

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИ-
КАЦИИ ИМ. ЛЬВА ТОЛСТОГО**

Кафедра русской и зарубежной литературы

Л.Е. БУШКАНЕЦ

**РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Конспект лекций

**для студентов отделения русской и зарубежной литературы
Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ**

Казань – 2015

УДК 7.03.008 (470)
ББК 70я723
И89

Принято на заседании кафедры русской и зарубежной литературы

Протокол № 13 от 27 сентября 2014 года

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ИФМК КФУ В.Н. Крылов;

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ИФМК КФУ М.М. Сидорова.

Бушканец Л.Е.

Русская художественная культура Серебряного века.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Данный курс предназначен для студентов-филологов, его цель - дать представление об основных тенденциях развития русской культуры XIX - XX веков, о направлениях и стилях этого периода, об истории развития отдельных видов искусств и о том, как включалась в общее движение культуры литература. Предметом изучения являются шедевры изобразительного искусства, архитектуры, декоративно - прикладного искусства, музыки, история театра, а также жизнь и творчество художников, композиторов, архитекторов и пр.

Курс строится по тематическому принципу (развитие того или иного вида искусства, внимание деятелей разных видов искусств к определенной теме).

Преподаватель мечтает, чтобы в результате изучения материала студент:

- ориентировался в общекультурном процессе, понимал основные закономерности развития русской культуры в целом;
- знал основные этапы исторического развития русского искусства основные факты, даты, события;
- знал особенности творчества крупнейших деятелей русского искусства;
- видел связь между развитием литературы и художественной культуры в целом;
- умел пользоваться понятиями и терминами, необходимыми для анализа произведений разных видов искусства, разных направлений и стилей;

- умел анализировать произведения изобразительного искусства, музыки, архитектуры и т.д. (пусть не как профессионал-искусствовед, музыковед и пр., но как специалист - гуманитарий);
- умел атрибутировать (на память!) произведение искусства: определить автора, название и время создания тех произведений, которые указаны в программе (в том числе по фрагменту), а также определять автора и направление даже незнакомого произведения по его стилевым особенностям (что является одним из признаков образованного человека).

В рамках отведенных для нашего курса лекционных часов можно осветить только самые необходимые для образованного и эрудированного гуманитария вопросы. Историю искусства можно начать изучать, но невозможно завершить. Данное пособие дает лишь направление, по которому Вам всю жизнь придется идти самостоятельно, а потому не ленитесь обращаться к альбомам, монографиям, статьям, каталогам, в том числе и рекомендованным в списке литературы. Познакомьтесь с коллекциями московских, петербургских, провинциальных музеев – отправляйтесь, по возможности, в путешествие или, хотя бы, используйте широко доступные (но качественные) CD. о многих музыкальных произведениях также можно познакомиться, послушав их «живое» исполнение в Большом концертном зале Казанской консерватории, в театре оперы и балета им. М. Джалиля, в хороших записях. И даже гуляя по Казани, будьте внимательны к архитектуре: в нашем городе можно увидеть замечательные образцы зданий, построенных в разных стилях, характерных для XX века.

В первой теме мы обращаемся к социокультурным проблемам, без которых невозможно изучение собственно художественной культуры. Необходимо не просто обратить внимание на исторические факты, но определить те из них, которые влияют на общественное сознание, на формирование социальной психологии в то или иное время. Здесь Вам во многом помогут знания по литературе. В результате Вы должны видеть то, как в том

или ином произведении отразилась эпоха. Эти вопросы затронуты во многих учебниках, которые называются «История русской культуры» (меньшее внимание в них уделяется вопросам собственно художественной культуры, т.е. разным видам искусства). Помогут Вам и учебники по истории России и многочисленные мемуары крупнейших общественных деятелей. Обязательно обратите внимание на рекомендованные в списке литературы работы по истории быта и повседневной жизни того периода, о котором идет речь.

Часть разделов посвящена истории живописи. Вы должны научиться внимательно смотреть картину, понимать, как она «сделана». Придется развивать зрительную память, чтобы по представленной репродукции или ее фрагменту указать автора и название картины.

Историю театра реконструировать очень трудно, театр живет только в момент спектакля, только для зрителя. Спектакли начала XX века никак уже не восстановить, и об актерской игре и о даже самых гениальных постановках можно судить только по воспоминаниям очевидцев. Поэтому почитайте мемуары актеров, режиссеров (например, «Люди театра» В.А. Гиляровского и др.), и многие из этих людей станут Вам понятнее и интереснее.

В нашу программу включены только самые известные композиторы и их шедевры. После изучения этого раздела Вам придется на слух по отрывкам определять названные ниже произведения и их авторов независимо от «музыкального слуха» или того, учились ли Вы в музыкальной школе. Для этого придется прослушать эти произведения не один раз. Нужно уметь охарактеризовать эти произведения на память. И, кроме того, нужно знать некоторые музыкальные термины, без которых произведения невозможно анализировать: мелодия, темп, лад, тональность и пр., необходимо понимать специфику музыкальных жанров. Самая большая сложность в том, что не музыковеду, человеку, не знающему досконально музыкальной теории,

трудно рассказывать о музыке, вообще плохо «переводимой» на вербальный язык, в ней нечего «пересказать», ведь музыка – язык чувств, и даже глубочайшие философские размышления в ней тоже передаются через чувства. Тем не менее, постарайтесь научиться анализировать музыкальное произведение – то, какие чувства и как в ней воплощены, как происходит в произведении развитие этих чувств и мыслей, ведь музыка, как и литература, временной вид искусства. Поэтому нужно говорить о развитии музыкального действия, т.е. действия, которое разворачивается средствами музыки. Кроме того, музыка интересует нас в контексте данного курса как носитель своей концепции мира (впервые об этом аргументированно писал композитор, теоретик и историк музыки Б. Асафьев, работы которого очень интересно читать).

ТЕМА 1. СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНЦЕ XIX - НАЧАЛЕ XX ВЕКА

«Серебряным веком» принято называть в истории русской культуры конец XIX– первые два десятилетия XX века. Однако это наименование закрепилось за данным периодом ошибочно и оно во многом мифологизирует подлинную историю культуры и литературы этого периода¹.

Для этого периода характерна интенсивность, сложность и пестрота духовной жизни, блестящий её расцвет во всех областях. Не случайно М. Цветаева полагала, что после такого обилия талантов, когда «все это сидело за одним столом», природа должна успокоиться. Действительно, в это время был всплеск открытий во всех сферах духовной деятельности – в живописи, музыке, театре, балете, науке, технике (судостроении, металлургии и пр.). В художественной жизни было множество объединений, выставок,

¹ Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел: Материалы и исследования по истории русской литературы. Вып.4. М.: ОГИ, 2000. 152 с.

манифестов, между ними разворачивались острейшие споры. В этот период не было одного определяющего стиля или направления (как, например, ранее доминировали передвижники), не было стройной логики смен направлений (фовизм не вытекает из импрессионизма, абстракционизм из кубизма). Для искусства этого времени в целом характерны аллегоризм, обусловленный ощущением невозможности выразить идеи в определённой и изобразительной форме, острое новаторство, мифологизация искусства и его представление о себе как всевластной жизнестроительной силе.

Что определяло эту пестроту и сложность?

Прежде всего - новое в темпе и укладе жизни. Еще в 1890-годы жизнь в России шла так же, как 30 и 40 лет назад. Но когда народники, прошедшие на каторге и ссылке несколько десятилетий, в связи с амнистией 1905 года вернулись в центральную Россию, то они ее не узнали. Появились:

- первые электростанции в городах, произошла смена газового и керосинового освещения электрическим. В 1899 на первом всероссийском электротехническом съезде шла речь о том, что трехфазный ток стал культурным фактором, и благотворное влияние его вот-вот проявится не только в Западной Европе, но и в России. В России в 1880-е гг. зародилась электросварка, хотя применялась в Европе. В Казанском императорском университете в начале 1900-х годов было проведено электрическое освещение, вскоре оно стало использоваться в жилых домах многих городов;

- трамваи. Первый трамвай сменил конку в 1892 г. в Киеве, он стал символом прогресса, о котором писали в стихотворениях В. Маяковский и Н. Гумилев;

- автомобили. Сначала они были иностранного производства, в 1910-е гг. шла работа над созданием русского автомобиля. Он также стал символом прогресса и нового облика мира (В. Брюсов «Зов автомобиля», И. Северянин, В. Маяковский);

-аэропланы. В марте 1910 г. в Одессе М. Ефимов совершил первый полет на иностранном аэроплане, а уже в июне был совершен полет на аэроплане русской конструкции Гаккеля. Авиация стала всеобщим увлечением. А. Блок писал: «В этом именно году, наконец, была в особенной моде у нас авиация; все мы помним ряд красивых воздушных петель, полетов вниз головой, - падений и смертей талантливых и бездарных авиаторов». Появились первые сверхмощные самолеты с несколькими двигателями: «Русский витязь», «Илья Муромец» (на нем совершен первый перелет Петербург-Киев-Петербург), «Святогор». Развивается высший пилотаж (петля Нестерова). Был изобретен первый ранцевый парашют Котельникова;

-первые дирижабли («Кречет» - 1910, «Голуби», «Сокол» - 1910-1911, «Альбатрос» и «Гигант» - 1913-1914). Они были опасны, так как легко воспламенялись, поэтому перестали использоваться;

-телефон (и в русском языке долго не могла утвердиться норма речи: «говорить по телефону» или «говорить в телефон» - именно такой предлог употребляли Чехов и Толстой));

-развиваются телеграф (появившийся немного ранее) и телеграфные агентства;

-новая военная техника, изменившая психологию человека, - артиллерия (пулеметы), танки, ядовитые газы, идет распространение войны на небо и под воду (первая русская подводная лодка «Дельфин»). Радио в 1897 г. изобретено Поповым для связи между морскими военными судами и сушей. Если раньше было четкое разделение тыла и фронта, то теперь человек нигде не чувствовал себя в безопасности.

Все это и многие другие открытия меняли представления человека о пространстве и времени, способствуя формированию неоромантического мироощущения – зыбкости мира.

