фоном для фигур детей художник выбрал большой китайский рисунок – плоскостный и линейный. Здесь мы тоже сталкиваемся с «декоративным кубизмом».

Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Насыщенная гармония оказывается также конечной точкой и в развитии натюрморта в предреволюционные годы. Но поскольку этот жанр становится главным полем для эксперимента и в нем художник работает особенно интенсивно, путь к этой гармонии сложен и, пожалуй, не так быстр. Кончаловский последовательно меняет любимые предметы – хлеб, цветы, самовар, хрустальную посуду. Он прибегает к приемам коллажа (например, в «**Сухих красках**», 1912), заставляя написанные кистью части холста соревноваться в степени предметности с наклейками. Порой красочная гамма делается более приглушенной, но мастер сразу же возвращается к декоративной насыщенности. Самым законченным произведением натюрмортного жанра является «**Агава**» (1916). Кончаловский напрягает цветовые контрасты, концентрируя их в середине холста, решительно сталкивая красный, зеленый, желтый, синий и успокаивая их по сторонам нейтральным серым и коричневым («**Хлебы на зеленом**»).



П.П. Кончаловский.
"Хлебы на зелёном"

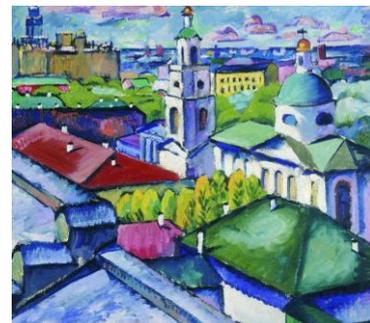


П.П. Кончаловский.
"Сухие краски"

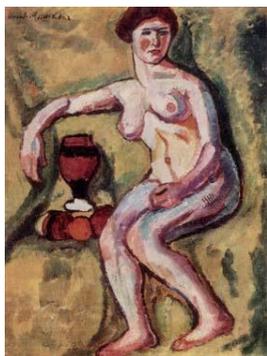


П.П. Кончаловский. "Агава"

Илья Иванович Машков (1881-1944) рядом с Кончаловским кажется более стихийным, плотским, громогласным. Машков любит гиперболы, его полотна подчеркнута декоративны. В них резко противопоставлены цветовые пятна, чаще всего дополняющие друг друга, отчего цвет звучит энергичнее и интенсивнее («**Вид Москвы. Мясницкий район**»). Рисунок предметов в натюрмортах обобщен «до предела». Изображая фрукты или посуду, художник пользуется приемом красочной обводки силуэтов, и чаще всего он пишет предметы гораздо большими, чем они есть в природе. Художника привлекает самое земное, самое здоровое. В его картинах торжествует плоть, в какой бы форме она ни выступала – в форме плодов земли, обнаженного женского тела или медной посуды,



И.И. Машков. "Вид Москвы. Мясницкий район"



И.И. Машков. "Натурщица"

с ее характерным машковским «звоном» («**Натурщица**»).

Машков происходил из семьи крестьянина Рязанской губернии. Пройдя первичное обучение в провинции, он попал затем в Московское училище, где, как и все талантливые студенты, был выучеником мастерской Серова – Коровина. Еще задолго до окончания училища он открыл свою частную студию, где обучал рисунку.

Машков преодолевал натурное понимание и истолкование явлений жизни, его натюрморты все более начинали тяготеть к плоскостной живописной системе, к примитивизму, к «вывесочному стилю». «**Синие сливы**» (1910) являются характерными примерами этой тенденции. В первом выбрана овальная форма холста, весьма типичная для вывески. Во втором художник намеренно упрощает композицию и цветовую систему. Дальнейшая эволюция натюрморта связана с большим «опредмечиванием», нарастанием чувства объема, трехмерности.

В портретах начала 1910-х годов художник заостряет, выпячивает характеристику, доводит ее до гротеска. В портрете **Е. И. Киркальди** (1910) Машков изображает женщину на фоне большого китайского лубка. Те же характерные приёмы использует художник и в "Портрете мальчика в расписной рубашке". В автопортрете (1911) мы сталкиваемся с очень

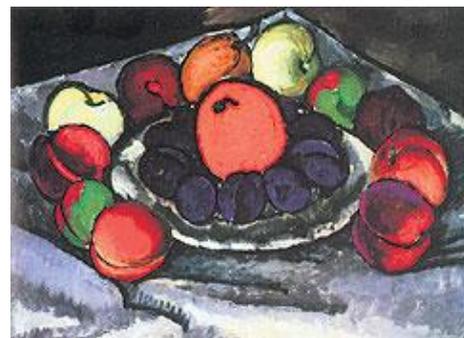
с ее характерным машковским «звоном» («**Натурщица**»).

Машков происходил из семьи крестьянина Рязанской губернии. Пройдя первичное обучение в провинции, он попал затем в Московское училище, где, как и все талантливые студенты, был выучеником мастерской Серова – Коровина. Еще задолго до окончания училища он открыл свою частную студию, где обучал рисунку.

Машков преодолевал натурное понимание и истолкование явлений жизни, его натюрморты все более начинали тяготеть к плоскостной живописной системе, к примитивизму, к «вывесочному стилю». «**Синие сливы**» (1910) являются характерными примерами этой тенденции. В первом выбрана овальная форма холста, весьма типичная для вывески. Во

втором художник намеренно упрощает композицию и цветовую систему. Дальнейшая эволюция натюрморта связана с большим «опредмечиванием», нарастанием чувства объема, трехмерности.

В портретах начала 1910-х годов художник заостряет, выпячивает характеристику, доводит ее до гротеска. В портрете **Е. И. Киркальди** (1910) Машков изображает женщину на фоне большого китайского лубка. Те же характерные приёмы использует художник и в "Портрете мальчика в расписной рубашке". В автопортрете (1911) мы сталкиваемся с очень



И.И. Машков. "Синие сливы"

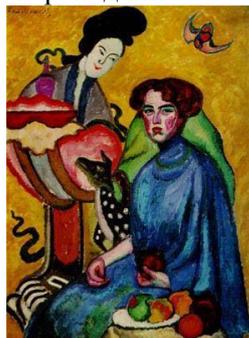
типичным для «Бубнового валета» случаем переодевания. Художники любили представлять себя в разных обликах: Кончаловский выступает в роли охотника, Татлин – матроса, Лентулов – «великого художника». Машков изобразил себя на фоне моря, парохода и парусного корабля, в роскошной шубе и шапке. Видимо, он представляет себя зрителю в качестве паромщика.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

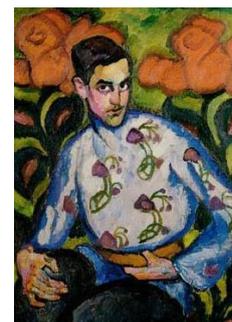
Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.



И.И. Машков.
Портрет Е.И. Киркальди



И.И. Машков. Автопортрет.



И.И. Машков.
Портрет мальчика в расписной рубашке

В общей системе бубнововалетовского искусства Машков представляет весьма своеобразный вариант, не в малой мере отличаясь от своих товарищей. Но одновременно он выражает важную особенность искусства этой группировки – присущее почти всем им «богатирство». Оно находило и прямое и опосредованное выражение. Эпиграфом ко всему творчеству художника могла бы явиться его картина, показанная на первой выставке «Бубнового валета». Он создал двойной портрет, изобразив Кончаловского и самого себя в необычном виде: они одеты в трусы, рядом с ними лежат гантели – орудия спортивных упражнений, но сами художники заняты другим – они музицируют.

Одним из главных выразителей бубнововалетовского «богатирства» был **Аристарх Васильевич Лентулов** (1882 – 1943) – художник напористый, смелый и острый. Лентулов ищет максимальной активной формы пластического преобразования видимого мира. В основной группе «бубновых валетов» он наиболее смелый экспериментатор. Находясь на грани фигуративности и беспредметности, он все же остался в пределах изобразительности.

Лентулов учился сначала в Пензенском училище, потом в Киевском, затем снова вернулся в Пензу, где оставался до 1907 года. Вскоре состоялось его знакомство с будущими авангардистами, в частности с Д. Бурлюком. Затем на выставках он сошёлся с многими голуборозовцами, некоторыми будущими «бубновыми валетами». После этого обучение Лентулова продолжилось оно в Париже в 1911 – 1912 годах, в студии Ле Фоконье. Пребывание в Париже открыло перед Лентуловым новые перспективы. Он знакомится с творчеством кубистов – Пикассо, Брака, Леже, Ле Фоконье, Глеза, Метценже, Делоне, Деллафрене.

Ранние вещи, написанные до поездки в Париж, характеризуются быстрой эволюцией от идиллических сцен в пейзаже (чаще всего на пляже) или групповых портретов на фоне природы, где чувствуются реминисценции голуборозовских живописных принципов, созерцательного декоративизма, к своеобразному варианту экспрессионизма.

В 1910-е художник обращается к основной своей теме 1910-х годов – городскому пейзажу, включающему обязательные элементы древнерусской архитектуры. Шедеврами среди этих произведений можно назвать: «**Василий Блаженный**» (1913), «**Улица. Москва**», «**Город**». Сказочное соединяется здесь с реальным, как соединяется старая архитектура с современностью в самой «модели» Лентулова – городе XX века. Лентулов больше тяготеет к декоративности и чаще разворачивает композиции по плоскости.



А.В. Лентулов.
"Улица в Сергиевом Посаде"



А.В. Лентулов. "Город"



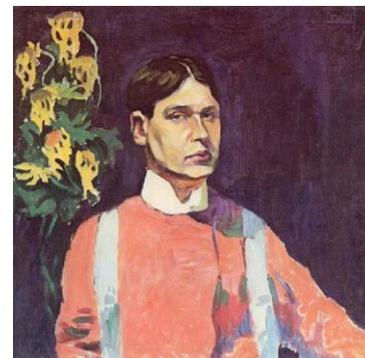
А.В. Лентулов.
"Василий Блаженный"



А.В. Лентулов. "Звон.
Колокольня Ивана Великого"

В середине 1910-х годов художник пишет также пейзажи и портреты. Среди последних выделяется **автопортрет** 1915 года – типичный для «бубновых валетов». Лентулов

демонстративно берет на себя роль «великого художника». Подбоченясь, он стоит перед зрителем на узорчатом фоне, за его головой обозначен круг, который мог бы символизировать солнце (так как соседствует со звездами), но скорее читается как нимб. Разумеется, и в самом названии, и в трактовке образа чувствуется ирония. Как правило, «бубновые валеты» не страдали особой скромностью.



А.В. Лентулов.
Автопортрет "Великий художник"

На протяжении 1910-х годов манера Лентулова постоянно видоизменяется – не кардинально, а в каких-то деталях; появляются новые приемы, новые варианты ритмов, новый характер мазка. Эти активные перемены свидетельствуют о постоянных исканиях мастера, и продолжают они приблизительно до середины 1920-х годов. На рубеже второго и третьего десятилетия XX века художник вновь переживает высокий расцвет своего творчества, связанный с серией пейзажей Троице-Сергиевой лавры («**Звон. Колокольня Ивана Великого**»). В отличие от архитектурных пейзажей середины 1910-х годов эти пейзажи не особенно велики по размерам, представляют собой истинные станковые картины и не тяготеют к формам панно.

Наиболее сильно отличается от «среднетипического» образа художника «Бубнового валета» **Роберт Рафаилович Фальк** (1886 – 1958). Несмотря на то что в некоторые периоды вместе со своими друзьями по объединению он выработывал общий язык бубнововалетовского искусства, в конечном счете этот язык был предназначен не для реализации программ объединения. Лирические устремления Фалька, в частности «лирический кубизм», интерес к «живописному психологизму», ставят его в особое положение.

Фальк учился в Москве – сначала в студии Машкова, потом в Московском училище, где он пробыл до 1910 года. Он начал выставляться в конце 1900-х годов – в Московском Товариществе художников, затем на последней выставке «Золотого руна». В дальнейшем художник в основном ограничивался выставками «Бубнового валета» и «Мира искусства», хотя участвовал и в других, не связывая себя их программами. Фальк оставляет импрессионизм; он проходит через влияние Ван Гога и Гогена и в начале 10-х годов присоединяется к захватившему всех примитивизму.



Р.Р. Фальк. "Бутылки у окна (Пьющие бутылки)"

В начале 1910-х годов художник создает серию натюрмортов. Выбирая, как правило, простые вещи (посуду, фрукты), он достигает объемности, предметности, даже некой суровой героичности и величия. Впечатление это создается не потому, что за предметами стоят какие-то ассоциации, а в силу того, что они как бы тяготеют к своей же формуле, к своему изначальному прообразу. Чаще всего в этих натюрмортах предметы отделены друг от друга, они существуют сами по себе, вне среды и вне зависимости от «соседей». Фальк обретает способность выражать в вещах широкие общечеловеческие понятия; он делает этот жанр философски углубленным. Высшими достижениями этих лет следует считать «**Натюрморт на белой скатерти**» (1914), «**Натюрморт со столиком из красного дерева**» (1915), «**Бутылки у окна**» (1917). Сохраняя самостоятельность бытия каждого предмета, Фальк тем не менее скрепляет композицию общим рисунком, намечает в ней доминанту треугольника. Каждый предмет имеет свою цветовую самостоятельность, но при этом весьма сильными оказываются следы взаимопроникновения цветов.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.