Большую роль сыграло появление первых городов с миллионным населением: в Петербурге в 1914 – 2 миллиона, в Москве – 1 800 000, миллионными городами были Баку, Тифлис, Рига, Одесса, Киев, Ташкент,

Томск. В целом население городов выросло на 9 млн. Изменился облик города: в нем были старая дворянская часть с богатыми особняками, новая купеческая с пышной буржуазной застройкой (где были канализация, водопровод, эффектные магазины, неоновая реклама, освещение), рабочие слободки (как в романе М. Горького «Мать») – дымные, перенаселенные, с угрюмыми красно-коричневыми общежитиями, бесконечными грязными улочками и деревянными трехоконными домишками (хотя в то же время там были Народные дома, чайные, читальни). Возник острый контраст центров и окраин.

Город был шумным, в нем было гораздо больше звуков, чем сейчас – звон трамваев, клаксоны автомобилей, крики разносчиков и старьевщиков. С весны 1896 г. в городах появляется кинематограф с завлекательными вывесками: «Мираж», «Иллюзион», «Грезы», «Чары», к 1913 г. было уже 1400 кинотеатров. А. Серафимович в 1912 г. писал: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов – и везде на улицах одно и то же, одиноко мерцающие керосиновые фонари, вход, освещенный фонариком, и у входа толпа, ждущая очереди – кинематограф». С конца 1890-х возникает большая популярность граммофона: сначала в городах, потом яркие, аляповато украшенные рупоры появились в сельских трактирах.

Шумный, многолюдный город вызывал одновременно восхищение и ужас (вспомним А. Блока: «Поставил праздничные храмы Для женщин, для картин, для книг <...> Но сам скликаешь, непокорный, На штурм своих дворцов орду <...> Ты шлешь вождей на митинг черный: Безумье, гордость и нужду»).

В **экономике России** словно отпустили сжатую пружину. А. Блок в стихотворении «Новая Америка» (1913) писал, что как уголь превращается в алмаз, так и Россия превращается в Новую Америку: «Там чернеют фабричные трубы, там заводские стонут гудки.<...> Путь степной – без конца, без исхода, Степь – да ветер, да ветер, и вдруг Многоярусный корпус заво-

да Города из рабочих лачуг. Черный уголь – подземный миссия Черный уголь здесь царь и жених, Но не страшен, невеста. Россия, Голос каменных песен твоих! Уголь стонет и соль забелелась, И железная воет руда... То над степью пустой загорелась Мне Америки новой звезда!» Возникают крупные синдикаты, тресты, банки, по последнему слову техники строится десять тысяч промышленных предприятий. Монополия царского двора сохраняется на оборонные предприятия, землю, винные предприятия и производство игральные карт.

В то же время сохраняется средневековый тип ведения сельского хозяйства. В 1891 г. был страшный голод в Поволжье, он повторялся в России каждые 5-6 лет (все понимали, как это опасно: голодный человек думает только о хлебе, но если он был сыт, а потом начал голодать, то он думает о революции), но это не мешало экспортировать пшеницу. В Германии говорили: кто же будет бояться страны, в которой от одного неурожая начинается голод? Народники, самодержавие – все надеялись развивать Россию без капитализма, но голод разрушил эти иллюзии. Так происходило сочетание крестьянской общины и крупной промышленности и одновременно всех промежуточных между ними стадий цивилизации.

Это время сложнейших сдвигов в социальной и духовной жизни. Для политической и социальной ситуации характерно стремительное развитие общественной мысли. Общественная жизнь кипела в легальной и нелегальной формах (Петра Струве, маленького ростом марксиста, «сладкого оратора», публики и восторженные курсистки забрасывали цветами, словно модного тенора). Особенно сильно все это проявилось в революции 1905-1907 гг. Либерализм становился буржуазным, после манифеста 17 октября возникает много партий – социал-демократы, эсеры, кадеты. Все партии требуют не просто парламентских свобод, но землю крестьянам. Правительство своими грубыми и неумелыми шагами (например, не разрешали открывать новые организации, т.к. не хватало жандармов для контроля) вызывало возмущение и толкало даже законопослушных граждан к ответным

действиям. В стране, в которой все так быстро менялось, не желало меняться только правительство. Николай II по-прежнему называл себя хозяином земли русской, божественным и неизменным, то, что должно было быть сделано немедленно, вообще не делалось, на его стороне были единицы. Так соединялись деспотизм и самые невероятные социальные идеи.

Все это определяло самочувствие творческой личности.

Прежде всего, всех объединяло неприятие действительности и остро ощущаемое приближение трагической катастрофы. Современная цивилизация в восприятии многих превращалась в страшный образ современного города – это чудовище, Дракон Брюсова, коварный змей и вампир В. Соловьева, зловещая клетка Л. Андреева, его медный голос слышится Блоку. А. Белый писал: «Лик красавицы занавешен туманным саваном механистической культуры, саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа». Виной тому – «Колдун из страны иноземной, облеченный в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей <...> Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидениями смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогрозным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине, в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости. Вот непреклонный бег созвездий, им вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок»². Картины М. Добужинского «Городские сны» создают образ жуткого бесчеловечного будущего, где каменные громады вытесняют небо и всю естественную природу. Деревянный домик между ними кажется естественным, уютным, трогательным, несущим милую человечность. Утопии писателей лучше назвать антиутопиями (В. Брюсов «Республика южного креста», Н. Федоров «Вечер 2217 г.»).

² А. Белый. Луг зеленый //Весы. 1905. № 8. С. 7-8.

Отсюда пафос творческой деятельности в интеллигенции, напряженные поиски того, как жить в такой сложной исторической ситуации.

Трагизм интеллигенции – во внутренней противоречивости. **Художники в кризисную переломную эпоху переживают сложный внутренний духовный конфликт, кризис, в результате которого утрачивается целостность.** Вяч. Иванов писал: «Какой-то невидимый плуг разрыхлил современную душу в смысле разложения того плотного, непроницаемого, нерасчлененного сгустка жизненной энергии, который называл себя «я» и «цельной личностью» в героическую эпоху непосредственного индивидуализма». Отсутствие гармонии проявлялось даже в том, что у одних творцов было повышенное ощущение цвета, у других – ритма, у третьих – линии, произошло появление «пейзажного» или «натюрмортного» мироощущения, единая природа делится на дионисийское и аполлоновское начала и пр.

Росло ощущение непрочности моральных норм, которые раньше казались вечными, менялись представления поколений о добре и зле, прекрасном и ужасном. Мир стал текучим, зыбким, неустойчивым, миражным, за видимым оказалось невидимое, м.б., непостижимое вообще, каждое явление раскрывалось со множества сторон, превращалось в свою противоположность, цвета, формы, размеры, запахи – все, что воспринимается органами чувств стало восприниматься как обманчивое и ненадежное. Действительность оглушала фантастической симфонией явлений, свойств, впечатлений, рождала предчувствие Страшного суда - словно все мироздание охвачено буйством неведомых стихий. А. Блок взволнованно писал о том, что личная трагедия – это только часть трагедии мировой, всего человечества, называл эпоху ночной и говорил, что почти каждый молодой человек думает о смерти (действительно, самоубийства в это время приняли характер эпидемии).

Изменилось представление о времени и пространстве, соотношении вещей. А. Блок считал, что художник – это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, видит не только первый план мира, но и неизвестную

даль, которая от обычного человека заслонена наивной действительностью. Будущее воспринималось как неизбежное, надвигающееся, как социальный и духовный рубеж, катастрофа. Личность, готовая к его принятию, должна быть готова к жертвенности, должна чувствовать эсхатологические настроения. Все проблемы собственной личной жизни воспринимались как часть общего, глобальных проблем судеб человечества, отношения личности к миру.

В творцах искусства соединялись стремление понять мир и воздействовать на него через искусство, которое приравнивалось по силе воздействия к религии и должно было стать новой религией (отсюда житнетворчество не только у символистов, но у представителей всех направлений), и одновременно стремление утвердить «я» в противовес обезличиванию мира, индивидуализм (что сопровождалось чувством дисгармонии, утраты связей с миром – а ведь со времени Возрождения мыслящие люди чувствовали себя моральными законодателями).

Крайне обостренное чувство «Я» - это защитная реакция, освобождение от всего навязанного, нормативного, традиционного, попытка оценить мир «сначала» и самому. Как форма самоутверждения «Я» использовались защитная ирония (традиционная для романтического мировосприятия), эстетическая игра, в которой вымысел и реальность меняются местами (маскарады на картинах К. Сомова, натюрморты Н. Сапунова, где нарисованные розы соединяются с бумажными розами и пр.), эпатаж как вызов респектабельности, бунтарство против общепринятого. В то же время возникало искание коллективного, доступного всем: «То, что на пользу лишь одному, сейчас почти неприемлемо, и в будущем обществе почетом будут окружать лишь то, что полезно всем» (Ван де Вельде).

Возникали усталость, утомление – самим собой, искусством, субъективность. Искусство больше интересуется самим собой, чем окружающей действительностью. Снижен уровень познания жизни. Искусство редко обращается к диалогу с натурой, ориентируется на метафору, вымысел, ми-

фологию, аллегорию, ищет возможности преображать, но не познавать, стоит выше жизни. Отсюда усиление гротескного начала, осознание несбыточности романтических идей, что ведет к автоиронии по отношению к собственным упованиям. Ирония помогает художнику также отмежеваться от мещанина и его претензий обладать стилем, от массовой культуры. Блок говорил, что ирония стала болезнью культуры. Гротеск мог превратиться и в любование китчем, это ироническое любование художественной пошлостью, от которой все равно не скрыться.

Художники этого времени стремились к эмоциональной напряженности, к обобщениям, к восприятию мира как Вселенной с противостоящим ей микрокосмом человека, но следствием были часто отвлеченные концепции, философские и моральные абстракции, утопии, уход от реальной жизни и неумение строить живые человеческие отношения.

Главная задача искусства с точки зрения его создателей в это время – создание искусства большого стиля, поиск монументальности и художественного синтеза, пророческий тон, придание огромного значения искусству, творчеству, особенно музыке, вдохновению, отождествление поэта жрецу или пророку. И одновременно - в глазах деятелей серебряного века культура превращалась в нечто уязвимое и эфемерное, бессильное изменить жизненную ситуацию. Это тоже усиливало трагизм их мироощущения.