Р.Р. Фальк. "Старая Руза"



Р.Р. Фальк. "Солнце. Крым. Розы"



Р.Р. Фальк. "Крым. Пирамидальный тополь"



Р.Р. Фальк. Портрет Мидхата Рефатова

В 1910-е годы Фальк много работает в Крыму. В то время художника особенно волновал внутренний строй каждого предмета, каждой фигуры. Он искал возможности в каждой вещи, взятой из окружающего мира, найти строгую конструктивную логику. В Крыму это была

логика строения древней земли – обветренной, «обтесанной» веками, как бы обнажившей внутреннюю структуру ("Солнце. Крым. Козы", "Старая Руза" и др.). В одной из лучших крымских вещей – в картине «Крым. Пирамидальный тополь» (1915) – чувствуется власть над тем сложным языком пластики, которым теперь полностью овладел Фальк.

Портрет Мидхата Рефатова (1915) раскрывает лучшие черты фальковского «лирического кубизма». Кубистические приемы использованы художником не ради реализации определенной системы живописи, как это было в кубистических портретах Пикассо, а ради лирической выразительности образа. Они подчинены настроению, выражают характерное в человеке в его извечных связях с родной землей. Татарский поэт предстает перед нами утонченным, артистичным, погруженным в мир поэтического вымысла, скорбно-возвышенным. Портрет демонстрирует фальковское «погружение» в предмет.

Близок Фальку **Александр Васильевич Куприн** (1880 – 1960) – ему не чуждо лирическое восприятие мира, и этот лиризм он удачно сочетает с экспериментаторством. Свои живописные искания Куприн прилагает к однотипным задачам: он пишет натюрморты с посудой, статуэтками, искусственными цветами, а также пейзажи, преимущественно крымские. Наибольший интерес представляют натюрморты художника – **"Натюрморт с тыквой"**, **"Натюрморт с синим подносом"**. Почти всегда это большие холсты, чаще всего горизонтального формата, написанные с размахом, хотя и достаточно спокойно – без особой деформации натуры. В эксперимент Куприна входят задачи на соединение пространства и живописной плоскости, на разрушение иллюзорной трехмерности и слияния цвета с формой. Эти натюрморты могли бы служить прекрасными примерами живописного равновесия, продуманного и взвешенного построения композиции.



А.В. Куприн.
"Натюрморт с синим подносом"

Однако Куприн писал не только натюрморты. Известны также его городские пейзажи, в которых промышленные мотивы соединяются с бытовыми («Завод под Москвой», «Гудауты. Дома»).



А.В. Куприн. "Завод под Москвой"



А.В. Куприн. "Гудауты. Дома"

Василий Васильевич Рождественский (1884-1963) также учился в Московском училище. И хотя вместе с Лариновым, Куприным, Фальком он был изгнан из училища, он не был в своем творчестве таким «протестантом», как Ларионов или Машков. Рождественский никогда не «повышал голоса». Его связывала близкая дружба с Куприным, оба они были размеренны, спокойны, не любили эпатировать публику.

Своего рода нежность характеризует натюрморты и пейзажи Рождественского 1910-х годов. Пользуясь тем же языком, что и другие «бубновые валеты», часто обращаясь к уже привычному для них кругу изображаемых предметов – посуде, хрусталу, фруктам, цветам, он старался разработать свою собственную ритмику и цветовую систему. Он не писал широкими пятнами и плоскостями, как Куприн. Ритм его вещей более дробен, не так экспрессивен, зато более изыскан и подчас рафинирован. При этом есть в его композициях и известная простота: он нередко делит холст вертикально на две равные части, а внутри каждой из этих частей разрабатывает сложную систему несколько кубизированных форм. Его знаменитый **"Натюрморт с ликёром"** – яркий тому пример.



В.В. Рождественский. "Натюрморт с ликёром"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.

В более поздние годы Рождественский легко перешел к традиционному лирическому пейзажу, созданному реалистическими средствами и целиком построенному на наблюдении природы.

Д.Д. Бурлюк – активный деятель русского авангарда и теоретик русского футуризма и кубофутуризма. Эклектичность его художественного творчества.

Одним из самых активных деятелей авангардного движения был Давид Давидович Бурлюк (1882-1967) – старший брат художника Владимира и поэта Николая. Сам Давид



Д.Д. Бурлюк. "Лошадь-молния"

совмещал оба эти занятия, но по образованию был живописцем: многие годы он проучился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Почти не было таких начинаний в области авангардистской живописи и поэзии, в которых бы он не принимал участие, а во многих случаях был инициатором. Бурлюк действовал в Киеве, в Москве, в Петербурге; ездил по городам России с докладами, составлял программы, писал декларации и т. д. Будучи и поэтом и живописцем, он объединял в какой-то мере представителей этих искусств – Хлебникова, Маяковского, Ларионова, Гончарову, Крученых, Каменского, Розанову и других.

Само живописное творчество Д. Бурлюка не было особенно последовательным и значительным для истории русского искусства. Художник был довольно эклектичен. Он часто обращался к импрессионистическим задачам, даже в середине 1910-х годов. Но к своим натурно увиденным и довольно реалистично выполненным пейзажам он прибавлял новые приемы, например использовал густую красочную фактуру, образуя на холсте целые «наросты». На рубеже 1900 – 1910-х годов Бурлюк обратился к примитивизму – не без влияния Ларионова и Шагала. Об этом влиянии свидетельствует хотя бы «Безголовый парикмахер» (1912), где вся воссозданная ситуация, да и принцип демонстративности заставляют вспомнить «Парикмахерские» Ларионова, а отскачившая голова главного героя – Шагала. Правда, «Парикмахеру» Бурлюка не хватает ларионовской улыбки и шагаловской убедительности. В некоторых других работах («Жатва», 1914 – 1915; «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского», 1916) убедительности становится больше: перевернутый мир живет по своим законам. В тех случаях, когда Бурлюк прибегает к фактурным ухищрениям, прибавляя к масляной краске гипс, дерево, стекло, медь, жемчуг («Святослав», 1914–1915), его произведения приобретают еще более вызывающий характер, но не дают достаточно выразительного пластического эффекта. Примитивизм Бурлюка представляется вторичным, а новаторство – относительным.



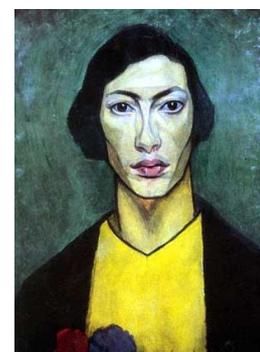
Д.Д. Бурлюк. "Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского"

Эклектичность и авангардизм в творчестве Д. Бурлюка проявились в таких полотнах как: «Лошадь-молния». «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского». «Днепровские пороги».

Своеобразная трактовка кубизма в работах российских художников «парижской школы».

Несмотря на различные темпераменты, индивидуальные особенности живописного языка, мастера «Бубнового валета», о которых шла речь, сохраняли определенное единство. Рядом с ними можно было бы поставить и некоторых других, но они либо не так значительны и интересны, либо еще недостаточно изучены историками искусства. Но все же хотелось бы рассмотреть здесь творчество двух художников, по своему творческому методу близких объединению, хотя и не связанных с ним близко, – Альтмана и Штеренберга. Оба они имели отношение к кубизму, но использовали его приемы и методы скромно, интерпретируя их по-своему. Кроме того, их объединяет связь с парижской школой.

Натан Исаевич Альтман (1889 – 1970) некоторое время работал в знаменитом «Улье» – большом доме, где были мастерские таких известных живописцев, как Леже, Шагал, Модильяни, Сутин и другие. Он предложил свой вариант кубизма, придав ему холодную классичность. Художник как бы отчуждается от объекта с помощью отточенного и совершенного мастерства. Эта классичность, в основе



Н.И. Альтман. "Автопортрет"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Поспелов Г.Г.
Бубновый
валет. –
М., 1975.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

которой лежит строгий и четкий рисунок, не сразу утвердилась в его творчестве. **Автопортрет с чашкой в руке** (1911) построен на расплывающихся контурах, на выразительности переливающихся синих тонов и звучности цвета. Но постепенно жесткий, даже колючий рисунок начинает преобладать в системе живописи Альтмана. Он пользуется им и в пейзаже («Подсолнухи», 1915), и в портрете («Дама у рояля», 1913; «Голова женщины», 1915).

Наиболее последовательно его живописная система 1910-х годов реализуется в знаменитом **портрете Анны Ахматовой** (1914). Это произведение – одно из самых эффектных в живописи того времени. Подчеркнуто угловатая фигура поэтессы как бы подвешена в пространстве, тем более что кресло, на котором она сидит, опирается на плоскость лишь одной ножкой. Синее платье и желтая шаль дают не только самый сильный цветовой контраст, но и определяют ритмику «готическими» складками, колючими углами. «Классицизм» Альтмана характеризует его как типичного петербургского художника. И в дальнейшем вся долгая и активная творческая жизнь художника была связана с северной столицей.



Н.И. Альтман.
"Портрет А.А. Ахматовой"

Давид Петрович Штеренберг (1881-1948) многие годы провёл в Париже, будучи до февраля 1917 года политическим эмигрантом. Но это вынужденное пребывание за границей он в полной мере использовал как живописец. Многие годы он работал в «Улье», много выставлялся в Париже – в Весеннем и Осеннем салонах, в Салоне «независимых» (вместе с Матиссом, Утрилло, Марке, Озанфаном и другими). Соседство именитых мастеров в «Улье» и на выставках не помешало Штеренбергу развить свою собственную живописную манеру. Многочисленные парижские пейзажи, написанные во дворе «Улья», уже намечают типичное для художника соединение конкретных примет места, времени, ситуации с упрощением формы предметов, с тяготением к прямым линиям и гладким плоскостям. В середине 1910-х годов в таких работах, как **«Завтрак» (1914)** или **«Красный натюрморт» (1915)**, «**Мужской портрет (Поэт Мадзин)**» система Штеренберга складывается окончательно.



Д.П. Штернберг. "Завтрак"

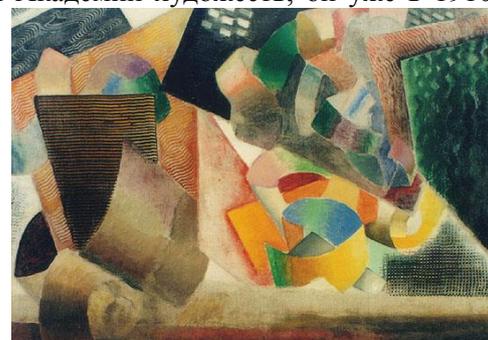


Д.П. Штернберг. "Красный натюрморт"



Д.П. Штернберг. "Мужской портрет"

Владимир Давидович Баранов-Россинэ (1888-1942), водившись в провинции, в Херсоне, учившись в Одессе, а затем в Петербургской Академии художеств, он уже в 1910 году попал в Париж и вернулся в Россию уже после февральской революции 1917 года. Ранние пейзажи художника демонстрируют мягкую неоимпрессионистическую манеру. В Париже система его живописи меняется, для начала 1910-х годов характерен весьма сдержанный «академический кубизм». Вскоре появляются и первые абстрактные картины или произведения, дающие весьма абстрагированные формы («**Фиорд Кристиана**», 1915), Баранов-Россинэ увлечен музыкой, он мечтает о цветомузыке, специально конструирует ортофонический клавир. Позже в театре Мейерхольда он даст свой первый концерт цветомузыки. Его живопись, несмотря на все модификации, на приобщение художника к разным стилям, всегда сохраняет отзвуки символизма, и это ставит художника в особое положение среди русских кубистов. Все эти внутренние противоречия творчества Баранова-Россинэ проявились в его полотне **"Беспредметное"**, в котором всё ярче определялся переход к примитивизму и абстрактным формам.



В.Д. Баранов-Россинэ. "Беспредметное"

Турчин В.С.
По лабиринтам авангарда. – М., 1993.

Ильина Т.В.
История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. – М., 2001.

Сарабьянов Д.В. Неизвестный авангард. – М., 1992.

Александров В.Н. История русского искусства. – Минск, 2004.

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. – М., 1975.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 вв. – М., 2007.

25. Художественное объединение «Ослиный хвост».

М.Ф. Ларионов. Н.С. Гончарова.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Художественное объединение «Ослиный хвост». Неопримитивизм в России.

Среди организаторов «Бубнового валета» были Ларионов и Гончарова, творчество которых вышло за рамки программы этого объединения. Ларионов был одним из родоначальников беспредметной живописи, начав в 1911 году эксперименты в области лучизма. Большая часть творческой эволюции русского периода Ларионова и Гончаровой прошла под знаком утверждения неопримитивизма, который стал зарождаться во второй половине 1900-х годов в творчестве мастеров разных, подчас противоположных друг другу группировок.

Неопримитивизм затронул даже мирискусников – Добужинского, Кустодиева и других. У голуборозовцев он чаще всего не мог развиваться достаточно активно, так как в своем движении наткнулся на противодействие свойственного этому объединению эстетизма. Бубнововалетовцы как бы делили свои интересы между принципами этого движения и французским «сезаннизмом-кубизмом». И лишь Ларионов, Гончарова, а вслед за ними и другие художники, объединившиеся в «Ослином хвосте», утвердив сам термин «неопримитивизм», развили его принципы как программу и превратили эту тенденцию в направление.

По времени русский примитивизм совпал с немецким экспрессионизмом – он зародился в 1906 – 1907 годах, достиг расцвета около 1910, до 1912 – 1913 годов сохранял свою роль авангардного течения, катализатора новых направлений, а затем эту роль утратил, уступив «первое место» другим, хотя и давал еще некоторое время запоздалые плоды своих открытий. Наиболее определенно это направление обнаружило себя на последней выставке «Золотого руна» (1909 – 1910), на первых «Бубнового валета» и, наконец, на выставках Ларионова – «Ослиный хвост» и «Мишень» (1912, 1913).

В этой ориентации на национальное наследие была одна из особенностей русского примитивизма. Если французские и немецкие художники в поисках примитива чаще всего пускались в дальние путешествия – в Полинезию, Африку, увлекались искусством негров, Южной Америки, то русские мастера прежде всего обратились к отечественному лубку, вывеске, народной игрушке, иконе и т. д.

Другая особенность неопримитивизма заключалась в том, что лучшие представители этого направления стремились не к стилизации, не к подражанию народным мастерам, а к выражению существенных сторон народной эстетики.

Была и еще одна отличительная черта – тенденция к возрождению жанрового начала, заметная в творчестве Ларионова, Гончаровой, Шевченко, Д. Бурлюка, прошедших примитивистский этап Шагала, Филонова, Малевича. В их картинах люди и их действия оказываются в центре внимания. Здесь как бы воскрешается крестьянский и городской жанр, столь популярный в русской живописи второй половины XIX века.

Интерес к Востоку и к примитиву проявился, в частности, в том, что на своих выставках «ослиные хвосты» показывали не только собственные работы, но и произведения детей, «творчество» московских маляров, замечательные вывески тифлисского примитивного живописца Нико Пироманашвили, которого они открыли для художественной общественности.

М.Ф. Ларионов.

Бесспорным вожаком всего движения неопримитивизма в России был **Михаил Федорович Ларионов** (1881-1964). С самого начала своего пути – в Московском училище живописи, ваяния и зодчества – Ларионов зарекомендовал себя смелым и решительным реформатором. Тяготаясь дисциплиной, он не раз входил в противоречия с начальством, Натура его оказалась чрезвычайно восприимчивой к новейшим художественным тенденциям. Его обращение к различным источникам не было подражанием, ибо Ларионов чужим опытом пользовался лишь как поводом, он всегда искал и изобретал сам. Главное течение знало три периода: до 1906 – 1907 – период импрессионизма; 1907 –1912 – примитивистский период (иногда биографы художника называют этот период синтетическим) и, наконец, последние годы пребывания в России – «лучизм».

Уже в импрессионистический период стали появляться произведения иного рода, как бы подготавливавшие примитивизм. А в 1907 году появляются провинциальные сцены – разного рода «Прогулки», «Провинциальные франты», «Франтихи», «Павлины», «Кельнерша». Провинция, знакомая Ларионову с



М.Ф.Ларионов. "Павлины"

детских лет по его родному Тирасполю, встает перед нами в его полотнах в массе типичных подробностей, увиденных привычным глазом, и каждая из этих подробностей воспринимается как некий сгусток провинциализма. Художник как бы нарочито демонстрирует трости и шляпы франтов, высокие каблуки их туфель, зонтики, бюсты и зады дам. Для этого он поворачивает фигуры так, как ему нужно – в профиль, в фас или спиной.



М.Ф.Ларионов.
"Провинциальная франтиха"



М.Ф.Ларионов.
"Поэт В. Хлебников"



М.Ф.Ларионов.
"Офицерский парикмахер"



М.Ф.Ларионов.
"Кельнерша"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

В провинциальную серию непосредственно входят знаменитые ларионовские «Парикмахеры»; к 1907 году относится «Мужской парикмахер», к 1909 – «Офицерский парикмахер». Эти картины Ларионов уподобил вывескам, изжив реальность пространства. Он включил двухфигурные композиции в рамы из драпировок сделав их естественной принадлежностью интерьера, распластал фигуры, обострил их характеристики. Парикмахер держит бритву, как орудие казни. Глупая надутость офицера, который сидит как вкопанный перед зеркалом, «сталкивается» с привычной услужливостью парикмахера. В действие включаются предметы, которые как бы в самом выгодном свете демонстрируют себя зрителю. Консоль зеркала, пренебрегая ракурсом, «играет» своей причудливой кривизной. Ножницы огромных размеров нависли над головой клиента.

В солдатской серии, картины которой нередко содержат нецензурные надписи и которая вся проникнута скабрёзным, хотя и простодушным солдатским юмором, эта позиция выявилась в полной мере. Для Ларионова тема жизни солдат становится в известной мере автобиографичной. Художник не отделяет себя от своих героев, играющих в ночном кабаке, отдыхающих у забора или у стены казармы и ожидающих счастливого дня окончания службы. В представлении Ларионова в этом солдатском мире, который он изображает, не может быть ничего злого, страшного, отталкивающего. Он по природе своей добр.

Покоем и самопогруженностью отмечен образ «Отдыхающего солдата» (1911), в котором примитивизм сочетается с изысканной живописностью. «Курящий солдат», «Солдат в лесу» радуют непосредственностью проявления чувств. Солдаты, скачущие верхом («Солдат на коне», ок. 1910), по-игрушечному благородны. Его ирония любовна, его шутка мягка и всегда человечна, подобна шутке народного мастера. Примитивизм его тем и знаменателен, что он предусматривает подобие простонародному взгляду на мир, но отрицает стилизацию.



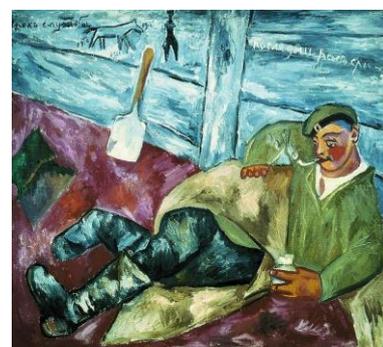
М.Ф.Ларионов. "Рыбы при закате"



М.Ф.Ларионов. "Курящий солдат"



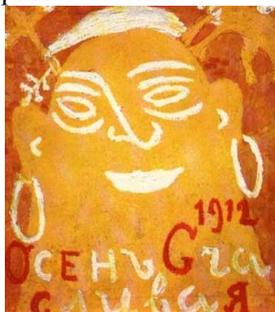
М.Ф.Ларионов. "Солдат на коне"



М.Ф.Ларионов. "Отдыхающий солдат"

В «Венерах» и во «Временах года» (1912) живописный язык становится уже более условным. В «Осени» художник делит каждый холст на четыре неравные части, в одну из которых помещает фигуру, долженствующую являть собой аллегория времени года; другую

часть он заполняет посвященным этому времени текстом, а еще две – почти знаковыми изображениями примет сезона.



М.Ф.Ларионов. "Осень"



М.Ф.Ларионов. "Венера"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

В 1912-1913 годах Ларионов довольно много работает над оформлением футуристических книг. Это были литографированные книги, написанные от руки и снабженные рисунками. Он использовал опыт всего своего предшествующего творчества и особенно последней стадии примитивизма, когда он обратился и к заборному рисунку, и к детскому изобразительному творчеству, и к так называемой казарменной живописи.

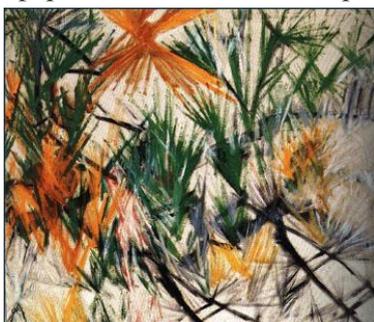
Лучизм Ларионова как один из самых первых вариантов беспредметной живописи.

Что касается живописи, то художник в это время почти целиком переходит к лучизму. Можно предполагать, что первое лучистское произведение было создано в 1911 году. В 1913 году Ларионов издает брошюру «Лучизм», где так формулирует смысл новой системы: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника».

Лучизм Ларионова был одним из самых первых вариантов беспредметной живописи. Связь лучей с предметным миром выглядит в теории неубедительной (за исключением тех случаев, когда мы имеем дело с «реалистическим лучизмом»). Главное в этой теории – освобождение живописи ради чисто живописных задач, именно в этом следует видеть наиболее значительные художественные качества произведений, выполненных в системе лучизма («**Лучистый петух**», «**Лучистый пейзаж**»). Сами картины лучистского стиля весьма далеки от рациональных основ, изложенных в брошюре Ларионова. В них господствует стихийное начало. Они кажутся спонтанно-артистичными; смысл их в своеобразном саморазвитии формы, цвета, линейного ритма. По изысканности, которая есть в этом самодвижении формы, лучистские картины Ларионова могут быть сопоставимы с импрессионистическими полотнами художника. С другой стороны, лучизм сопоставим с живописными исканиями немецких экспрессионистов в предвоенные годы.



М.Ф.Ларионов. "Лучистый петух"



М.Ф.Ларионов. "Лучистый пейзаж"

Лучизм был последним словом ларионовского творчества в России. В 1914 году художник был призван в армию, оказался на фронте, был контужен, а после выздоровления в 1915 году отправился за границу. В Россию он уже не вернулся, большую часть своей долгой жизни прожил во Франции.

Н.С. Гончарова. Обращение к импрессионизму и примитивизму.

В течение почти всей жизни Ларионова его спутницей была **Наталья Сергеевна Гончарова** (1881-1962). Ее увлечение примитивом столь же серьезно. В конце русского периода творчества она вслед за Ларионовым обращается к лучизму. Но при этом Гончарова вовсе не является подражателем, она совершенно самостоятельна и вносит много своего в развитие каждого из этих направлений. Для нее характерны более выраженный экспрессионизм, частое обращение к религиозным сюжетам и использование наследия примитивной иконы, а кроме того, фантастическое трудолюбие. Гончарова тоже училась в Московском училище, но не на живописном, а на скульптурном отделении, у П. П. Трубецкого. Еще в училище она заинтересовалась живописью и вскоре бросила скульптуру. Трудно судить, дал ли опыт скульптора что-то Гончаровой-живописцу. Ее ранний период, который, как и у Ларионова, продолжается приблизительно до 1907 года, в основном посвящен пастели. Гончарову привлекают не столько импрессионисты (хотя у нее и есть

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

работы импрессионистического и дивизионистского характера), сколько французские художники группы «Наби». В качестве главных мотивов оказываются городские пейзажи, парки, старые деревянные дома, улицы. Гончарова стремится к мягким линиям, нежным сочетаниям цветов, ее увлекают легкие касания пастельного карандаша поверхности бумаги.

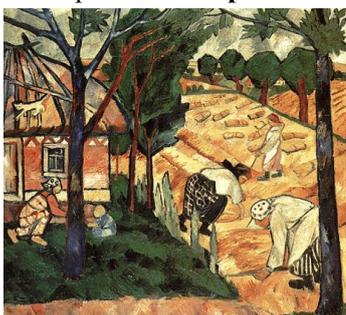
Участие в авангардистских выставках. Но пастельный период быстро подходит к концу, и манера художницы меняется. Начинается та подлинная Гончарова, которая поражала современников неисчерпаемой энергией, жадной утвердить новый художественный язык, преодолеть робость прежних произведений и открыть себе путь к новаторству. Гончарова именно в это время становится первой женщиной-художником, взявшей на себя роль авангардиста. Последние десять лет ее жизни в России (она, как и Ларионов, уехала за границу в 1915 году) отмечены активным участием в выставках «Золотого руна», «Венка», «Звена», «Бубнового валета», «Союза молодежи», Салона Издебского, «Ослиного хвоста», «Мишени», «№ 4» и многих других. В 1913 году состоялась персональная экспозиция Гончаровой, где было показано 773 произведения. За границей она выставлялась на русской выставке 1906 года в Осеннем салоне Парижа, в «Синем всаднике», в Берлинской галерее «Штурм», в галерее Поля Гийома в Париже (вместе с Ларионовым), где каталог был издан с предисловием знаменитого Гийома Аполлинера.

В начале своего примитивистского периода Гончарова прошла через увлечение Ван Гогом, Гогеном, кубизмом, который только что был открыт Браком и Пикассо. Многие натюрморты художницы – свидетельство их «уроков». Чаще всего композиция включает мотив движения, которое развивается по диагонали, а затем останавливается драпировкой или каким-либо предметом дальнего плана. Кроме обычных вещей иногда появляются чисто гончаровские предметы, например каменные бабы, которых она ставит или «сажает» рядом с посудой или книгами. Натюрморты, однако, не могли удовлетворить новых устремлений художницы, она обращается к традиционным религиозным сюжетам. Высшей точкой в развитии сюжетов из христианской иконографии является тетраптих «Евангелисты» (1910). Здесь художница достигает подлинной монументальности. Кажется, что в этом произведении отложились впечатления не только от деисусного и пророческого чина русского иконостаса, но и от «Апостолов» Дюрера.



Н.С. Гончарова. "Евангелисты"

Крестьянские мотивы занимают здесь бесспорно первое место. Гончарова изображает сцены труда: сбор яблок, посадку картофеля, ловлю рыбы, сенокос, мытье холста и т. п. Она любит показывать женщин, возвращающихся с граблями на плечах с поля, или девушек, водящих хороводы. Ее интересуют сцены крестьянских развлечений – танец, застолье. В ее образах есть что-то первобытное, она и выбирает такие ситуации, которые повторяются в жизни крестьян испокон века. Таковы картины «Уборка хлеба», «Крестьяне», «Еврейская лавочка», «Московская зима» и др.