Религиозное безразличие предшествующих десятилетий сменилось **тенденцией обновления религии**, причудливым сочетанием язычества и христианства, увлечением буддизмом, теософией и антропософией. «Язычество» Ницше привело к представлению о культуре человечества как борьбе двух начал – дионисийского, буйного, безудержного, хаотического, и аполлонического – организованного, гармоничного. Вяч. Иванов соединял язычество и христианство – дионисийство и христианство Блаженного Августина или св. Бенедикта. Показательная картина Макса Клингера «Христос на Олимпе», где Христос сидит на троне Зевсом, окруженный

другими богами. Само христианство в эту эпоху модернизировалось, включило в себя мистицизм, оккультизм. Все это смешение – тоже черта времени, стремление прикоснуться к непознанному, иррациональному.

Все это – неоромантические настроения.

Потому для искусства этого времени важны романтические традиции в искусстве и философии: Тик, Новалис, Brentano, Достоевский, Гегель, Тютчев, Платон, пифагорейцы, Кант, Шеллинг, Бергсон, Шопенгауэр, Ницше и пр.

Возникает и собственная философия - **русский религиозно-философский Ренессанс: Н.А. Бердяев (1874–1948), С.Н. Булгаков (1871–1944), Д.С. Мережковский (1865–1940), С.Н. Трубецкой (1862–1905) и Е.Н. Трубецкий(1863–1920) П.А. Флоренский (1882–1937).** Осмысливая причины кризиса культуры XX века, философы пришли к выводу, что «настоящее является собой катастрофическое обеднение в области духовной жизни, человечности, любви и творческой энергии» (К. Ясперс). Существенно изменилось представление о человеке. Еще со времен Декарта в разуме и мышлении усматривались особенности человека, составляющие его сущность. Отсюда вытекал этический постулат о господстве разума над страстями. Доверившись разуму, люди построили нечеловеческое общество, создали разрушительные науку и технику, а потому европейский рационалистический идеал «полного овладения истиной» есть ложь, результат чрезмерной гордыни разума.

В центре этого философского течения был **В.С. Соловьев (1853–1900).** Опираясь на идеи Достоевского, он отверг возможность обновления мира без нравственного совершенствования человека, основанного на развитии духовных ценностей, выработанных религией и искусством: для человека естественно стремление разумом – к истине, волей – к добру, чувством – к прекрасному. Но достижению нравственной гармонии мешало сопротивление грубо материалистического начала – эгоизма. Отсюда отношение к художнику как жрецу искусства, а к искусству как к священно-

му таинству, роль которого в жизни человека исключительна. Обладая блестящим литературным талантом, Соловьев сделал философские проблемы доступными широким кругам русского общества. Его идеи составили основу мироощущения и творчества многих представителей искусства рубежа веков.

Отказав разуму в праве быть доминантой существования человека, XX век стал перед проблемой: что является его главным признаком.

Питирим Сорокин (1889–1968) – американский социолог, русский по происхождению, диагностировал состояние культуры Западной Европы как кризисное. «Мы оказались в эпицентре громадного пожара, сжигающего всё до основания. Всего за несколько недель он уносит миллионы человеческих жизней, за несколько часов он уничтожает города с их многовековой историей, за несколько дней стирает с лица земли целые королевства. Красная человеческая кровь широким бескрайним потоком течет по земле. Нищета, растущая день ото дня, простирает свою зловещую тень, охватывая всё новые территории. И вот уже наступил конец удаче, исчезли счастье и благополучие миллионов. На земле исчезли мир, безопасность и уверенность. Во многих странах люди забыли, что такое процветание и благополучие, свобода превратилась просто в некий миф. Солнце западной культуры закатилось. Громадный вихрь накрыл собой всё человечество». Сорокин подчеркивал неразрывную связь общесоциальных процессов с развитием культуры. Исторический процесс виделся ему не как прямое поступательное движение, а как «циклическая флуктуация», то есть идущая законченными типами смена типов культур. Он выделял три возможные типа культуры:

чувственный – преобладают эмпирически-чувственное восприятие и оценка действительности, «истина чувств» и истина наслаждения (греко-римская цивилизация периода ее разложения и упадка, вся западная культура с эпохи Возрождения и до наших дней);

идеациональный – преобладают сверхчувственные ценности, поклонение некоему Абсолюту, Богу (или идее), «истина веры» и истина самоотречения (ранняя средневековая христианская культура Запада (с VI по XII век));

идеалистический – синтез «чувственного» и «идеационального» типов, где чувство уравнивается интеллектом, вера – наукой, эмпирическое восприятие – интуицией (Возрождение).

Кризис современной культуры, лишенной абсолютных идеалов, то есть Бога, в целом устремленной к чувственному наслаждению и потребительству, П. Сорокин связывал с развитием материалистической идеологии и экспериментальной науки в ущерб духовным ценностям. Будучи человеком верующим, Сорокин видел выход из нынешнего кризиса в неизбежном восстановлении культуры с религиозными идеалами.

П. Сорокин получил известность еще до революции, потом стал одним из лидеров правых эсеров, был секретарем Керенского, позднее – профессором Петроградского университета. В 1922 году по инициативе Ленина вместе с большой группой ученых и писателей, представлявших цвет русской интеллигентности, был выслан из страны. В Гарвардском университете П. Сорокин возглавил один из первых в США факультетов социологии и стал всемирно признанным авторитетом в этой науке.

Николай Бердяев (1874–1948) – русский философ, считал, что культура порождает цивилизацию, но не сводится к ней. Вырастая из культуры, цивилизация уничтожает ее. В 1922 году был выслан из страны с запретом возвращения на Родину под угрозой расстрела. Стал самым известным, если не единственным, русским философом, признанным на Западе.

Бердяев говорил о двух принципах развития культуры: консервативном и творческом. Консерватизм – это традиция. «Без традиции, без преемственности культура невозможна». Именно традиция есть то начало, которое «сохраняет качество любой культуры». В любой культуре существует шкала ценностей, образцов культуры, созданных определенным историче-

ским опытом. Любая культура иерархична, есть «высокие» образцы, а есть массовая культура. Единство всех сторон – это органичность, стиль культуры. Кризис культуры – это деиерархизация, нивелирование шкал культурных ценностей, различение на высокие и массовые образцы, ее усреднение. Это то, что несет с собой принцип демократизации, прямо перенесенный из сферы политики в сферу культуры.

Одним из основных вопросов философии Бердяева был вопрос о русской культуре. Бердяев связывал неповторимость «русской души» с огромными российскими просторами, утверждая, что «пейзаж» русской души соответствует пейзажу русской земли с ее широтой, безграничностью и устремленностью в бесконечность: «В России духи природы еще не окончательно скованы цивилизацией, как это имеет место на Западе. Западная душа гораздо более рационалистична, упорядочена, чем русская, в которой всегда остается иррациональный момент». Отсюда также склонность к бюрократизму, стихийность политической жизни, отсутствие индивидуализма, преобладание в коллективности в ущерб развитию индивидуального начала. В религиозной сфере, во многом определившей жизнь России, это явление получило название соборности, добровольного соединения индивидов на основе любви к Богу и друг к другу. В то же время это определяет душевность, сердечность, непосредственность, а также воспитанные религией качества – склонность к покаянию, поиск смысла жизни, нравственное беспокойство, материальная неприхотливость, доходящая до аскетизма, способность нести страдания и жертвы во имя веры, устремленность к некоему идеалу.

Бердяев много писал о бинарности русской культуры, ее двойственности, склонности к шараханью от одной крайности к другой, контрастности поведения: «Если нельзя быть святым и подняться до сверхчеловеческой высоты, то лучше уж оставаться в свинском состоянии». Вопреки распространенному мнению о том, что большевизм стали исторической случайностью, зигзагом русской судьбы, Бердяев показал, что они явились

неизбежным следствием самого характера народа, всей его противоречивой истории.

На русскую культуру оказали влияние и идеи зарубежных философов.

Зигмунд Фрейд (1856–1939) - австрийский невропатолог, психиатр, основоположник психоанализа и фрейдизма – философского направления, стремящегося применить психологические концепции для объяснений явлений культуры, процессов творчества и развития общества в целом. Перенеся психоанализ на область этнографии, истории, религии, биографий великих деятелей культуры, Фрейд рассматривает культуру как «проекцию индивидуальной психики на общественный экран», культура «охватывает, во-первых, все накопленные людьми знания и умения, позволяющие им овладеть силами природы и взять у нее блага для удовлетворения человеческих потребностей. Во-вторых – все институты для упорядочения человеческих взаимоотношений и особенно для дележа добываемых благ». В этом определении преобладают биологические мотивации. Не случайно Фрейд был убежденным атеистом и противником религии. Он рассматривал религию как «особую форму коллективного невроза».

С другой стороны, культура у Фрейда - своеобразный механизм социального подавления свободного внутреннего мира индивида как сознательный отказ человека от удовлетворения им природных страстей. «Похоже... – писал он, – что вся культура вынуждена строиться на принуждении и запрете влечений; неизвестно еще даже, будет ли после отмены принуждений большинство человеческих индивидов готово поддержать ту или иную интенсивность труда, которая необходима для получения прироста жизненных благ».

Движущей силой человечества Фрейд считал стихийные влечения, среди которых основным и объединяющим людей является инстинкт половой инстинкт. Фрейд обозначил его термином либидо. Энергия либидо находит выход не столько в половом акте, но в преобразованном виде идет

на цели общественной деятельности и культурного творчества, если энергия либидо переключается на них путем сублимации. С точки зрения психоанализа, «неоспоримой истиной считается, что вопрос «Получит ли Ганс свою Грету?» является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэтов, ни публики. Психическим процессом, противоположным сублимации, является вытеснение – защитный механизм психики, состоящий в активном забывании, удалении из сферы сознания в бессознательное неприемлемых для «Я» импульсов и влечений. Именно вытеснение находит свое выражение в воспитании и сдержанности. Не случайно многие великие художники, артисты, поэты, жизнь которых находит выражение в сублимации, чаще всего отличаются раскованностью, богемностью и презрением к условностям.

Для **марксистов** человек – явление социальное, движущей силой истории являются пролетариат и классовая борьба. Фрейд писал: «Сила марксизма состоит, видимо, не в его понимании истории и основанном на этом предсказании будущего, а в проницательном доказательстве неизбежного влияния, которое оказывают экономические отношения людей на их интеллектуальные, эстетические, этические установки». Однако нельзя предположить, что экономические мотивы являются единственными, определяющими поведение людей в обществе.