Н.С. Гончарова. "Уборка хлеба"



Н.С. Гончарова. "Московская зима"



Н.С. Гончарова. "Крестьяне"

Присущий художнице экспрессивно-драматический элемент, казалось бы, должен был подчинить себе фольклорное начало. Однако искренность, с какой Гончарова выражает свое чувство, сближает ее позицию с отношением народного мастера и спасает от стилизации, от того «насилия личности», которое несовместимо с фольклорными или эпическими принципами художественного творчества. В эпосе фигура творца скрыта. Между тем Гончарова является творцом чрезвычайно индивидуальным. Но личностное начало проявляется у нее именно в способности мыслить эпически, полагаясь на некое саморазвитие образа, его самобытие и первичность.

В конце 1900-х – начале 1910-х годов кроме крестьянских мы находим у Гончаровой и городские сюжеты, чаще всего уличные, а кроме экспрессионистического примитивизма – другие стили, которыми она пользовалась, выполняя программу так называемого всёчества.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Она создала серию «Павлинов», обращаясь к разным стилям, в том числе к ассири-вавилонскому и футуристическому.

Сопричастность Гончаровой футуризму в работах. В большей мере, чем другие «ослиные хвосты», Гончарова была причастна и к футуризму. Речь идет не о том «кубофутуризме», который был понятием расплывчатым, вобравшим в себя различные тенденции авангардной художественной культуры России 1910-х годов. Имеется в виду настоящий футуризм, который лишь в малой мере затронул русских авангардистов. У Гончаровой есть несколько картин – «**Фабрика**», «**Велосипедист**», «**Вокзал**», «**Аэроплан над поездом**» (все – 1913), в которых совмещаются разные фазы движения, используются индустриальные мотивы, композиция подчиняется городскому темпу жизни.



Н.С. Гончарова. "Фабрика"

Последним интересным эпизодом до отъезда за границу было издание художницей серии литографий под названием «Мистические образы войны». Здесь вновь Гончарова приблизилась к немецким экспрессионистам, но не к художникам «Моста» или «Синего всадника», а к таким, как Гросс, Дике, Кольвиц. Ее, как и немецких мастеров, потрясли страшная картина разорения, гибели, ужас катастрофы, разразившейся на земле и ставшей предвестием угрозы для жизни всего человечества. «Открытые миру нервы» немецких экспрессионистов оказались, однако, у Гончаровой чуть более защищенными – евангельскими, пусть апокалиптическими, ассоциациями.

Работа для театра. В середине 1910-х годов Гончарову увлек театр. Ей предстояло сказать новое слово в сценографии. Она сделала это в своем знаменитом «Золотом петушке», который, как считают, открыл новую страницу в дягилевском театре.



Н.С. Гончарова. "Аэроплан над поездом"

26. Особенности художественного процесса и авангарда в искусстве 1910-х годов. К.С. Малевич, его сподвижники и последователи – И.В. Ключ и И.А. Пуни.

Особенности художественного процесса и художественного авангарда в 1910-е годы. Связь русского авангарда с европейскими художественными течениями.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Многие из мастеров, которые в 1910-е годы и наиболее последовательно реализовали авангардистский потенциал русской живописи, – например, Малевич или Кандинский – были старше большинства «бубновых валетов» или «ослиных хвостов», но они как бы ждали своего часа, их лучшее время наступило уже в 1910-е годы, перед самым началом первой мировой войны.

Трудно разобраться в сложной картине русского авангарда 1910-х годов. Но даже самый общий взгляд позволяет увидеть существенные особенности, отличающие этот этап от предшествующих: необычайная динамика, определяющая стремительную смену поколений художников, стилей и направлений; изобилие разных групп и художественных объединений, каждое из которых провозглашает свою концепцию и стремится претворить ее практически в художественном творчестве; «манифестационный» характер этого процесса утверждения новых принципов; оттенок анархизма в деятельности художников-авангардистов.

Скачкообразность, неравномерность движения выявились здесь с полной определенностью и получили такие формы, какие имели место, пожалуй, лишь в петровское время. Пересечение старого и нового, соединение разных стилей, нескольких этапов определили «многоукладность» русского искусства, которую можно было наблюдать в предшествующие периоды и которая теперь достигла высшей своей точки. Вспомним, что в 1910-е годы еще жили и в какой-то мере процветали академизм XIX века, передвижничество, получившее оттенок чистого бытописательства, еще работали такие крупные реалисты, как Репин и Суриков, мирискусники, члены «Союза русских художников». Каждая из этих линий или тенденций в живописи занимала в художественной жизни свое место, некоторые переживали расцвет.

Очень условно русскую живопись 1910-х годов можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя формы проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм. На примере «бубновых валетов» мы уже видели, как соединялись – особенно в начале 1910-х годов – кубистические принципы с примитивизмом, который в конечном счете был вариантом экспрессионистической концепции творчества. И все же тот принцип разделения, который мы выдвигаем, оказывается наиболее удобным и естественным. Он позволяет охватить все важнейшие явления русской живописи 1910-х годов.

Экспрессионистическая линия в русской живописи не дала стилового единства. Неопрimitивисты во главе с Ларионовым – с неослабевающей последовательностью отстаивали «русскую идею», они сознательно, программно стремились реализовать ее. Несколько иначе сложилась ситуация с теми художниками, которые представляли различные тенденции экспрессионизма, но не были так прямо связаны с неопрimitивизмом, как Ларионов и его последователи.

Движение К.С. Малевича к беспредметности в искусстве.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Скачок, который сделал **Казимир Северинович Малевич** (1878 – 1935) в период практического возникновения и теоретического обоснования супрематизма, отметил поистине критическую точку в истории русской живописи. Малевич утвердил абсолютно оригинальную концепцию творчества. К этой концепции он шел полтора десятилетия и на этом пути преодолел буквально все рубежи – от реализма XIX века до новейших тенденций.

Малевич родился в Киеве, провел там детство и получил первые основы художественного образования в художественной школе. Затем он жил в Курске, в 1904 году переехал в Москву, стал посещать частную школу Ф. И. Рерберга. Настоящего систематического образования Малевич фактически не получил, это, однако, не помешало ему в конце 1900-х годов воспринять последние тенденции русской и европейской живописи. В раннем рисунке «Мать» (1900) биограф Малевича Л. А. Жадова не случайно видит черты, сближающие это произведение с творчеством художников-передвижников. Действительно, в этом рисунке точно переданы внешние черты пожилой женщины; в ее портрете чувствуется безусловное сходство.

Увлечение импрессионизмом.

С 1904 года начинается новый этап в развитии творчества Малевича. В автобиографии он пишет об увлечении импрессионизмом. Обычно 1904 годом датируется картина «Цветочница». В середине 1900-х годов создается ряд пейзажей – «Бульвары», «Садики», композиции с фигурами в пейзаже. Что такое натурализм в духе Шишкина и Репина, дает нам представление рисуночный портрет матери. Что касается импрессионизма, то здесь мы имеем достаточно большое число однотипных произведений, которые трудно датировать точно, так как многие даты на картинах были поставлены художником позже, но приблизительно можно определить как работы середины 1890-х годов. Когда Малевич стал выставлять свои работы на московских выставках, начиная с выставки Московского Товарищества художников 1907 года, в первое время он показывал произведения «под названием «Этюды».

Двенадцать этюдов было продемонстрировано в 1907 году, два – в 1908. На XVI выставке Товарищества в 1908 году появляются уже работы с названиями иного рода – «Торжество неба», «Молитва», а в 1909 – «Собирание цветов», «Гуляние», «Катание», «Девушка без службы». Некоторые из них мы можем идентифицировать с произведениями, находящимися в Русском музее, выполненными в символистском духе и датируемыми 1907 годом. К 1908 году относится «Пейзаж с рекой и купальщицами», в котором явно чувствуется влияние Сезанна, хотя и сохраняются некоторые реминисценции импрессионизма. Если он несколько задерживается на импрессионистической стадии, то последующие проходит стремительно, будто заранее имея конечной целью своего движения заветный супрематизм. Из всех распространенных в европейском искусстве стилевых направлений только модерн остается в творчестве Малевича малозаметным. Его «Свадьба» (видимо, конца 1900-х годов) и еще несколько произведений того же рода, построенные на чисто графической основе, на силуэтной линии, цветовом пятне типа аппликации, остаются для всего творческого пути художника вещами случайными.



К.С. Малевич. "Девушка без службы"

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М., 1993.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Сарабьянов Д.В. Известный авангард. - М., 1992.

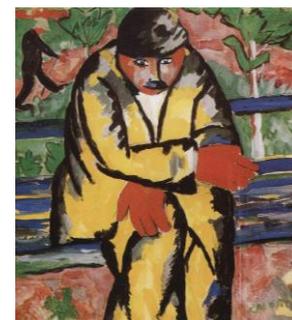
Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.



К.С. Малевич. "Цветочница"



К.С. Малевич. "Бульвар"



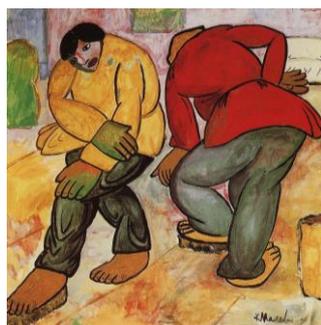
К.С. Малевич. "На бульваре"

Обращение к примитивизму.

Зато в конце 1900-х годов появляются черты фовизма, который затем перерастает в неопримитивизм, приведший Малевича в «Ослиный хвост». В двух автопортретах этого времени, выполненных акварелью, гуашью на картоне, этот фовизм пробивается сквозь натурное восприятие. Позже фовистские элементы усиливаются, что особенно проявляется в «Автопортрете» (1908) художника – жанра, весьма характерного для всех авангардистов. Конечно же, Малевич предстаёт на нём преувеличенно важным и гениальным.



К.С. Малевич. "Автопортрет"



К.С. Малевич. "Полотёры"

Написанный в 1912 году «Мозольный оператор» был однажды не без оснований сопоставлен с картиной Сезанна «Игроки в карты». Это свидетельство стремления художника освоить сезанновскую конструктивность. Между тем «Мозольный оператор» одновременно является и примером малевичевского фовизма, составляя аналогию другим вещам этого же времени: «Купальщик» (1911), «На бульваре» (1911), «Человек с мешком» (1911), «Полотеры» (1911). В этих произведениях дает себя знать влияние Ларионова и Гончаровой. Сам сюжет «Мозольного оператора» сродни сюжетам ларионовских «Парикмахерских», а «Провинция» (1911 – 1912) напоминают ларионовские провинциальные сцены.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 вв. - М., 2007.

Сарабьянов Д.В. Известный авангард. - М., 1992.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Кубизм в произведениях Малевича.

Основная кубистическая тенденция Малевича действительно связана с опытом Леже. Но он не прошел и мимо самого «правоверного» кубизма Брака и Пикассо. Такие работы, как «Туалетная шкатулка» (1913) и «Станция без остановки» (1913) об этом ясно свидетельствуют. Эта тенденция привела художника в скором времени к его произведениям в духе алогизма. Другая же линия кубизма дала одну из высших точек в развитии творчества Малевича. Такие картины, как «Косарь» (1911), «Лицо крестьянской девушки» (1912), «Уборка ржи» (1912), «Крестьянка с ведрами» (1912), «Дровосек» (вернее – «Плотник», 1912), «Утро после вьюги в деревне» (1912), «Жница» (1912), и ряд других составляют самостоятельную целостную группу произведений, объединенных не только общей темой, но и высоким художественным качеством. Форматы холстов, которые выбирает теперь Малевич, тяготеют к квадрату. В их композициях соотношение форм отличается необычайной компактностью. Все выверено и приведено к определенным геометрическим формулам. Лишь однажды – в «Точильщике» (1912) – намечился выход Малевича из этой статической системы к динамизму, который пока не сумел возобладать.



К.С. Малевич. "Жница"



К.С. Малевич. "Лесоруб"



К.С. Малевич. "Уборка ржи"

Алогизм форм в работах Малевича.

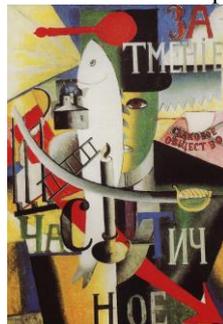
Ряд своих вещей 1912 года на выставке «Союза молодежи» Малевич обозначил как «заумный реализм» (сюда входили картины на крестьянские сюжеты), а работы 1913 года – как «кубофутури-стический реализм». Позже, в 1916 году, на выставке «Магазин» некоторые вещи 1913–1914 годов, такие как «Авиатор», «Корова и скрипка», «Англичанин в Москве», художник назвал алогизмом форм». Тогда же был создан целый ряд «алогичных» рисунков. Если представить общую эволюцию творчества Малевича, то нельзя недооценить алогизм художника как некий этап на пути к супрематизму. Алогизм стал для Малевича дополнительным стимулом оправдания супрематизма.

Вместе с тем в алогизме была своя логика, и уже во всяком случае картины этого цикла не были отчуждены от реальности. Рассмотрим в этом аспекте одну из картин – «Дама в трамвае» («Дама на остановке трамвая», 1913). В ней перед нами набор разных форм. Некоторые из них прямо взяты из возможной ситуации сюжета и доступны расшифровке. В центральной части картины помещена табличка с номерами трамваев. Мужская голова в шляпе может означать человека, едущего в трамвае или стоящего на остановке. Другие предметы не так прямо указывают на избранный художником сюжет: например, бутылка с этикеткой (возможно, витрина магазина).

Приблизительно на тех же принципах построены и другие картины 1913 – 1914 годов – с той лишь разницей, что в них подчас усилен «алогизм форм».



К.С. Малевич. "Крестьянка с ведрами и ребёнком"



К.С. Малевич. "Англичанин в Москве"



К.С. Малевич. "Точильщик"

Создание супрематизма.



К.С. Малевич.
"Корова и скрипка"

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

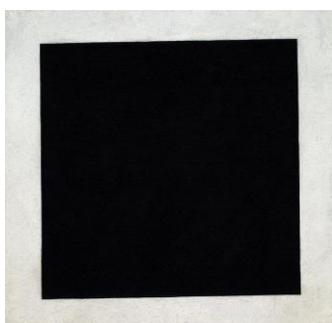
Для того чтобы совершить решающий скачок, Малевичу нужно было не только соприкоснуться с многочисленными течениями и тенденциями в развитии современного ему искусства, но и преодолеть их, что он и сделал.

В 1915 году на выставке «0.10» («ноль–десять») появился «Черный квадрат», а рядом с ним серия супрематических полотен. Вряд ли можно предположить, что все они были созданы прямо перед выставкой 1915 года. Поэтому датой рождения «Черного квадрата» не обязательно считать именно этот год, равно как и 1913, обозначенный самим художником.

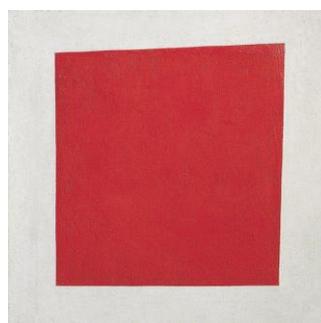
Это был скачок в беспредметность. В представлении самого художника – переход к принципиально новым формам постижения мира. В более позднее время, в 1920 году, Малевич писал: «Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов – черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шли с 1913 года по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоском развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало – одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя». Акция, которую совершал Малевич, не ограничивалась чисто художественными задачами. В ней проявилась та самая тенденция к синтетизму, которая стала традицией русской культуры и которая объединяла искусство, философию, литературу, политику, религию и другие формы интеллектуальной деятельности. Завораживающее воздействие «Черного квадрата» связано с его способностью концентрировать в себе бесконечное всемирное пространство, преображаться в другие универсальные формулы мира, выражать все во вселенной, концентрируя это все в абсолютно имперсональной геометрической форме и непроницаемой черной поверхности. Малевич в своей программной картине как бы подытоживал весь плодотворный период символического мышления в европейской культуре, переходя от символа к формуле, знаку, приобретающему самобытие. Мастером также были созданы «Красный квадрат» и ряд работ под названием "Супрематизм" (с синим треугольником и черным прямоугольником, 1915; 1916).



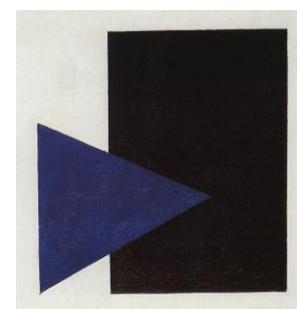
К.С. Малевич. "Супрематизм"



К.С. Малевич.
"Чёрный квадрат"



К.С. Малевич.
"Красный квадрат"



К.С. Малевич. "Супрематизм" (1915)

Сподвижники и последователи Малевича: И.В. Клюн и И.А. Пуни.

На выставке «Ноль–десять» вместе с Малевичем показывали свои работы Клюн, Пуни, Меньков, Попова, Розанова, Удальцова. Почти все они оказались словно под гипнозом Малевича и составили вокруг него группу «Супремус». Это была первая группа последователей Малевича. С разных сторон, от различных традиций шли они к беспредметному искусству, и Малевич объединил их на какое-то время вокруг проблем супрематизма. Одни из этих мастеров оставались в пределах супрематической проблематики долго, другие – лишь некоторое время. Но в середине 1910-х годов они были близки друг к другу в своих творческих устремлениях.

Иван Васильевич Клюн (Клюнков, 1878 – 1942) сблизился с Малевичем раньше других. Он тоже учился в школе Рерберга. В 1911 году Малевич написал известный портрет Клюна, одно из первых произведений «заумного реализма». Искания Клюна в середине 1910-х годов разнообразны. Часто он работает в области «живописного рельефа»; на выставках «Трамвай В» и «Ноль–десять» он показывает произведения, которые называет скульптурами. Чаще всего это именно рельефы, выложенные из раскрашенных кусков дерева, дополненные еще некоторыми предметами или деталями из других материалов, например электрическими изоляторами в «Пробегающем пейзаже» (1914). Однако, видимо, под влиянием Малевича Клюн все больше обращается к беспредметной живописи и в конце 1910-х годов создает

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

интересные картины, отличающиеся самостоятельным живописным почерком: «**Граммфон**», «**Озонатор**», «**Супрематизм**» (1915). Как правило, он прибегает к формам более мелким по сравнению с элементами композиций Малевича. Его геометрические формы – это как бы проекции реальных предметов на плоскость. Художник не добивается сосредоточенности форм в «узлах» композиции – они рассредоточиваются, иногда раздвигаются для того, чтобы освободить, оставить «пустым» центр картины.

В более поздние годы Клюн все большее значение начинает придавать цвету, создавая серии картин, посвященных проблемам: цвет и свет, цвет и поверхность, цвет и форма. Он подвергает критике Малевича и за недооценку проблемы цвета.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М., 1993.

Сарабьянов Д.В. Неизвестный авангард. - М., 1992.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

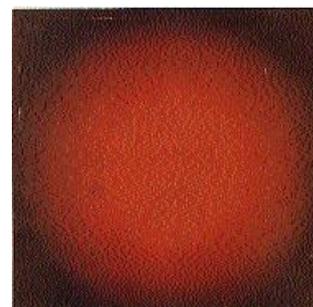
Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 вв. - М., 2007.



И.В.Клюн. "Супрематизм" (1915)



И.В. Клюн. "Озонатор"



И.В. Клюн. "Красный цвет"

Инициатором и организатором выставок 1915 года «Трамвай В» и «Ноль–десять» был **Иван Альбертович Пуни** (1894 – 1956). В его работах можно найти некоторое сходство с Клюном, но лишь в середине 1910-х годов. Судьба же у него совсем другая. Он учится живописи в Париже в начале 1910-х годов, в академии Жюлиана; ранние его вещи выполнены в манере «набидов». Но вскоре в живописи появляются сдвиги, элементы деформации, недолгое время господствует сплав фовизма и кубизма, примером чему может служить картина «Прогулка на солнце» (1912). В Петербурге Пуни сближается с «Союзом молодежи», оказывается вскоре в окружении художников и поэтов авангардных устремлений и включается в их активную деятельность. На выставках 1915 года Пуни продемонстрировал целый ряд рельефов, в частности «Игроки в карты» (1914, дерево, обои, жест и другие материалы). В эти же годы в живописи он охотно использовал коллаж. Этот интерес художника к предметности, трехмерности в дальнейшем еще более усилился: мастер создаёт «**Супрематическую рельеф**», «**Супрематическую композицию**». Скульптурный рельеф в 1915 году перестал что-то изображать и стал развиваться двумя путями: первый давал «**Супрематическую скульптуру**» (1915) – сделанные из картона объемные супрематические формы, положенные на деревянную доску; второй – «**Белый шар**» (1915) – открыл возможность сосредоточить главное внимание на готовой трехмерной вещи, которая (в отличие от рельефов Татлина, где формы ничего конкретно-предметного не обозначают) является предметом, бытующим в реальной жизни.

В живописи 1915 – 1916 годов Пуни располагается «вблизи» Малевича. Его «**Мытье окон**» и «**Парикмахерская**» (1915) напоминают алогизм последнего. А затем в том же 1915 году у Пуни появляются супрематические композиции, не вносящие, однако, чего-либо нового в живописную систему Малевича и его первых учеников.



И.А. Пуни. "Универсальный музыкант"



И.А. Пуни. Портрет жены.



И.А. Пуни. "Кафе"

27. В.Е. Татлин и движение к конструктивизму в искусстве. «Амазонки» русского авангарда.

В.Е. Татлин – один из вожakov русского авангарда.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

На выставке «Ноль–десять», которая впервые широко представила супрематизм, демонстрировал свои работы и другой вожак русского авангарда **Владимир Евграфович Татлин** (1885-1953). Если для Малевича решающим был скачок к «безвесию», то Татлин, напротив, утверждал материал «как таковой», утверждал новый род искусства – скульптоживопись. С самого начала он наметил путь к конструктивизму, будучи «великим мастеровым» – в отличие от «великого пророка» Малевича или «великого духовника» Кандинского Малевич лишь в послереволюционные годы согласился считать свои опыты пригодными для развития инженерной мысли, до этого он отстаивал их эстетическую «чистоту». Противостояние методов Татлина и Малевича привело к полному разрыву и вражде. Татлинский путь к новой пластической системе был по-своему интересен и поучителен. Татлин упразднял задачу изображения не ради пластических формул познания еще не познанной сущности вселенной, а ради вещи, бытующей рядом с человеком и составляющей неотъемлемую часть его жизни, ради вещи как таковой – с ее самоценностью и предметной определенностью. Художественное произведение, по Татлину, не должно ничего изображать. Оно само есть объект, предмет.

Свою концепцию Татлин обрел в 1914 – 1915 годах. Ко времени окончания Пензенского художественного училища в 1910 году Татлин был художником со своим лицом и уже начинал утверждать собственные принципы.

Первая известная нам живописная работа Татлина «Гвоздика» (1908) характеризуется натурно-импрессионистическим подходом к задаче; но в импрессионизм художник вносит некоторые коррективы: он тяготеет к цветному пятну, закрашивает довольно большие плоскости густыми коричневыми красками. Важную роль начинает играть качество красочной плотности. В такой манере Татлин работал до рубежа первого и второго десятилетий XX века, когда влияние Ларионова, видимо, ослабло, и художник начал искать собственный художественный язык.

Перелом заметен в нескольких акварельных композициях, выполненных около 1910 года: «Продавец флотских форм», «Флотские формы», «Рыбное дело». В композиции «Флотские формы» общий ритм широко и размашисто охватывает кругом все предметы и фигуру. Это круговое движение прямо переходит от условных предметных форм фона на фигуру – загибается по линии плеч, закругляется на контуре спины, затем по желтому фону штанов, как бы пренебрегая реальным рисунком ног, продолжает серой линией свое предопределенное направление, реализуясь в контурах разных предметов. В нижней части листа эта идея круглящейся формы продолжает свое развитие. В акварельных композициях Татлин проявляет особый интерес к фигуре, к ее поворотам, часто резко разворачивает в сторону голову, противопоставляя ее движению движению тела. На пути к этим высшим достижениям художника в области живописи стоят натюрморты и портреты.

Два натюрморта с цветами (1911, 1912) уже никак не ориентированы на то натурное восприятие, которое характерно для вещей «ларионовского» периода; в них нет уже ничего случайного, пространство в глубину не разворачивается – оно замкнуто. Художник сосредоточил внимание на «внутренних» ритмах, которые он варьирует в разных версиях в общем одной и той же композиции.

«Мужской портрет» (ок. 1910) и «Портрет художника» (ок. 1912) также знаменуют происходящие в живописи Татлина изменения. В последнем, как кажется, образ создается уже «по представлению». Татлин как бы и не смотрит на модель, когда пишет портрет. Натурное впечатление не мешает ему строить картину исходя из собственных конструктивных задач. В изображении художника упругое энергичное движение руки, завершаемое острием кисти, скошенный, устремленный на мольберт взгляд, несколько нелепая угловатость фигуры – все создает острую характеристику, отмеченную чертами примитивизма. Момент длительности, который, намечался в более ранних произведениях в зафиксированности поз, приобретает еще более определенный характер.



В.Е. Татлин. "Буке"

Еще одно произведение подводит непосредственно к лучшим живописным работам Татлина – «**Продавец рыб**» (1911). Художник извлек все, что можно извлечь, из жанрового сюжета для создания картины «татлинского типа». Фигура продавца рыб, словно выплывая из-за рамы картины с правой ее стороны, останавливается у края. Такой композиционный ход создает опасность случайности размещения предметов, неуравновешенности масс. Для того чтобы нейтрализовать эту случайность, Татлин запрокидывает поверхность стола, на котором лежат туши рыб, выводит ее за пределы картины, не позволяя глазу зрителя найти прорыв в глубину, и организует линейные ритмы вокруг фигуры продавца.



В.Е. Татлин. "Продавец рыб"

Последние (в дореволюционный период) и самые значительные произведения татлинской живописи были созданы в 1911 – 1913 годах. К ним принадлежат – «**Матрос**» (1911) и две «**Натурщицы**» – из Русского музея (ок. 1912–1913) и из Третьяковской галереи (1913).

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.