Освальд Шпенглер (1880–1936) – немецкий философ и историк культуры, автор труда «Закат Европы» (1921–1923 годы). Культурологическая концепция Шпенглера строится на противопоставлении культуры и цивилизации. Культура – сложившаяся в веках историко-культурная целостность, сущность которой образует религия. Термином цивилизация Шпенглер обозначает последнюю, неизбежную фазу всякой культуры. Цивилизация как исключительно технико-механическое явление противоположна культуре как царству органически жизненного. Цивилизация, обладая одними и теми же признаками во всех культурах, есть выражение отмирания целого как организма, затухание одушевляющей его культуры.

Шпенглер рассматривает историю как чередование культур, каждая из которых представляется им в виде некоего организма, спаянного внутренним единством и обособленного от других подобных ему организмов. Существование общечеловеческой преемственности в культуре Шпенглер отрицает. В истории человечества он выделяет восемь культур: Античности и Западной Европы, арабская, Египта, Вавилона, Индии, Китая и народов майя. В качестве новой культуры выступает русско-сибирская культура. Каждому культурному организму отмерен примерно тысячелетний срок существования. Всякое глубинное и плодотворное взаимодействие между ними невозможно. Умирая, каждая культура вырождается в цивилизацию, проходит от творческого порыва к бесплодию, от развития к застою, от «души» к «интеллекту». История развития каждой культуры сводится к прохождению тех стадий, которые в своем развитии проходит живой организм: детство, юность, зрелость, увядание. Закономерное наступление и чередование этих стадий делают периоды развития всех культур абсолютно тождественными. Длительность стадий и срок существования самой культуры отмерены. Анализируя духовный климат современной Европы, Шпенглер пришел к выводу, что подобно тому как в свое время погибла греко-римская культура, сейчас увядает западноевропейская, и ничто не может ее спасти. Закат Европы ознаменовался победой техники над духовностью, мировых городов над провинцией, плебейской морали над трагической. В современном мире культура сохраняется лишь в крестьянстве, которое подвергается давлению со стороны цивилизации.

Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) –испанский философ, искусствовед, критик. В книге «Восстание масс» противопоставил духовную элиту, которая творит культуру, массе людей, довольствующихся примитивными стандартными понятиями и представлениями в условиях индустриального общества и научно-технической революции в XX веке. Обезличенная масса – скопище посредственностей, вместо того чтобы следовать рекомендациям естественного «элитарного» меньшинства, поднимается против него,

вытесняет элиту из традиционных для нее областей – политики и культуры, что приводит к общественным бедам. «Человек массы» – это не эксплуатируемый труженик, а средний индивид, всякий, кто ощущает себя таким же «как все». Будучи не способен к критическому мышлению, он бездумно усваивает «ту мешанину прописных истин, не связанных мыслей и просто словесного мусора, что скопилась в нем по воле случая, и навязывает ее везде и всюду, действуя по простоте душевной». Такого типа существо, в силу своей личной пассивности и самодовольства в условиях относительного благополучия, может принадлежать к любому социальному слою – от аристократа до простого рабочего, «радикальнее всего делить человечество на два класса: на тех, кто требует от себя многого и сам на себя взваливает тяготы и обязательства; и на тех, кто не требует ничего и для кого жизнь – это плыть по течению, оставаясь таким, какой есть, не силясь перерасти себя». Отсутствие традиционной культуры в современном обществе приводит к его духовной деградации и падению нравственности.

Иерархия видов искусства. Большую популярность получили идеи Вяч. Иванова и П. Флоренского о храмовом действе как синтезе искусств. Эти мыслители писали о том, что «храмовое действо» способствует катарсису и перерождению человека вследствие синтеза музыки, архитектуры, фресковых росписей, икон, освещаемых лампадкой и пр. – а главное, тому, что человек сам непосредственно участвует в этом действе. Была популярна идея воздвигнуть «храм времени», где осуществилось бы преображение людей вследствие синтеза искусств – в частности, о нем мечтал композитор А. Скрябин и даже готов был одним из первых, пожертвовав собой, перейти из материального состояния в духовное.

Но пока человечество только идет к этому, среди уже существующих искусств выстроили иерархию, в которой в основе всего были театр и музыка, способные воплощать всю полноту бытия. Им родственна живопись – возникает даже идея особой консерватории, в которой изучались бы и музыка, и живопись – цветовая мелодия, цветовая гармония. Вслед за ними

располагались архитектура и декоративно-прикладное искусство, которые создают среду вокруг человека.

Эта «идеальная» иерархия не во всем совпадала с реальной ролью различных искусств в этот период.

«Для того чтобы процветало искусство, нужны не только художники, но и меценаты», – писал К. С. Станиславский. **Меценаты** способствовали развитию культуры, утверждению в ней новых направлений и форм. Это выходцы из московского купечества, представители богатых промышленных и торговых династий, семейный капитал они использовали не только для преумножения богатства и развития производства, но и для благотворительных целей.

Павел Михайлович Третьяков – основатель художественной галереи, которую он завещал Москве, **Савва Иванович Мамонтов** – создатель частной русской оперы, помог раскрыться гению Ф. Шаляпина, М. Врубеля, В. Серова, **Сергей Иванович Щукин** – вместе с братьями был коллекционером современной западной живописи, которая еще не получила признания не только в России, но и у себя на родине (например, импрессионисты), по завещанию Щукин передал свою коллекцию в дар Москве, **Николай Тарасов, Алексей Бахрушин**.

ТЕМА 2. МОДЕРН

Стиль модерн пережил период становления, расцвета и угасания в течение очень короткого срока, и тем не менее он оставил заметный след в каждой национальной культуре. Его противоречивость привела к тому, что отношение к нему неоднозначно, ряд исследователей считает его признаком упадка буржуазной культуры, однако именно в рамках модерна были сделаны выдающиеся художественные открытия.

Исторические корни модерна – в 80-90-е гг. XIX в., которые в истории европейских культур получили название «конец века», их отождеств-

ляли с упадком, духовным разложением, утратой нравственных критериев, безвольным смирением и растерянностью части общества, особенно артистической среды, перед лицом социальных невзгод и назревавших катастроф.

В основе модерна – свои философские концепции. Поскольку истожились возможности позитивизма, который определял мировоззрение в предшествующие десятилетия, то на смену ему пришли неоромантическое бергсонизм, ницшеизм, идеи Кассирера, Фрейда, Шпенглера, Дильтея. Возникает **философия жизни**, она перенесла акцент с проблем гносеологии (познания) на проблемы самого мира, самой жизни, которые должны постигаться интуитивным путем, а не путем логически-рациональных построений. Жизнь является всеобъемлющей категорией, изначальной и конечной, космической, всепоглощающей, вечной игрой стихии. Сущность ее, как полагал Ницше, – в приумножении силы, в жажде самоутверждения, самообновления. Мир – живой организм, человек должен покориться стихии жизни, соединиться с ней, слиться в экстатическом порыве, идя навстречу року, своей судьбе. Дильтей утверждал: внешний мир лишь объективная реализация жизни, сама же она остаётся до конца непостижимой; в процессе интуитивного постижения исчезает различие между субъектом и объектом, познающим и познаваемым. А. Бергсон писал, что для жизни характерны длительность, изменчивость, творческая эволюция, следствием чего является непрерывное изменение, становление, неразрывность, которые можно понять только интуицией. Отсюда и роль искусства, которое открывает мир с помощью интуиции, в то время как наука, автоматически приспособляясь к реальности, может ответить лишь на вопрос «как», но не «что». «Жизнь» – вот главное слово эпохи, а не «разум», «дух», «свобода», «долг» или «добродетель».

Отсюда в модерне **культ стихии, интуитивного**, спонтанного, неподвластного разумному началу, биологизм художественного образа, а основные сюжеты – страсти, вакханалия, хороводы, вихри, экстатические

порывы, пробуждение жизни, сны и ассоциации сновидений, а среди персонажей – мифологические существа, полулюди-полузвери, полурастения-полуживотные. В архитектуре шло уподобление здания органической стихии. Стихия города с ее постоянным движением, изменчивостью и ритмом обоготворялась.

Для психологии человека эпохи модерна характерна противоречивость. С одной стороны – болезненное томление, меланхолия, ирония, пессимистическое чувство безысходности, стали признаком хорошего тона дендизм и богемность. С другой стороны – культ здорового тела, появление моды на купания (и появление современных купальных костюмов), первая олимпиада. Не случайна деятельность А.Дункан, которая сбросила классические балетные одежды и пуанты, босиком и в балетной свободной тунике вышла на сцену. Она вынашивала идею воспитания и преобразования жизни через танец, мечтала обрести через музыку формы новой коллективной жизни. Эмиль Далькроз также надеялся обрести через ритм новые перспективы развития общества – в его программу входили массовые шествия, коллективные представления. Еще одно противоречие: с одной стороны, мечта о коллективной жизни (Вяч. Иванов проповедовал идею всенародности искусства, его будущее он видел в организации всенародной души) – что удивительно соседствует, с другой стороны, с крайним индивидуализмом, выражением которого стал культ собственного дома, особняка, рассчитанный на одну семью, способный угодить каждой прихоти владельца.

Идея красоты – главный нерв времени. Возникает культ красоты – она стала объектом обожествления, глобальной категорией. М. Врубель утверждал, что красота – «вот наша религия», искусство и красота в сознании творцов объединялись и наделялись способностью преобразовывать жизнь по эстетическому образцу, на началах всеобщей гармонии и равновесия. Творец красоты, художник, превращался в выразителя главных устремлений времени, а утопическая идея красоты соотносилась с обновленным христианством. А. Белый утверждал, что из искусства выйдет но-

вая жизнь и спасение человечества. С. Дягилев призывал привнести красоту в обыденную жизнь: нужно «приладиться прямо к жизни» и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы становились бы легче, отдых возможнее, а вся жизнь уютнее и радостнее – эта, по выражению А.Матисса, «концепция удобного кресла» стирает грань между материальной и духовной пользой, красота должна приносить пользу всюду, где может, являться способом создавать удобства или пересоздавать жизнь. Вся жизнь человека должна стать творчеством, а все, не являющееся искусством, не нужно человечеству. Одним из результатов этой идеи стало то, что стало значимым декоративно-прикладное искусство, почти забытое ранее, оно украшало жизнь, наполняло среду красивыми предметами, удобными для глаза и тела, в нем соединялись польза и красота.

Панэстетизм соединялся с утопическими идеями. Возникает идея об общественном устройстве по образцу художнических организаций (Дармштадская колония на холме Матильды – городок художников как идеальный миропорядок, российские колонии художников в Абрамцево, Талашкино и пр.). Художники мечтают исправить мир красотой.

Идеал красоты в искусстве модерна противоположен каноническому, наиболее близка – готика, особенно поздняя – это неистовство жизни, взвинченность личности, повышенная эмоциональность, смена надежды и отчаяния, контраст между крайними полюсами поведения, страхом ада и наивными радостями, жестокостью и нежностью и пр., динамизм и иррациональность, причудливая изысканность форм, сочетание абстрактного и натуралистичного, экспрессивность.

Массовость. Стиль модерн «обслуживал» все слои общества. С одной стороны, он декларировал элитарность, с другой – обращался к вкусам толпы, массы, в нем были и пошлость, безвкусица даже в творчестве больших мастеров. Художники создавали афиши, программы, календари, политические карикатуры, журнальную графику и пр. Во многом это связано с сближением искусства и промышленности, что обеспечивало производство

художественных изделий в невиданном ранее объеме, так элитное и массовое перетекали друг в друга. Общедоступность красоты, ставшая лозунгом времени, приводила к тому, что индивидуальные достижения великого архитектора тут же становились стилем доходного дома, «красота для бедных» несла в себе многие признаки большой красоты стиля. Поскольку открытия художника тут же тиражируются, возникает потребность в новом открытии, рождается закон постоянного художественного изобретения. Да и сами художники идут в массовое производство, плакат, рекламу, расходуют себя на цели, которые раньше не считались высокими. Соревнование открывателя и потребителя в модерне начинает проблематику всего XX века, когда массовый потребитель преследует и догоняет художника, тот время от времени поворачивается к противнику и раздраженно бросает ему в лицо хулиганские выходки. Поскольку в пределах одного стиля соседствуют массовое и индивидуальное, то есть глубокая правда и ложное глубокомыслие, подлинная трагедия и самодовольная пошлость, страшная горечь и изысканная поверхностность.

Из всего этого комплекса идей **рождается тоска по большому стилю**, охватывающему все сферы художественной жизни эпохи. Стиль – надличностная категория, игра, которая предложена художнику (даже тогда, когда он ее отрицает, он приобщается к стилю хотя бы позицией отрицания), это общность формы, предполагающая общность мировоззренческую, единство метода, систему жанров. Он отличается целостностью, единством всех пластических искусств. Стиль обладает собственной закономерностью движения – становления, зрелости и упадка, что происходит помимо воли отдельных художников. Лишь в исключительных случаях стиль создается волевым усилием конкретных лиц – и в конце 19 века художники, критики и заказчики почувствовали необходимость создания нового стиля, который бы объединил разные виды искусства – образовалась «ситуация для скачка», жажда стиля, активная попытка его утвердить, образовать, изобрести что-то совсем новое.

Модерн родился из потребности в новом пластическом языке и из поиска большого стиля. Это крупное интернациональное движение (нем. югендстиль, фр. постимпрессионизм, арнуво, ит. стиль либерти, англ. модерн стайл) со своей эстетической программой и замыслом всеобщего эстетического преобразования, сотворения прекрасного, которого нет в окружающей жизни, преобразования жизни красотой: искусство не воссоздает, а создает красоту, прикосновение к которой озаряет неэстичное бытие.

Символизм и модерн – между ними сложное взаимодействие, символизм – философская мировоззренческая концепция, модерн – стиль У многих художников есть их сплав, но возможен модерн без символизма.

Основные особенности:

– творческая деятельность понимается как художественная фантазия, уподобление творящим силам природы. Художник – демиург, который словно с мягкой глиной обращается с камнем, деревом, металлом, превращая их в эстетические субстанции, соединяющее духовное и материальное начало.

– искусство воспринималось как особый вид деятельности, близкий к философии, это сложный комплекс чувств, мыслей, эмоций, которые рождаются в духовном существе художника под влиянием окружающей действительности. Это сложное содержание не укладывается в сюжетные рамки и требует иносказания, насыщения образов сконденсированным символом. Роль сюжета все же остается значительной, он помогает воздействовать на зрителя рационально. Жизненные впечатления даны в двойном преломлении – сначала действительность преломляется искусством предшественника, затем второй раз художником-модернистом, в результате чего отражается не действительность, а творится миф. Из-за сближения музыки, живописи, философии, литературы, т.е. синтеза уже в самом мировосприятии, из-за сложного содержания к произведениям неприменимы сложившиеся ранее жанровые критерии портрета, пейзажа и пр., возникает тяготение к синтетизму. Синтетизм провозглашался во всем. Например, для

модерна характерна интеграция восточных и европейских художественных традиций: (приемы свободной планировки японского дома, декоративное искусство Востока).

–новый тип художника – универсальной человеческой личности: мечтатель и практик, создающий великие творения и преобразующий в явления искусства прозаические явления быта (Врубель: художник, иллюстратор, скульптор, автор майоликовых панно, декоратор).

Принято считать, что модерн ярче всего выразился в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. На самом деле он проявился во всем, так как неотделим от задачи создания большого стиля, отвечающего современному мировосприятию, для которого характерны повышенная нервная чувствительность, изощренность вкусов, усвоение опыта прошлого, парадоксальность мышления, пристрастие к эстетической игре, тяготение к стилизации.

Модерн в архитектуре – именно архитектура оказалась главным объектом приложения новых принципов. Совершенно новое понимание архитектурного образа.

– новое осмысление объема и соотношения его с пространством: объем – пластически податливая и выразительная масса, подвижная, текучая, которая принимает форму под воздействием архитектора, он создает плоскости-границы. Здание противопоставлено окружающей среде, это организм, возникающий по воле творца подобно творению живой природы, творец по своему произволу соравен природе, созидает новые, невиданные ранее формы из покорного ему материала. Пространство стены разрезано окнами разной высоты, объема, формы, создается проем стиля модерн особой формы, здание несимметрично, имеет разную высоту, стена то выдвигается вперед, то уходит вглубь.

– большая роль обработки плоскостей, т.е. фактуры (стены покрыты изразцами, которые сияют на солнце, и тогда стена словно теряет материальность).

- большая роль декоративного мотива, цвета.
- пластические, текучие, словно самообразующиеся формы.
- синтез искусств с живописью, скульптурой и пр. Интересны как украшение здания монументально-декоративные полотна Серова, Врубеля и пр., майоликовые панно, скульптурные рельефы («Принцесса Греза» Врубеля на «Метрополе», рельеф Голубкиной на здании МХТ).
- обволакивающий предмет стилизованный орнамент; металл, камень, бетон стилизуют природные формы – волна, ракушка, цветы орхидей, ириса, лилии.

Одним из первых строений в стиле модерн был **особняк Рябушинского** архитектора Ф. Шехтеля, 1900. Стены облицованы светлыми гладкими плитками, они мерцают на свету, создавая вокруг здания словно мерцающую световую оболочку, связывая с окружающей световоздушной средой, сообщая «инобытие». Все объемы дематериализуются, тают на свету, формы становятся тягучими, подвижными. Ритм создан рядом асимметричных, различных по размеру, объему и высоте окон, крылец. Изящные по изгибам чугунные решетки, оббегают здание по фасаду. Изысканный декоративный живописный фриз с изображением ирисов усиливает впечатление, приобретая самоценность на тающей, зыбкой поверхности.

С одной стороны, в архитектуре чувствовался страх перед индустриализацией и ее последствиями, машину считали порождением дьявола, само использование в архитектуре природных форм казалось защитой человека от наступления мира технологии, но в то же время модерн стремился к дизайну, к использованию возможностей промышленности, архитекторы охотно строят фабрики и заводы, используют промышленные формы при строительстве других зданий. Большое значение имели достижения промышленности для создания новых конструкций и материалов для архитектуры.

Модерн в декоративном искусстве был призван украшать интерьеры, для него характерна игра, театральность, зыбкость линий.

Модерн в живописи имел свои черты:

- декоративность, плоские пятна цвета, декоративно-узорчатое начало в композиции,
- гибкая линия, которая не выделяет объемы, а сливается с плоскостью,
- пространство не обладает глубиной, а фигуры и предметы – массой,
- сюжет картины в целом правдоподобен, но в какой-то своей грани вдруг оборачивается преувеличением, фантастикой, гротеском.

Значение модерна.

1. Провозглашена идея насыщения искусством окружающей среды.
2. Создан новый язык художественной выразительности для XX в. – стилистика важнее содержания.
3. Произошел подъем новых отраслей художественной деятельности, в которых соединяются массовое и индивидуальное: развиваются, т.к. в основе модерна лежит линия, тиражная графика, плакат (полностью сформировался в русле модерна), вторгается в улицы, расцвечивая городскую среду, реклама, театральные афиши с их декоративно-узорным рисунком, журнальная графика в сатирических и искусствоведческих журналах – плоское пятно, широкая контурная линия легко воспроизводятся возможностями журнально-газетного цинкографического клише, новый тип книги, все оформление которой образует целое (шрифт, переплет, иллюстрации, формат и пр.), гравюра становится искусством, а не репродуктивной техникой, происходит переворот в декоративно-прикладном искусстве – мебель, ткань, утварь, бижутерия, стекло, много и дешевых поделок на уровне мас-культуры, рождается дизайн.

**ТЕМА 3. ОБЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ СИМВОЛИЗМА
КАК ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ. ТВОРЧЕСТВО М. ВРУБЕЛЯ И В.
БОРИСОВА-МУСАТОВА**

Михаил Врубель. Судьба художника была очень трудной. Он был долго известен лишь по большим панно «Принцесса Греза» и «Микула Се-
лянинович», которые были выставлены С. Мамонтовым на Нижегородской
Всероссийской выставке 1896 года после того, как выставочный комитет
отклонил их, и Мамонтовым было выстроено для них специальное поме-
щение. Несколько раз выставлялся на выставках «Мира искусства», но из-
вестен был в узком кругу художников и меценатов. Вызывал острую поле-
мику в художественной критике. С 1902 года заболел, много времени про-
водил в лечебницах, оставил живопись и обратился к графике, но в 1906
году пришла полная слепота. Слава, признание гениальности пришли позд-
но, и ему уже не дали радости.