В.Е. Татлин. "Матрос. Автопортрет"

«Матрос» является автопортретом: в юные годы Татлин во время каникул не раз отправлялся в дальние плавания в качестве матроса-юнга. В этом портрете принцип татлинского обобщения достигает наглядной демонстративности. Портретное погрудное изображение сопровождается предметами дальнего плана – двумя фигурами матросов и силуэтом корабельной пушки.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Ориентация на традиции древнерусского искусства заметна в «Натурщице» 1913 года, которая явилась итогом работы художника над воплощением женской модели – работы, длившейся долгое время и реализовавшейся в многочисленных рисунках и в нескольких живописных холстах, из которых выделяются два последних. В работе над циклом «Натурщиц» происходит последовательный процесс нарастания абстрактного начала в истолковании самой модели и фона. Фон очищается, утрачивает моменты конкретности. В состоянии модели и ее позы обретается законченность. Татлин идет от случайности, «неустроенности» модели в пространстве и на плоскости холста к устойчивости. В «Натурщице» на красном фоне (из Русского музея) появляется равновесие (модель сидит на плоскости, склонив голову вниз), переключающее одиночный момент в категорию длящегося времени и подкрепленное Психологическим фактором – сосредоточенностью женщины.



В.Е. Татлин. "Натурщица"

Насколько известно, Татлин после 1913 года перестал заниматься живописью. В 1914 году после возвращения из Парижа он занялся созданием контррельефов. Как известно, отправной точкой для новых исканий художника явились композиции Пикассо, которые русский живописец видел в Париже в мастерской тогда уже прославленного мастера. Однако тот рельеф с бутылкой (1914, не сохранился), который у Татлина, видимо, явился откликом на работы Пикассо, имел смысл, во многом противоположный смыслу последних. Это была не кубическая, а антикубическая вещь. Таков "**Контррельеф**" 1914 г.



В.Е. Татлин. Контррельеф

Рельеф Татлина не изображал бутылку на плоскости, а являл собой комбинацию из разных материалов (металл, дерево, обои); в одной части композиции, как реминисценция старой изобразительной задачи, не рельефом, а именно контррельефом (вырезом) введен силуэт бутылки. Но этого силуэта могло и не быть. Важнейшей задачей стала здесь комбинация материалов: выявление особенностей каждого из них, возможности участвовать в целесообразной и экономной конструкции, которую создает художник. По мере дальнейшего развития Татлин все более отчетливо формулирует перед собой эту новую задачу. Предметы ничего не имитируют. Художник не изображает трехмерное пространство, не перекладывает его на двумерную плоскость.

Татлин был прямым предшественником и даже, можно сказать родоначальником конструктивизма. Его опыт подхватил Родченко и Степанова, братья Стенберги и многие Кочережко С.С. МБОУ Гимназия № 1 г.о. Самара

другие художники, давшие вместе с Татлиным родоначальниками советского дизайна, но все они относятся уже к следующей странице истории русского искусства.

«Амазонки» русского авангарда.

Одной из самых интересных и талантливых фигур в окружении Малевича в те годы была **Ольга Владимировна Розанова** (1886 – 1918), безусловно не успевшая реализовать полностью талант из-за ранней смерти. Она училась в Москве (в Строгановском училище), но развернула свою деятельность в основном в Петербурге; она стала одним из активных участников «Союза молодежи», где не только выставлялась, но и выступала с теоретическими трудами. Затем она вновь вернулась в Москву, где сблизилась с поэтами-футуристами, иллюстрировала их книги. Соединив свою судьбу с Крученых, она еще теснее связала свое творчество с авангардистским движением. В 1913 – 1914 годах в произведениях художницы преобладают элементы футуризма. В ее городских пейзажах дома заваливаются, нагромождаются друг на друга. В портретах нагромождение форм делает фигуру и голову едва различимыми.

Постепенно в творчестве Розановой укрепляются тенденции конструктивности. Наиболее яркое выражение они находят в натюрморте, к которому художница обращалась в течение всей своей жизни, и в композициях, построенных на кубофутуристических комбинациях форм, но как бы успокоенных. К числу последних принадлежат «Пивная» (1914), «Метроном» (1915). В натюрморте «Рабочая шкатулка» (1915) предметный мир гармонически организован, в нем воцаряется покой, тишина. Это вторая (а может быть, и первая) натура Розановой, которая существует рядом с импульсивной, энергичной, динамичной натурой активной авангардистки. Две крайности находят гармоническое разрешение и соединение в супрематических композициях Розановой, относящихся к 1916 – 1918 годам, в графических композициях, выполненных в технике цветного коллажа, а вслед за этим в беспредметных картинах, сгруппированных на посмертной выставке художницы в циклы «Супрематизм» и «Цветовые композиции».

В Москве в 1910-е годы формировался талант двух других женщин, вошедших в число наиболее интересных художников русского авангарда, – Удальцовой и Поповой, внесших каждая свой вклад в развитие русской живописи предреволюционных лет.



О.В. Розанова.
"Валет червей"



О.В. Розанова.
"Супрематизм" (1916)



О.В. Розанова.
"Беспредметная композиция"

Надежда Андреевна Удальцова (1886 – 1961) была ровесницей Розановой. В Москве она посещала частные школы, а закончила свое образование в Париже, где училась у Метценже, Ле Фоконье и де Сегонзака. Из Парижа она вернулась опытной кубисткой. «Скрипка» 1914 года демонстрирует высокое мастерство художницы: умение добиваться тонкого сгармонизованного композиционного решения, строить гамму коричневых и серых на мягких соотношениях и тонких градациях.



Н.А. Удальцова.
"Натюрморт с голубым кувшином"



Н.А. Удальцова.
"Натюрморт с синей вазой и апельсинами"



Н.А. Удальцова.
"На балконе"

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Композиции Удальцовой по мере развития приобретают все более сложный характер; предметы расщепляются на отдельные детали, расплзаются по всему холсту, беспредметные формы начинают преобладать под узнаваемыми предметными. «У пианино» (1914), «Музыкальные инструменты» (1915), «Кухня» (1915), «Ресторан» (1915) составляют вершину удальцовского кубизма.



Н.А. Удальцова. "Синий кувшин"

Излюбленной темой Удальцовой был натюрморт с кувшином, имевший обычно похожую структуру: белая скатерть, на ней ваза с яркими фруктами, фужеры и обязательно кувшин обыкновенно в синих тонах. Таков "Синий Кувшин".

За этой вершиной и начинается, под влиянием Малевича, супрематический период. В 1916–1917 годах художница создает супрематические композиции в технике гуаши, построенные по принципу наложения плоскостных форм – прямоугольников, треугольников, сегментов круга – друг на друга или рядом друг с другом. Чаще Удальцова концентрирует формы в середине листа; реже – формы «плавают» в пространстве, обозначенном фоном. Здесь Удальцова реализует тот принцип, который особенно удачно был использован ее младшей подругой – Любовью Сергеевной Поповой (1889 – 1924).

Ранние годы в творческой биографии Поповой во многом напоминают начало пути Удальцовой. Сначала – различные московские частные студии: Жуковского, Юона, Дудина. Затем – Париж, мастерская Метценже и Ле Фоконье. Ранние работы Поповой имеют отголоски фовизма, эта тенденция продолжается вплоть до начала 1910-х годов. Затем возникают кубистические элементы, которые усиливаются в Париже и в послепарижский период (1913 – 1915). В это время Попова сближается с Татлиным. Она воспринимает татлинский конструктивный рисунок, и это особенно чувствуется, когда Попова решает задачу изображения человеческой фигуры. В большом холсте «Две фигуры» (1913) на систему парижских учителей как бы наслаивается эта татлинская конструктивность. Фигуры трактованы как некие механизмы; их конечности – как рычаги на шарнирах, движения остановлены, зафиксированы. Кубизм Поповой достигает вершин в 1915 году в таких вещах, как «Портрет философа», «Путешественница» и ряде других. На больших холстах строятся сложные композиции, в которых сквозь ритм треугольников прочитывается фигура, голова или некоторые предметы.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 вв. – М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Сарабьянов Д.В. Неизвестный авангард. – М., 1992.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.

Александров В.Н. История русского искусства. – Минск, 2004.



Л.С. Попова.

"Портрет девочки на фоне печи"



Л.С. Попова.

"Итальянский натюрморт"



Л.С. Попова. "Композиция с фигурами (Две фигуры)"



Л.С. Попова.

"Портрет философа"

Свои произведения 1916 – 1917 годов Попова называла «живописной архитектурой». Действительно, смысл их в архитектоничности. Попова любит большие и средние форматы; ее композиции построены логично, энергично; они чаще всего компактны. Художница собирает формы к центру. Если подчеркивается движение, картина строится так, что некое противоборствующее начало останавливает его и закрепляет гармонию. Плоские, а иногда выпуклые формы (Попова тоже прошла кратковременный этап живописного рельефа) наслаиваются друг на друга; они словно спрессованы, сбиты друг с другом.

Самостоятельность Поповой неоспорима. Но тем не менее ее путь проходит между путями Малевича и Татлина. Не случайно в 1921 году она стала активной участницей конструктивистской выставки «5 x 5 – 25», вместе со своими товарищами – Родченко, Степановой, Весниным, Экстер, а вскоре вместе с ними пришла к выводу о конце станкового искусства и пошла работать на ситценабивную фабрику.



Л.С. Попова. "Скрипка"



Л.С. Попова. Архитектоника

Влиянию Малевича и Татлина была подвержена и **Александра Александровна Экстер** (1882-1949), хотя она гораздо раньше них приобщилась к новшествам французской живописи. Экстер училась в Киевской художественной школе, но уже в 1908 году попала в Париж, где брала уроки кубизма «из первых рук». Еще в Киеве Экстер познакомилась с Бурлюками, через которых в дальнейшем у нее завязались связи с русскими авангардистами. Художница участвовала в самых различных выставках: «Звено», «Венок», «Салон Пздебского», «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Трамвай В». В Париже она выставляла свои произведения в Салоне независимых, а в Риме – на выставке живописи и скульптуры футуризма (1914).



А.А. Экстер.
"Город ночью"

В 1916 году Экстер с успехом выступила как сценограф, оформив в Камерном театре под руководством Таирова пьесу И. Анненского «Фамира – кифаред». В какой-то мере она предопределила стиль Камерного театра, стиль Поповой и А. Веснина.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. – М.,
1993.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.



А.А. Экстер. "Флоренция"



А.А. Экстер.
"Натюрморт с яйцами"



А.А. Экстер. Оформление спектакля
"Фамира-кифаред"

28. Проявления экспрессионизма в русском авангарде. В.В. Кандинский. Эволюция его творчества к абстрактной живописи.

Проявления экспрессионизма в русском авангарде.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
- М., 2007.

Трудно разобраться в сложной картине русского авангарда 1910-х годов. Но даже самый общий взгляд позволяет увидеть существенные особенности, отличающие этот этап от предшествующих: необычайная динамика, определяющая стремительную смену поколений художников, стилей и направлений; изобилие разных групп и художественных объединений, каждое из которых провозглашает свою концепцию и стремится претворить ее практически в художественном творчестве; «манифестационный» характер этого процесса утверждения новых принципов; оттенок анархизма в деятельности художников-авангардистов.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Скачкообразность, неравномерность движения выявились здесь с полной определенностью и получили такие формы, какие имели место, пожалуй, лишь в петровское время. Пересечение старого и нового, соединение разных стилей, нескольких этапов определили «многоукладность» русского искусства, которую можно было наблюдать в предшествующие периоды и которая теперь достигла высшей своей точки. Вспомним, что в 1910-е годы еще жили и в какой-то мере процветали академизм XIX века, передвижничество, получившее оттенок чистого бытописательства, еще работали такие крупные реалисты, как Репин и Суриков, мирискусники, члены «Союза русских художников». Каждая из этих линий или тенденций в живописи занимала в художественной жизни свое место, некоторые переживали расцвет.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. - М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. -
М., 1993.

Очень условно русскую живопись 1910-х годов можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя формы проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм. На примере «бубновых валетов» мы уже видели, как соединялись – особенно в начале 1910-х годов – кубистические принципы с примитивизмом, который в конечном счете был вариантом экспрессионистической концепции творчества. И все же тот принцип разделения, который мы выдвигаем, оказывается наиболее удобным и естественным. Он позволяет охватить все важнейшие явления русской живописи 1910-х годов.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Экспрессионистическая линия в русской живописи не дала стиливого единства. Неопримитивисты во главе с Ларионовым – с неослабевающей последовательностью отстаивали «русскую идею», они сознательно, программно стремились реализовать ее. Несколько иначе сложилась ситуация с теми художниками, которые представляли различные тенденции экспрессионизма, но не были так прямо связаны с неопримитивизмом, как Ларионов и его последователи.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. -
Минск, 2004.

Можно назвать три крупных имени, которые безусловно в той или иной степени ассоциируются с экспрессионистическим направлением в живописи, – Кандинский, Шагал и Филонов.

В.В. Кандинский. Его принадлежность к русской и немецкой художественной культуре.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
- М., 2007.

Старший из них **Василий Васильевич Кандинский** (1866 – 1944) стал необычайным явлением в истории художественных связей России и Западной Европы: он оказался живым воплощением этих связей, одновременно русским и немецким художником.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Интересно, что любовь к немецкой философии и эстетике проявилась у Кандинского еще в ранние годы; он был почитателем Фихте и особенно Шеллинга, который хорошо был известен в России и еще в первой половине XIX столетия взрастил не одно поколение русских романтиков.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. -
М., 1993.