Это революционер в живописи. Еще в 80–е годы утвердил **симво-
лизм**, задолго до появления его в литературе, и Блок, Брюсов, Белый почи-
тали его своим предтечей. Первый представитель модерна в живописи,
первый **художник-универсал** (станковые картины, панно, росписи храмов,
витражи, книжные иллюстрации и знаки, занимался сценографией, при-
кладным искусством, скульптурой, архитектурой, делал росписи на бала-
лайках для оркестра народных инструментов), словом, в соответствии с эс-
тетикой модерна, «делал среду».

По своему **психологическому типу** также представитель эпохи – по-
лон противоречий и дисгармонии. То взлет к красоте и творчеству, жажда
больших страстей, событий и свершений, то отчаяние, тоска, скука. Широ-
ко образован, знал множество европейских языков, всегда аккуратно и ще-
гольски одет – и всю жизнь бедствовал, иногда не было и 5 копеек на хлеб,
давал уроки рисования, болезненно ощущал несправедливость, но не искал
успеха, не ходил на выставки, не интересовался художественной жизнью,
мог совершить нелепую выходку – «записать» картину, разорвать акварель.
Так он творил легенду из своей жизни.

Большое влияние оказало то, что он начал творческий путь как мо-
нументалист и далее сочетал **черты модерна и монументализма**. После

окончания юридического факультета Петербургского университета и 4 курсов Академии Художеств (звание академика, до которого недоучился 1 год, получил лишь в 1905 году) по рекомендации Чистякова попал в Киев, где руководил реставрацией Кирилловской церкви, выполнял самостоятельные композиции. Сохранились эскизы его на темы «Надгробного плача» и «Воскресения» к Владимирскому собору, в котором тоже шла реставрация под руководством В. Васнецова (попытка принять в ней участие не удалась). Благодаря этому сформировался его стиль: пластический скульптурный объемный рисунок, дробление формы на острые колкие грани, уподобление предметов неким кристаллическим образованиям. В станковую картину он вносит масштабность фрески и ее язык символических обобщений. Он не передает видимую натуру, а дает идеальное представление, которое пользуется формами видимого, чтобы творить новый фантастический мир. Импрессионизм с его установкой на непосредственное восприятие, сыгравший важную роль в искусстве того времени, не коснулся Врубеля. Он проявлял огромное внимание к цвету и освещению, это своеобразная иллюминация, окрашенный свет, пронизывающий грани кристаллической формы, как драгоценные камни. Часто зритель вынужден остановиться и задуматься над загадкой его формы.

В Москву Врубель переезжает в 90-е годы.

Врубель – наиболее **последовательный романтик** в живописи того времени. **Мир для него – гнетущая пугающая загадка.** Это мироощущение отразилось во многих его портретах. Например, портрет Саввы Мамонтова, его друга, написан в 1897 году, вскоре после того, как Мамонтов потерял сына. Краски образуют сумрачный траурный аккорд, из глубины красноватого фона выступает надгробная стела с фигурой плакальщицы, на лице Мамонтова – душевное смятение, почти испуг, тревога. Отсюда же культ ночи как воплощение романтической традиции. В его колорите преобладают краски холодной части спектра, ночной, лунный колорит. Поэзия

ночи дана в панно «Сирень», пейзаже «К ночи», мифологической картине «Пан» и «Царевна-лебедь».

Он воспевал **культ красоты** – почти религиозный, совершенно отрицал бытовой жанр, у него нет ни одной жанровой картины, рисовал вечно красивые предметы – ковры, раковины, редкие цветы – азалии, компанулы.

Выбор сюжетов также связан с мироощущением того времени. Это **вечные сюжеты** и образы, взятые не из непосредственной жизни, но из искусства, несущие груз непосредственных историко-культурных ассоциаций. Потому у него много сюжетов из литературы, особенно из М. Лермонтова и его поэмы «Демон». В 1890-91 гг. делал иллюстрации к узловым моментам поэмы, но создал и самостоятельные полотна с символическим образом Демона. «Демон сидящий» – это демоническое вообще, здесь нет сюжета, есть тема. Форма произведения нагружена художественными воспоминаниями, как и его тема – это скульптурно вылепленное тело Демона напоминает скульптуры Микеланджело и его титанические образы. Колорит напоминает венецианскую живопись, которую он любил во время поездки в Италию, свет идет изнутри, напоминая древние витражи. Тема демона стала основой для монументального повествовательного цикла незавершенное панно «Демон летящий», 1899, и «Демон поверенный», 1902, – обнаженная фигура, распластанная в горном ущелье, тело резко деформировано в пропорциях.

Много у Врубеля и аллегорических сюжетов, особенно в панно. «Испания» и «Венеция» – это не реальные страны, а синтетически обобщенные понятия, испанское и венецианское вообще. Венеция – это мост Вздохов, пышный барочный картуш под карнизом палаццо, карнавал, роскошь экзотических нарядов. Испания – это таверна, женщина с цветком в руке, двое мужчин поодаль за ее спиной – атмосфера тайны, завязка интриги, разгадку которой надо искать у Сервантеса или Мериме.

Большую роль играют и сказочные и **фольклорные образы**. Здесь также есть эстетическая призма – музыка Римского-Корсакова и атмосфера

мамонтовского кружка. Этот интерес к мифологическому мышлению проявился в «Пане», который выведен из обыденной реальности, наполнен тайной, возвеличен.

Виктор Борисов-Мусатов. Исходное начало его развития – **импрессионизм**, внимание к световоздушным эффектам и текучим состояниям, зрелый период творчества – постимпрессионизм в декоративном варианте (с которым познакомился в Париже в 1890-е). Его отличие от объединения «Мир искусства» состоит в том, что его **ретроспективизм** имел мечтательный характер, это тоска по утраченной красоте, элегическая поэзия опустевших старых усадеб и парков, но нет реалий быта определенной эпохи, это мир вне времени и пространства, изображенный без иронии, это «вообще красивая эпоха».

Сын мелкого служащего, он очень нуждался, был горбуном вследствие неудачного падения с лошади в раннем детстве, Учился в Академии Художеств, которую оставил из-за обострившейся в сыром климате болезни, чувствовал себя провинциалом, застенчивым, ранимым, ущербным. Путешествие во Францию принесло ему признание знатоков. В Париже познакомился с творчеством импрессионистов, Ван Гога, Матисса, Гогена, не расставался с репродукцией «Джоконды» – Евангелием для художника. Его привлекало творчество Боттичелли – который вообще был близок людям начала XX в. с их переусложненной психикой и нервной взвинченностью. В России у Борисова-Мусатова не было предшественников и союзников, он «вырос из воздуха времени» и был почти никем при жизни не понят. В его формировании большую роль сыграла русская поэзия, он переписывал стихи Фофанова, Бальмонта, заимствовал из их стихотворений названия для картин, пытался писать стихи в их духе. **Романтическое мироощущение** проявилась и в его литературном творчестве. Он писал одному из друзей: «Теперь я живу в Тарусе. В Глуши. На берегу Оки. И отрезан от всего мира. Живу в мире грез и фантазий среди березовых рощ, задремавших в глубоким сне осенних туманов. Уже давно я не слышал крик журавлей: они

пролетали туда, на юг, бесконечными рядами в виде треугольников. Крик их наполнил эти леса мелодией грусти старинной, которую я когда-то знал. Крик их замер. И только белки рыжие нарушают кружевные сновидения березовых рощ... Вы думаете, я скучаю... У меня времени не хватает, хотя я сижу дома целый день. Я создал себе свою жизнь. Как-то странно - такая тишина среди всеобщего смятения... Дороги забастовали: нет ни писем, ни газет, одни догадки... Я мне чудится, что эти милые березы вновь переживают те блаженные времена наших бабушек, когда ездили в Москву с толпою челяди в возке гузжем, недели две по заросшим колеям проселочных дорог. Как странно. Давно ли я бал в Москве, в столице Российской империи, и скоро вновь буду в ней, но уже в столице Русской республики. Как в сказке. Заснул. Проснулся. Прошло мгновение ока. А между тем уже столетие прошло. Повсюду жизнь. Повсюду свободные граждане» (1905). Или: «Цветущий сад как мир, где все молодо, зелено, солнце играет своими лучами по яркой зелени травы, мягкой, как шерсть ягненка, как бархат. Оно играло на бесчисленных клумбах, роскошных цветах, их запахи тянулись повсюду, переплетались между собой в голубой дымке. Цветы мерно качали перистыми головками и любовались друг другом, они окружили молодые цветущие деревья, дремавшие повсюду в сладком полусне. Это были вишни, яблони и еще какие-то деревья, названия которых сердце не требовало. Они были покрыты белыми и розовыми цветами, они стояли, разделенные широкими пространствами, и эти пространства был воздух, насыщенный парами весны. Лучи солнца, как паутины, пересекали бесконечно эти пространства. Деревья купались в пространстве, как золотые рыбки в аквариуме».

Первые известные картины художника появились в 1899, далее последовали обострившаяся болезнь, операция в России, он вернулся на родину в Саратов, испытывая одиночество в мещанском окружении, в результате – бегство внутрь себя. Самое значительное написал за несколько

лет. 1902 – знакомство с Еленой Александровой, которая стала его невестой. Умер в 1905 г. в Тарусе, на пустынном берегу Оки.

Потребность эстетизации быта заставляла Борисова-Мусатова обращать внимание на прошлое, видеть в дворянских гнездах воплощение эстетического бытия. Так рождался его **утопизм**, он мечтал о прекрасном, духовно богатом бытии – отсюда его тяга к музыке, поэзии, стремление спрятаться в них, мотив воспоминаний, грез, меланхолия, спокойная глубокая сосредоточенность, бесплотность образов. Он сознательно ориентировался на прекрасное и высокое в искусстве и создавал призрачный образ идеальной действительности, выключенный из времени, окутанный маревом воспоминаний, когда реальность, грезы, воспоминания сливаются, подменяя друг друга в «кружевных» снах. Для него характерны созерцательность, отдаленность от мира. Но отсюда и трагедийность – изображения пронизаны неярким светом, почти лишено теней, фигуры бесплотные, на всем лежит печать отрешенности, воспоминание об ушедшем навеки.

Для его живописи характерна **музыкальность**: бледный колорит, силуэтность, ритмичность контуров, поз, жестов, бесконечная мелодия – монотонная, без углов, бесконечная линия, плавная, мелодично-текучая, словно символизирующая духовное начало культуры вообще. У него также есть мышление цветовыми массами, чувство декоративности и тяготение к интимности.

«**Водоем**» (1902) – это концентрированная формула его живописной системы. Это декоративное панно. Линия горизонта отнесена высоко за край рамы – поверхность зеркала водоема почти параллельна поверхности холста, голубое небо с белыми облаками отражается в овале водоема, а сама отраженная поверхность почти неосвязаема, настолько она спокойна и зеркально-прозрачна, что становится невидимой и отражение в воде воспринимается наравне с реальными предметами. Нет границ между реальным и кажущимся, состояние созерцания. То же состояние завроженности в героинях. Девушка на возвышении погружена в мечтательное полузабы-

тье, вглядывается вдаль, другая в кружевной накидке, словно во сне, опущенными веками, скользит по краю водоема. Они не видят друг друга, не связаны словесным диалогом или действием, но взаимодействуют музыкой живописи, композиции, повтором плавных контуров, колористическим созвучием. Так художник стал основателем особой линии в пейзаже – пейзаж видение, где реальные мотивы узнаваемы, но предстают в немыслимых при прямом взгляде на действительность сплетениях, вариациях и смещениях, все объединяет миражная цветовая дымка (ср. «Маки в саду», «Дерево», «Весна», «Цветущие вишни»), где нет разворачивающейся в глубину перспективы, а изображение поднесено к глазам зрителя – зелень весенней травы, прозрачная белизна словно облаками укутанных цветущих вишен, лишенных материальности, единство мгновенного и вечного.

Примером такого типа картины являются также **«Призраки» (1903)**, где есть основная тема художника – внутреннее единство разобщенного и глубокая тоска. Извилистые тропинки старого парка оживают в обманчивом сходстве с лентами стелющегося по земле тумана, оживают статуи на лестничных ступенях классицистического особняка, форме здания под куполом придана неправильность, текучесть очертаний. Иллюзия одухотворения предметных, природных форм – но это не мистико-фантастическое, это только то, что может обмануть глаз в призрачной атмосфере сумерек. Нет никаких историко-литературных ассоциаций, основной инструмент преобразования – сама живопись.

Некоторые современники упрекали Борисова-Мусатова за «холод» картин, имея в виду пристрастие его к сине-зеленой тональности. Это было новое видение природы: художник писал, что он видел «только солнечный свет с холодными тонами перламутра, яркий, как серебристый шелк». Результатом явился поэтический пленэр, изысканный и полнозвучный. **«Изумрудное ожерелье» (1903-1904, ГТГ)** (как и **«Реквием»**) – одно из самых жизнерадостных произведений. Нет мотива усадебной лирики, дана свобода от времени и пространства, что оставляет зрителю возможность домыс-

ливать сюжет. Картина обращена к зрителю живописной праздничностью, в то же время ее содержание скрыто от зрителя. Она рассчитана на эмоциональное воздействие цветом и ритмом (в ней сильно влияние Боттичелли) – крупные мазки краски, не скрывающие плетение холста, колорит из малахитовых, зеленых, золотисто-желтых, синих и лиловых сочетаний, они звучат как патетическая увертюра к чему-то, что находится вне картины, напряженное ожидание чего-то неизвестного. Это светлый прекрасный мир, дивный по красоте узор трав и листьев, могучая жизненная энергия, скрытые отблески солнца. Ритм спокоен и медлителен. Сродни этому вечнозеленому царству прихотливо извивающаяся цепь девушек, их молодость и обаяния не имеют границ во времени, это сила и совершенство жизни. Золотоволосая дама похожа на венецианку Ренессанса, дама в синем платье – на героиню Ренуара. Торопливому ритму бытия противопоставлено спокойное существование природы. Может быть, мысль о суетности мимолетных радостей заставила остановиться двух подруг, отказавшихся следовать за остальными на остров призрачного счастья. Так вносится философское начало в панно, часто воспринимаемое как декоративное. Здесь использованы монументально-декоративные формы типа фрески, росписи. Изображение вынесено на первый план, плоско и условно.

«Гобелен» (1901). Вибрация мазка дает декоративный эффект матово-мерцающей фактуры, напоминающей старинные гобелены. Красочный пигмент (темпера) втирается в полотно так, что зернистый рельеф грубо плетеного холста проступает на поверхности. Формы видимого мира при этом дематериализуются, теряют определенность очертаний, кажутся сотканными из единой субстанции, возникает минорная тональность цвета. Всепронизывающий ритм, медлительный, проводимый художником с поистине завораживающей равномерностью через все модификации силуэтов и форм, является воплощением всесвязующего и всепримирающего духа времени (гетевский образ вечно женственной природы). Изображение дано вне времени, это зыбкое равновесие реальности и видения. Парк и дворец

18 в. имели конкретный прототип, но для понимания картины это не важно. Это просто сказочная красота, тихая умиротворенная, мечтательная нега, т.е. общее поэтическое воплощение неведомого счастья. Для обеих женских фигур позировала сестра, но две хрупкие изящные девушки в старинных платьях широкого покроя, изогнувшиеся в некоем церемониальном танце кажутся персонажами удивительного зрелища, пленительного и печального.

«Автопортрет с сестрой» - это программное воплощение романтического двоемирия. Сам художник изображен с суровой правдой – напряженная сутулая фигура, лицо хмуро и иронично. Не случайно герой обрзан рабой картины, он недостойн присутствовать в мире красоты. Особая философия времени выражена через погруженный в лирическую задумчивость женский персонаж с розой в волосах, в старинном платье не конкретной эпохи: это не включение во время, а выключение из него. Таков и пейзаж – белые, розовые, фиолетовые тона, цветовые переходы создают ощущение покоя и тихой грусти. Это ощущение красоты, но не реального, а призрачного мира.

ТЕМА 4. «МИР ИСКУССТВА»

Эстетическая платформа искусства начала XX века выразилась в деятельности целой группы, хотя в каждом отдельном случае мы видим более узкое воплощение эстетики этого периода по сравнению с Врубелем.

Возникновение объединения произошло благодаря кружку молодых любителей изящного вокруг журнала «Мир искусства», издаваемого С. Дягилевым, в котором сотрудничали художники, писатели, философы, это был литературно-художественный альманах, в нем было много прекрасных иллюстраций, обсуждалась современная художественная жизнь всей Европы. Они декларировали необходимость вторжения искусства во все стороны жизни и культуры. Сотрудники журнала вели полемику и с академиче-

ским салонным искусством, и с поздним передвижничеством, предложив программу широкого художественного обновления. Они исходили из мысли Канта о **практической незаинтересованности эстетического суждения**, отсюда отказ от социальности, тенденциозности, которая сковывает свободу индивидуального творческого самовыражения, ущемляет права художественной формы, сводит искусство с пьедестала, освященного Аполлоном, в вульгарную повседневность. Это отстаивание прав свободы творческой игры, представление об особой функции искусства в жизни, о его самоценности.

«Мирискусников» не удовлетворяла односторонняя специализация на одной станковой картине или жанре, все, что любит художник, может быть воплощено в искусстве, независимо от злобы дня. Но лишь **восхищение красотой** порождает подлинный творческий энтузиазм, непосредственная действительность чужда красоте, единственным чистым источником искусства и вдохновения является само искусство.

Потому действительность воплощается в их произведениях не сама по себе, а уже преломленная предшествующим художником, это та жизнь, которая уже выразила себя в искусстве, они выступают интерпретаторами уже готовой красоты. Отсюда **интерес к прошлому**, особенно эпохам одного стиля, когда есть доминирующая в эпохе линия красоты: пухлые формы и сочная светотень барокко, прихотливые завитки рококо с их изломанностью и усталостью, геометрические линии классицизма... С. Дягилев утверждал: мы должны искать в красоте великого оправдания нашего человечества и высочайшего проявления личности. Идея просветления жизни и самого человека красотой, своеобразное просветительство на романтической эстетической основе - вот идея «мирискусников».

Все прошлые эпохи «мы любим через себя» - признавались они, т.е. через обязательное преломление в «я» художника, это предполагает переосмысление, интерпретацию, соавторство. **Прошлое в интерпретации «мирискусников» было двойственным.** С одной стороны, это стремление

преодолеть индивидуализм и разобщенность, свойственные их эпохе, отсюда патетический характер их ретроспективизма в связи с ожиданием гимна Аполлону. Но, с другой стороны, в эпоху развенчания всех идеалов любая прошлая эпоха все равно лишь один из актов фарса человеческой комедии, вера в красоту отделяется от веры в человека, приобретает самодовлеющее значение, противопоставлена как нечто абсолютное случайности любого человеческого существования. И потому прошлое передается с оттенком иронии. Прошлое воспринималось ими с оттенком утонченной эстетизации. Потому их привлекали не люди прошлого, а архитектура, костюмы, дворцы и парки, антураж всего старинного уклада жизни, и на этом фоне люди-марионетки разыгрывают спектакль жизни. Потому многое утрировалось, приобретало характер игры.

«Мирискусники» часто обращались к **стилизации**. Но это не просто подражание, а достижение некоего эстетического подобия на основе усвоения внешних, наиболее ярких стилевых признаков оригинала, заостренных и подчеркнутых. За счет этого новое произведение получает экспрессивный, но несколько заостренный характер. Особенно ярко стилизация проявила себя в театральных их работах и иллюстрациях.

Мир воспринимается ими как несколько искусственный, преображенный игрой творца. А потому **одна из основных идей – мир как театр**, отсюда тема карнавала, маскарада, мотив маски в портрете, которая затемняет сущность человека, уподобляет его типу, образы арлекинов, Коломбин и других героев итальянской комедии масок.

Ярким примером является **творчество Константина Сомова (1869 – 1939)**.

Сомов был учеником Репина и виртуозно владел строгой классической формой. Но он выбрал другое в искусстве – декоративное начало, орнаментальность, стилизацию, завораживающие красочные эффекты, его полотна не живописны, не литературны, а театральны. Действие часто

напоминает мизансцены, в которых сложно перемешаны разные эпохи, он то и дело переносит действие в прошлые времена.