С другой стороны, все писавшие о Кандинском считали своим долгом вспомнить известное место из его «Ступеней», где речь идет о впечатлении, какое произвели на художника интерьеры русских изб, предметы утвари, расписанные «размашистыми орнаментами», лубки с символическими богатырями и сражениями. Здесь возникала та проблема организованной художественной среды, которая в дальнейшем творчестве Кандинского играла столь важную роль.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Однако не только эта принципиальная установка Кандинского имела корни в русской художественной традиции. Дело и в непосредственном влиянии предметов народного



В.В. Кандинский. "Дамы в кринолинах"

искусства на творчество художника; народные картинки, как выясняется в последнее время, дали художнику толчок в области композиционных исканий.

Обучение в школе Ашбе (г. Мюнхен). Участие в художественном объединении «Синий всадник» (Германия).

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
- М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Творческая деятельность Кандинского началась еще в 1890-е годы, когда он окончательно решил бросить юриспруденцию ради искусства и отправился в Мюнхен, где поступил в школу Ашбэ, в которой учились многие русские – Грабарь, Кардовский, Добужинский и другие. В течение 1900-х годов Кандинский активно выставляется в России – в Одессе, Петербурге, Москве, а кроме того, в Варшаве и Кракове, в Париже и, разумеется, на многих немецких выставках. В Мюнхене он сближается с художницей Габриэль Мюнтер, путешествует вместе с ней. В течение первого десятилетия нашего века вырабатывается общий стиль будущего «Синего всадника».

Для самого Кандинского путь к этому стилю был долгим: и трудным. В его творчестве начала и середины 1900-х годов можно обнаружить две тенденции. Первая связана с непосредственной работой на природе. Восприняв в студии Ашбе широкую живописную манеру, в которой сплелись недавний опыт импрессионизма, широта живописной интерпретации поверхности, свойственная одной из линий модерна, и некое предвестие раннего экспрессионизма, Кандинский в этих маленьких – 29 – 30-сантиметровых – этюдах движется ко все большей экспрессии. Параллельно он создает работы ненатурные, фантастические, исторические. Здесь мы находим различные массовые сцены у стен замков или монастырей, всадников, рыцарей. Древнерусская тематика соседствует с сюжетами из западноевропейского средневековья, с рыцарской темой. Многие рисунки, реже картины раннего Кандинского близки произведениям художников «Мира искусства». Русские сцены с подчеркнута национальной сюжетикой и атрибутикой восходят к Билибину. Сцены на фоне старых усадеб, архитектуры XVIII века напоминают картины Сомова.

Важно также подчеркнуть, что раннее творчество Кандинского овеяно романтизмом. «Синий всадник» (1903), мчащийся на коне на фоне зеленого пейзажа, – идеальный романтический образ, могущий служить своеобразным эпиграфом к творчеству художника. Этот романтизм сближает Кандинского с «Миром искусства». «Абстрактный экспрессионизм» Кандинского 1910-х годов содержит элементы символизма.

Аналогия между Кандинским и «Миром искусства» лишь подтверждает мысль об одновременной принадлежности художника и к русской и к немецкой художественной культуре. Ведь и сами мирискусники были художниками немецкой ориентации.

В течение нескольких лет, начиная с 1908 года, Кандинский жил и работал в **Мурнау** – небольшом местечке близ Мюнхена. Именно здесь «собрал» он воедино разные тенденции своего раннего творчества, подчинил их задаче открытия новых возможностей живописи. Он открывал для себя непрерывность ритмического движения, интенсивность красочного звучания, построенную не на локальном пятне, а на соотношении цветовых качеств, активность самовыражения, основанную не только на романтическом порыве, но и на вчувствовании в предмет. Художник воспринял опыт французских фовистов (проведя незадолго до мурнауских открытий некоторое время в Париже) и немецких художников – экспрессионистов первого призыва – группы «Мост». Модерн Кандинского органически перерастал в экспрессионизм.



В.В. Кандинский. "Мурнау"

Разработка самостоятельной теории живописи в книге «О духовном в искусстве».

Перелом, ведший художника к творческой зрелости, совпал с наступлением зрелости теоретической. Это произошло около 1910 года. Основные положения своей теории Кандинский формулирует в книге «О духовном в искусстве», написанной в 1910 и изданной в 1912 году. В отличие от большинства русских авангардистов, включавших в свои манифесты элементы футуристического эпатажа, Кандинский придавал своим изысканиям традиционную научную форму. Несмотря на ярко-выраженный интуитивизм художника, его практика неотделима от теории: они вместе вырабатывают новые принципы искусства, открывая перед ним неизведанные горизонты.

Важнейшей задачей творческого развития Кандинского было достижение новых способов выражения духовного начала, освобожденного от материальных оков, которые в представлении художника отождествлялись с предметностью. Мастеру предстояло сделать

решающий шаг в новое измерение. Путь к нему был труден. Художник долгое время абстрагировал реальность, зашифровывал предмет беспредметной формой или, наоборот, опредмечивал беспредметную композицию, оставляя при этом мосты между предметностью и беспредметностью.

Эволюция творчества от предметности к беспредметности.

К рубежу первого и второго десятилетий XX века относится целая группа произведений Кандинского, которые мы можем условно назвать «полуабстрактными». В картине «Озеро» (1910) предметный и беспредметный принципы сосуществуют. Мы довольно четко различаем лодку, гребцов, весла, силуэт замка. Что касается остальных частей композиции, то здесь разгадка ложится на зрителя, который может синие полосы принять за обозначение воды, полосы в верхней части картины – за обозначение неба, а может и без усилий оторвать цветовые пятна от конкретных образов. Цветовая драматургия приобретает самостоятельность. В центре картины художник имитирует некое подобие взрыва, который сообщает всему холсту заряд энергии. Будто озаренные светом этого взрыва белые лодки плывут над черной бездной. Вода оказывается бездонной пучиной, а небеса, сияющие светлым пятном, скорее напоминают воду.



В.В. Кандинский. "Озеро"

Во многих «Импрессициях», «Импровизациях» и «Композициях» 1910–1912 годов (да подчас и в более поздних) узнаваемые детали распределяются по всему холсту, выявляют свою многомысленность, возбуждая различные ассоциации. Многие из этих ассоциаций связаны с апокалиптическими мотивами – трубы, падающей башни, скачущей лошади, силуэта города. И даже в тех случаях, когда у зрителя есть все основания считать картину полностью беспредметной, в ней остается отдаленный изобразительный подтекст.



В.В. Кандинский. "Импровизация" (1910)

Сам Кандинский в соответствии с этим «расстоянием» разделял свои произведения на «импрессию», «импровизацию» и «композицию». Это три стадии удаления от первичного импульса. Нельзя утверждать, что им соответствуют и качественные градации. Это скорее градации задач. Фиксации впечатлений бывали остры, яркие, они вели к примату случайного, знаменовали некий «полупредметный» или «беспредметный» импрессионизм.

Едва ли не лучшими примерами обретенной художником зрелости и неповторимости его подхода к творческой задаче являются большие картины 1913 года «Композиция VI» и «Композиция VII». Почти одинаковые по размеру, они различны по характеру содержания и его воплощения. Обе они представляют собой в полном смысле слова композицию – форму, которая была для Кандинского желанной целью, предметом мечты. Наконец-то художник одержал полную победу в борьбе за эту форму, избежав в беспредметном сочинении плоской орнаментальности, развернув в пространстве живописно-пластическую ситуацию и достигнув абсолютной цельности и завершенности художественного образа.



В.В. Кандинский. "Композиция VII"

В композициях много отдельных мотивов, приобретающих самостоятельное значение, хотя и взаимодействующих друг с другом. Каждый из них на пути к окончательному варианту картины подвергается специальной «обработке», в процессе которой выявляется главное, шлифуется сопутствующее. При этом все эти действия производятся на основании известных Кандинскому, а подчас и открытых им самим законов воздействия и восприятия цвета, линии, пятна, взаимоотношения цвета и формы.

Метод и стиль Кандинского отточились и сформировались окончательно в первой половине 1910-х годов. Овладев необходимыми средствами для выражения самого сокровенного, он свободно пользовался ими.

Можно сказать, что «пик формы» Кандинского пришелся на 1913 – 1914 годы, а 1910-е годы в целом можно признать самым значительным десятилетием во всей его художественной деятельности. Правда, в первое время после возвращения в Россию, в начале первой мировой войны, творческий потенциал Кандинского ослабевает. Но в дальнейшем он

Ильина Т.В.
История искусств.
Отечественное искусство.
- М., 2003.

Шедевры русской живописи.
Рубеж 19-20 вв.
- М., 2007.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Сарабьянов Д.В.
Неизвестный авангард. - М., 1992.

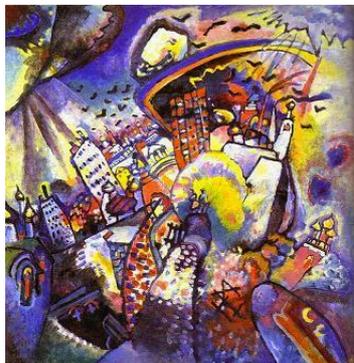
Турчин В.С.
По лабиринтам авангарда. - М., 1993.

Александров В.Н. История русского искусства. - Минск, 2004.

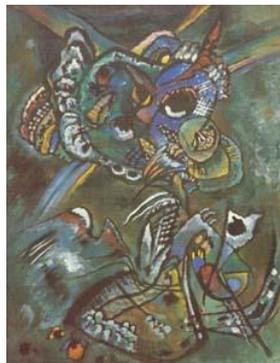
продолжает разрабатывать свой метод, стремясь конкретизировать тот характер эмоций, на который рассчитан образ. «Ясность», «Смутное», «Сумеречное» (все – 1917) – таковы темы некоторых его картин, непосредственно вынесенные в названия.

Другие наименования обозначены внешними приметами – «Белый овал» (1919), «Два овала» (1919), «Красный овал» (1920), «Картина на сером фоне» (1916), «Красное пятно. II» (1921). Эти работы – словно ожившая в красках музыка. Они выражают состояние души, проникнуты глубокими внутренними чувствами, несут ответ личности художника, но вместе с тем реализуют объективные интеллектуальные ситуации и духовные категории, раскрытые во внешний мир.

В последующие годы Кандинскому предстоял долгий путь, его ждали еще большие творческие перемены. Но его произведения 20 – 40-х годов связаны с совершенно новым этапом развития мирового искусства.



В.В. Кандинский.
"Москва. Красная площадь"



В.В. Кандинский.
"Сумеречное"



В.В. Кандинский. "Синий гребень"

29. Соединение бытового жанра с фантастикой, абсурдом и гротеском в творчестве М.З. Шагала.

Своеобразие живописи П.Н. Филонова.

Марк Захарович Шагал (1887 – 1985). Витебские корни его сюжетов и мировосприятия. Влияние на творчество Шагала парижской школы и русских художников.

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. - М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.

Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Шагал – уроженец Витебска. Он учился у художника И. Пэна; затем переехал в Петербург и обучался в различных школах. Дольше всего он пробыл в школе Званцевой, где преподавали Бакст и Добужинский, однако занятия в Петербурге его не удовлетворили. Не случайно на выставку «Ослиного хвоста» он прислал из Парижа свою картину «Смерть». После возвращения из первого путешествия во Францию художник довольно активно участвовал в различных выставках – в «Бубновом валете», в «Мире искусства» и в некоторых других. Он не был оторван от русской художественной жизни.

1921 год поделил все творчество Шагала на две части: первая принадлежит России, вторая – Франции. Переход художника в эту вторую «половину» был подготовлен его пребыванием в Париже в 1910–1914 годах, когда он познакомился с выдающимися мастерами парижской школы, с французской живописной культурой, наконец, оказался на самом острие европейского художественного авангарда – наряду с Пикассо, Браком, Делоне и другими парижанами. Он попал в Париж в 1910 году и пробыл там в первый свой приезд до 1914 года. Ко времени приезда во Францию это был уже почти сложившийся мастер. Шагал завоевал признание в Париже, его поощрял Гийом Аполлинер. Искусство Шагала стало одним из слагаемых парижской школы – этого единственного в своем роде интернационального явления европейской художественной культуры и художественной жизни XX века. Речь поэтому не должна идти о слиянии «чистой» французской традиции с теми

основами миропонимания, которые привез с собой из России молодой художник. «Чистая» французская традиция вряд ли приняла бы его в свое лоно так легко и органично. Это положение не мешает нам вспомнить об интересе Шагала к Делоне, к Анри Руссо и другим французским живописцам. Но в равной мере этот интерес распространяется на Хуана Грису, на Пикассо, то есть на тех художников, которые вливали в парижскую школу испанскую «кровь». Но так или иначе экспрессионистически-фовистская основа шагаловского таланта легла на кубистическую почву парижской живописи начала 1910-х годов, и это соединение определило будущие стилевые параметры художника. Это соединение, как мы уже знаем, не было чуждо некоторым другим русским мастерам. Но у Шагала оно проявилось совершенно особо. Оно укрепило ту «гротескно-абсурдную» ориентацию шагаловского искусства, которая прежде проявлялась лишь в сюжетно-предметной стороне произведений, а теперь стала неотъемлемой особенностью метода и способа художественного выражения. Эта абсурдность заключалась в следующем: представления о мире вели художника к алогизму; кубизм же, как творческий метод, напротив, «настаивал» на логической системе даже тогда, когда разрушал предметный мир, разлагал его, как он делал это на последней стадии своего развития.

Если сравнивать «Красного еврея» (1915) или «Зеленых любовников» (1914) Шагала с «Красным конем» Петрова-Водкина, можно легко удостовериться, как велика разница между ними, и эта разница принципиальна. Мифологизм Петрова-Водкина совершенно отстранен от быта; можно сказать, что он рождается из отчуждения от повседневности и только в этом отчуждении может существовать. Мифология Шагала, напротив, сохраняет быт, гипертрофирует его, наполняет символами. Все остается в границах быта, несмотря на то что благодаря шагаловскому таланту, раскрывается необычно широкое поле для полета фантазии. Вне быта, которым пронизано все творчество художника, эта



М.З. Шагал. "Музыка" М.З. Шагал. "Поднятая блуза"



М.З. Шагал. "Красный еврей" М.З. Шагал. "Часы (Время)"

фантазия была бы безжизненна и абстрактна. Та привязанность к быту, о которой идет речь, довольно органично связывается с некоторыми проблемами и процессами в развитии русской живописи 1900 – 1910-х годов.

Разумеется, все, что мы говорим о сущности Шагала, относится к зрелым его произведениям. Путь к ним был быстрым. Около 1910-го года Шагал в России делал такие картины, которые предвещали его скорую зрелость, – «Покойник» (1908) или «Рождение» (1910), – едва ли не самые сильные произведения допарижского периода. Характер драматизма, который в них присутствует, отличает эти картины от последующих произведений. Этот драматизм пока еще не претворен в какую-то мифологизированную форму; он имеет прямой смысл. Но элементы визионерства зарождались в этих произведениях, чтобы затем получить яркое выражение. Шагал достигал большой экспрессии в интерьерных сценах, где стулья или кресла начинали корчиться, где напрягался красный цвет пламенеющего полога, отгораживающего кровать роженицы, и сливался с пятнами крови, размазанными по простыне. Герои Шагала застывали в неловких позах, с вывернутыми или склоненными головами. Казалось, напряжение должно было разрешиться какой-то всеобщей катастрофой.



М.З. Шагал. "Зеркало"

Шагаловские герои ведут себя в высшей мере произвольно – они летают, ходят вниз головой, его люди превращаются в какие-то странные существа, от человеческих фигур отскакивают головы или руки, обнаженные женщины удобно устраиваются в букетах цветов. Мир быта попадает в какое-то новое измерение.

Шагал по-своему реализует категории стилевых направлений, бытующих в европейской живописи рубежа 1900 – 1910-х годов, не становясь в прямом смысле слова ни экспрессионистом, ни кубистом. Приблизительно такие же взаимоотношения складываются у него с футуризмом. Одну из черт последнего – симультанизм, совмещение разновременных моментов – он развивает последовательно и своеобразно. В таких классических вещах Шагала – как «Я и деревня» (1911), завершается процесс, идущий от собирания последовательных событий действия в одной сцене к противопоставлению разновременных и разнохарактерных явлений в едином живописном произведении. На таком же принципе построена картина «России, ослам и другим» (1911).

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века. - М., 2001.

Шедевры русской живописи. Рубеж 19-20 вв. - М., 2007.

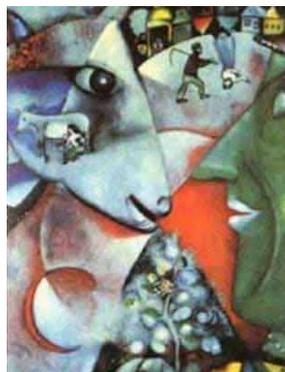
Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.



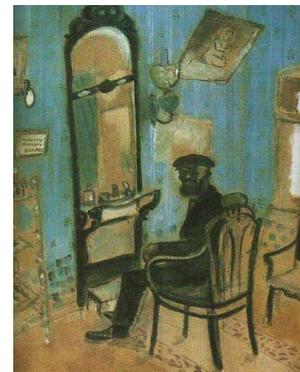
М.З. Шагал. "Женщина с корзиной"



М.З. Шагал. "Мясник (Дедушка)"



М.З. Шагал. "Я и деревня"



М.З. Шагал. "Парикмахерская"

В некоторых же картинах вовсе отсутствует это соприкосновение разновременных элементов. В «Дне рождения» (1914) или в картине «Над городом» (1914 – 1918) у художника не возникает необходимости соединять разнородное. Напротив, он сосредоточивает действие в одном мгновении, и в этом заключен свой смысл. Словно влетевший в окно, изогнувшийся и «изготовившийся» для поцелуя художник может реализовать свое действие в коротком временном отрезке. Летящие над городом влюбленные тоже не требуют никаких симультанных изображений. В этих случаях фантастичность Шагала рождается за счет необычности самого действия.

«Бытовой символизм» Шагала предопределил его композиционные и колористические принципы. Свободно располагая фигуры и предметы на полотне и в



М.З. Шагал. "День рождения"



М.З. Шагал. "Отец"

пространстве, художник совмещает смысловую и формальную композиционную задачу. Картины Шагала – всегда построенные организмы, где каждая деталь, всякий композиционный эпизод занимает свое определенное место. Это место обусловлено смыслом детали или эпизода и одновременно конструкцией всего произведения в целом.

Сцена картины «Прогулка» (1917) - сцена фантастического полета Беллы (жены Шагала), вознесенной в широкое, раскрытое, словно предназначенное для полета небо, но связанной с землей рукой и фигурой самого художника, удивительным образом «уложились» на поверхности большого почти квадратного холста. Основные композиционные линии и цветовые пятна вошли в соответствие друг с другом; закрепились углы картины; образовалось равновесие диагональных движений.



М.С. Шагал. "Над городом"



М.С. Шагал. "Над Витебском"



М.С. Шагал. "Прогулка"

Безудержная фантазия Шагала не мешала ему подчас быть на редкость простым и тихим. Когда он вернулся в 1914 году в Россию, он на короткое время приткнулся к Витебску как неиссякаемому источнику и начал создавать произведения этюдного характера, «документы» (как называл их сам художник), фиксирующие обстановку его дома, местечка, родные лица. Он словно предчувствовал, что ему надо накопить материал на всю свою долгую жизнь.

Шагал часто изображал себя. Многие объясняют нам его взгляд, его лицо. В **автопортрете с кистями** (1909 – 1910) он как бы утверждает себя в звании художника и смотрит сверху вниз, что вполне простительно для молодого человека, обретающего профессиональную гордость. В картине «**Я и деревня**» (1911) голова художника включена в круговорот деревенской жизни, как свидетельство сопричастности этой жизни, воспоминания о ней. В «**Автопортрете с семью пальцами**» (1912) Шагал уже поглощен целиком не собой, а своим детищем. Как к священному предмету он обращает к стоящей перед ним на мольберте картине «**На Руси. Ослы и другие**» свою «семерню», свой взгляд и всю свою душу. В автопортрете 1914 – 1915 годов он надевает на себя маску клоуна или мима, уводит взгляд в сторону. В картине-«представлении» «Прогулка» несколько деланная улыбка заслоняет подлинную тревогу.

Шагал сложен, непостоянен, лик его неуловим. Но даже в игре его взглядов есть простодушие. Как смотрит он из-под занавески сквозь стекло в своей картине «**Окно на даче**» (1915) С тихой радостью и светлой грустью взирает на мир расцветшей природы – мир травы, цветов и деревьев. Конечно, парижский опыт дал художнику чрезвычайно много. Но все же основной круг идей, чувствования, тем, сюжетов сложился у Шагала в России. Во Франции художник продолжает варьировать эти темы и сюжеты. В какой-то мере и в России и во Франции Шагал оказался вне направлений, вернее «между» направлениями.



М.С. Шагал.
"Окно на даче. Заолшьё"

Своеобразие живописи П.Н. Филонова. Ее аналитический метод и пророческая нацеленность. Выработка теоретической программы и расцвет творчества

Еще одним, совершенно самостоятельным вариантом экспрессионизма является творчество петербургского художника **Павла Николаевича Филонова** (1883 – 1941). Оно имело ярко выраженный национальный характер, что, в частности, проявилось в утверждении художником своей пророческой роли.

Судьба Филонова сложилась трудно. Он родился в бедной семье, с детства начал зарабатывать деньги и учиться художественному ремеслу, рано осиротел, переехал в Петербург к старшей замужней сестре. С 1903 по 1908 год он учился в студии Л. Е. Дмитриева-Кавказского, которую прошли многие известные в будущем художники, в частности грузинский живописец Давид Какабадзе. Несколько раз Филонов держал экзамен в

Шедевры
русской
живописи.
Рубеж 19-20 вв.
– М., 2007.

Сарабьянов
Д.В. История
русского
искусства конца
XIX - начала XX
века. – М., 2001.

Сарабьянов
Д.В.
Неизвестный
авангард. – М.,
1992.

Турчин В.С.
По лабиринтам
авангарда. –
М., 1993.

Ильина Т.В.
История
искусств.
Отечественное
искусство.
– М., 2003.

Александров
В.Н. История
русского
искусства. –
Минск, 2004.

Академию художеств, но провалился из-за «незнания анатомии». Наконец, он поступил в Академию, но проучился там всего три года (1908 – 1910), затем был исключен, так как не желал подчиняться академическим правилам и казался начальству слишком оригинальным. После этого он связал свою судьбу с «Союзом молодежи», организовавшимся в 1910 году в Петербурге. Там были такие интересные люди, как Розанова, М. Матюшин, Е. Гуро, В. Матвей (Марков). В выставках «Союза» принимали участие и мастера других объединений: Петров-Водкин, Ларионов, Гончарова, братья Бурлюки, Малевич, Маяковский, Татлин, Машков, Кончаловский и другие. В Петербурге «Союз молодежи» был главным центром притяжения для художников авангардистского устремления. В 1911 – 1912 годах Филонов предпринял поездку в Италию и Францию. Он приехал за границу без средств, зарабатывал деньги, чем мог, в мастерских крупных художников не бывал и вернулся сразу же, как истощилась возможность добывать хотя бы минимальные средства к существованию. По возвращении художник начал особенно усердно работать. Именно в это время складывается его самостоятельная творческая система, и именно тогда он создает лучшие свои работы дореволюционного периода. В 1916 – 1917 годах он был лишен возможности работать, так как был призван в армию и находился на румынском фронте. Таким образом, ранний расцвет мастера падает на 1912 – 1915 годы. Тогда же он пишет первый вариант своей теоретической программы: «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности». В 1914 году он опубликовал декларацию, написанную совместно с несколькими другими художниками, в том числе и Какабадзе.

На практике принцип сделанности означал для Филонова, что художник должен отдать произведению живописи максимум усилий и напряжения. Ученики мастера рассказывают, что Филонов отделял свои огромные холсты тонкой кисточкой, начиная от одного края картины и постепенно доходя до противоположного. Возможно, это было, хотя бы отчасти, следствием академической выучки, хотя Академия и осталась недовольной своим учеником. Ранние рисунки, графический автопортрет 1909 – 1910 годов сделаны в академическом отношении безупречно. Перелом от этой «правильности» к деформации и экспрессионизму произошел в 1911 – 1912 годах. Затем возникли такие шедевры Филонова, как **«Запад и Восток»**, **«Восток и Запад» (1912 – 1913)**, **«Пир королей» (в двух вариантах, 1912 – 1913)**, **«Коровницы» (1914)**, **«Святое семейство» (1915)**, **«Мужчина и женщина» (1910-е годы)**, **«Победитель города» (1914 – 1915, акварель)**.



Н.П. Филонов. "Восток и Запад"



Н.П. Филонов. "Пир королей"



Н.П. Филонов. "Коровницы"

Главный смысл творчества Филонова – в пророчестве. Он провозглашал свой аналитический метод, отстраняя все теории современников и предшественников. Он пытался предугадать пути в «мировой расцвет». В картинах Филонова живут «пралюди» в какой-то древней природе. Как ни у одного русского художника начала XX века, проявляется у него интерес к первобытному художественному творчеству и к искусству тех народов, которые являются прямыми носителями этих первобытных традиций. В России художественный авангард также не остался безучастен к древним культурам. Как раз в «Союзе молодежи» возник этот интерес, реализовавшись в трудах члена «Союза» известного критика того времени В. Маркова, перу которого принадлежат книги **«Искусство острова Пасхи» (1914)** и **«Искусство негров» (1919)**, выпущенное уже посмертно.

Именно способность Филонова проникать в прошлое открывает ему путь в будущее – путь к «мировому расцвету», что сближает его с оригинальным философом рубежа столетий Н. Ф. Федоровым. Своей пророческой целенаправленностью Филонов футуристичен, хотя он далек от живописного футуризма самой художественной проблематикой своего искусства.

В произведениях станковой живописи середины 1910-х годов эти качества усиливаются. В этих работах нет той экспрессионистической раскрытое, разомкнутости, которая характерна для немецких живописцев. Филонов не стремится к откровенной суггестивности, прямому воздействию с помощью обнажения собственных чувств на чувства зрителей, а, напротив, замыкается в создаваемом им образе, погружается в анализ предмета. Реальный мир в этих

картинах в какой-то мере зашифрован, они полны мистических символов. Предметы превращаются в знаки, которые надо разгадывать. Зритель приобщается к некой тайне филоновского пророчества.



Н.П. Филонов. "Крестьянская семья"



Н.П. Филонов. "Победитель города"

И Шагал и Филонов на своих путях так или иначе столкнулись с кубизмом. Для Шагала он имел большее значение, для Филонова – меньшее. Но сама концепция творчества и того и другого в основе своей экспрессионистическая.