«**Дама в голубом**» – одно из самых известных полотен. Реальный прототип героини – художница Елизавета Мартынова, есть абсолютное портретное сходство с этой печальной, болезненной и вскоре умершей женщиной. Но название говорит о том, что портретное сходство здесь не самое важное. Она держит в руках томик, переплетенный в кожу, так переплетали в 1830-е годы, показана как бы в облике персонажа этой книги времени Пушкина, одета по моде того времени, за ней – романтический парк, образец идиллического счастья, розовеют облака над неподвижными листьями, играют в глубине сада флейтисты, задумчивый молодой человек бродит по аллеям. Это не реальный парк, а представления дамы в голубом о счастье, которое видится ей в декорациях той эпохи. Но это именно декорации. Перед нами женщина начала XX века, с грустью, внутренней тревогой, не знающей душевного покоя и радости, недовольная современностью и создающая счастливые видения, усталая и неспособная к жизненной борьбе. Здесь переплелись искусственное и подлинное, игра и серьезность, живой человек в декорациях прошлого предстает беспомощным и покинутым, и в прошлом не может найти спасения от самого себя. Так же построены, как эхо прошедшего времени, портреты А. Бенуа, Е.П. Олив.

Ряд картин Сомова кажется фантазией, исторической причудливой стилизацией, это его фейерверки, арлекинады, загадочные маскарадные зрелища. «**Вечер**» – действие происходит в огромном саду, похожем на французские регулярные парки 18 века с их геометрией, подстриженными зелеными массивами деревьев и кустов, впрочем, это не точный пейзаж, а только его приметы, иллюзорное царство красоты и гармонии, романтическая фантазия. В этих декорациях дана условная игровая сцена: две дамы с высокими прическами, их изящный кавалер в белом парике похожи на фарфоровых кукол, золотистые виноградные гроздья напоминают диковинные цветы, а подстриженные кусты – величавые пирамиды. Это неве-

домая страна, где все прекрасно и возвышенно, это урок для современности, утопия, обращенная в прошлое. Это не просто стилизация, т.к. прошлое интересует его не само по себе, а философия Золотого века, куда люди нашего века обращают свои мечты и грезы. Мечтательны, театральны, нереальны все его полотна, они условны и изображают праздник вообще, лишь приблизительно костюмированы. Эта мечтательная праздничность у всех «мирискусников» противопоставлена трудным и безотрадным будням (у Кустодиева - народная праздничная стихия, у Н. Сапунова – карнавалы и карусели и т.п.)

К концу жизни изменились сюжеты художника – от «маркиз меня тошнит», писал он, но в его сюжетах русских и даже современных все равно чувствуется поэтическая оппозиция прозаической жизни.

Театральность лежит в основе важных для «мирискусников» сюжетов, связанных с торжественными выходами, ритуалами, выездами, прогулками как характерной принадлежности бытового ритуала минувших времен.

Картина А. Бенуа **«Прогулка короля»** относится к циклу, воскрешающему сцены версальского быта эпохи короля-солнца Людовика XIV. Версаль Бенуа – это пейзажная элегия, красивый мир, который предстает глазу современного человека в виде пустынной сцены, с обветшавшими декорациями давно сыгранного спектакля. Прежде великолепный, теперь этот мир кажется чуть призрачным, подернутым кладбищенской тишиной. Парк изображен осенью, в час светлых весенних сумерек, когда безлиственный французский парк на фоне светлого неба превращается в сказочную эфемерную постройку. Старый король беседует с фрейлиной и в сопровождении придворных, которые идут в точно заданных интервалах, словно фигурки заводных старинных часов под легкий перезвон старинного менуэта скользят по краю водоема. Театрализованный характер выявлен самим художником – фигурки амуров в фонтане ожили и они комически

изображают резвую публику, которая у подножия сцены глазеет на кукольное представление, разыгранное людьми.

Вариация того же мотива – Евгений Лансере **«Императрица Елисавета Петровна в Царском селе» (1905)** - это чувственная патетика русского барокко, скульптурная материальность форм, в изображении дородной императрицы и ее розовощеких разодетых придворных нет театральной мистификации, как у Бенуа, а есть театральная декоративность и пышность.

Театральность определила еще одну черту «мирискусников» – **ироничность**. В полусказочного игрушечного короля у Бенуа превращен не кто иной, как великий Людовик, идет намеренное снижение прошлого величия, и это философская программа: серьезному и великому суждено со временем стать фарсом. Ирония эта не означает нигилистического скептицизма, это не дискредитация прошлого, а его реабилитация. Осень ушедших культур печальна и прекрасна, как их весна и лето. Особое меланхолическое очарование красоты куплено ценой лишения ее связи с теми периодами, когда красота эта являлась в полноте жизненной мощи и величия. Эстетике «Мира искусства» чужды категории великого, возвышенного, им противопоставлены красивое, изящное, грациозное.

Та же ирония и в картинах Сомова. Основное времяпровождение его героев - любовная игра, записки, поцелуи в аллеях, беседках или пышных будуарах. Это герои с напудренными париками, высокими прическами, кринолинами, расшитыми камзолами, но в них нет подлинной жизнерадостности, они веселятся потому, что не знают иного, возвышенного, серьезного и строгого. Это мир, обреченный на веселье, на утомительный вечный праздник, в котором люди – марионетки в погоне за наслаждениями жизни. Это искусственный мир, воплощение гедонистических вкусов современного общества, противопоставленный простому, естественному, безыскусному, человек отгорожен от природы бутафорией искусственных садов, искусственным освещением. Так, неожиданная вспышка огней фей-

ерверка застаёт людей в случайных, нелепых, угловатых позах, уподобляя их театру марионеток. Интонации иронии и восхищения красотой соединяются нередко в рамках одной картины, придавая ей многомерность.

Ирония свойственна и художникам позднего «Мира искусства». **Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927)** создавал два типа жанровых картин: образы русской природы и народной жизни, уходящий провинциально-мещанский-купеческий быт. Истоки – лубок с его многоцветностью, развернутой повествовательностью, выразительностью обобщенных характеристик, переходящих иногда в острую сатиру. «**Красавица**» – народный идеал женской красоты, пышущая здоровьем молодость, но ей слишком тесно на ее расписном сундуке, ее отяжелевшая грация вызывает улыбку, пышно розовое тело в сопоставлении с розовым атласным пуховиком кажется таким же аморфным. Ирония усложняет образ, переводит его в критический план.

Еще одна тема – **урбанистическая**, городская, ярче всего представленная в творчестве Мстислава Добужинского. Его работы в основном посвящены современности, которая воспринята через иронию, сарказм. Главная его тема – города, особенно Петербург, Вильно, Мюнхен, Неаполь, Воронеж. Город – это обиталище людей, скрещение судеб истории и личностей, поле надежд, драм, тревог нынешней цивилизации, это срез событий, конфликтов, переживаний эпохи. Акварель «**Провинция 1830-е гг.**» – хаотичное сочетание Гостиного двора в ампирином стиле, пожарной каланчи, громоздящихся домишек, расфуфыренной модницы близ огромной лужи, к которой рвется огромная вислоухая свинья, торговца вразнос, за которым мчатся гавкающие собаки, стай галок над крышами. А в центре – полосатый полицейский столб, размалеванная будка, около которой прикорнул старик городской. Это оживший Гоголь: смесь безалаберщины и полицейщины, тупого солдафонства и пошлости.

Петербург Добужинского построен не на любовании им, это тревога, мрачность, угрюмость, унылые задворки, прямоугольники домов, дым фаб-

ричных труб, царство однообразия и стандарта. Город плотными рядами закрывает горизонт и небо, возникает ощущение заброшенности, одиночества, мучительного одиночества в мире сияющих огней и насмехающихся гримасами манекенов в витрине. На картине **«Кукла»** – осень, дача, оставленный дом, с окна сняты занавески. На окне забыта и брошена кукла, за окном – нудный осенний дождь. **«Октябрьская идиллия»** – после разгона демонстрации на тротуаре остались брошенными очки, кукла, все забрызгано кровью демонстрантов. Те же настроения – **«Окно парикмахерской»**. После 1905 года петербургские пейзажи становятся еще более мрачными и драматичными, а люди чувствуют себя еще более напряженно, скованно.

Акварель **«Человек в очках»** – это портрет конкретного лица, писателя и критика Сюннерберга, но это опять же не портрет. Герой стоит на фоне огромного окна, за которым расстилается городской пейзаж – склады, перерытое поле, вереница домов плотно охватывает пространство, серые стены доходных домов, город наступает на человека, захватывает его в клещи. Фигура человека на фоне окна оказалась как в клетке, он с трудом сдерживает внутренне смятение, его настороженный взгляд почти не виден за поблескивающими стеклами очков и напоминает пустые глазницы, в светотеневой моделировке головы обнажена конструкция голого черепа, в очертаниях лица проступает пугающий призрак смерти, беспокойны черты его лица, он отчаянно сцепил руки, впивается в горло крахмальным воротничок, на обвисших плечах висит пиджак. Он болезненно ощущает неустройство окружающей обстановки, наступившей на его душевную свободу, социальные бури, хочет собраться и настоять на своем. Не случайно он отвернулся от города и стоит к нему спиной, стоит аффективно фронтально и вертикально, неподвижно, уподоблен манекену. Но город слишком вошел в его душу, в этом призрачном человеке есть что-то демонического и жалкое, он страшное порождение и жертва этого города. Урбанизм Добужинского находит параллели и в литературе – у Блока, Брюсова и др.

Люди в городах Добужинского – букашки рядом с холодными громадами домов, мостов, стальных конструкций, городская цивилизация угнетает человек. Красноречива притча «**Поцелуй**» – воплощение естественной человечности, юноша и девушка слились в объятии, и пораженные этим естественным порывом кренятся и рушатся небоскребы, каменные кумиры, чья власть была непрочной.

Особую роль художники объединения сыграли в плане **развития формы**. Для них характерны:

1. Сочетание натуры и сочиненности, повествовательного и декоративного начал.
2. Внимание к эффектам освещения, но без импрессионизма.
3. Большая роль сюжета – своего рода театрализованные новеллы, часто образующие целые серии (версальский цикл Бенуа, галантные сцены Сомова и т.п.)
4. Главные средства изображения - линия и цвет, а не свет и тень, которые слегка оттеняют объем. Четким контуром выделен силуэт фигур, предметов, линии динамичные, приобретают самоценный орнаментальный характер. Важен ритм линий, формы дробятся, образуя декоративные мозаичные панно, цвет уплотняется, интенсифицируется. Так, портреты Сомова, например Блока, созданы просто силуэтной контурной графической линией, Блок погружен в себя, его губы что-то шепчут, взгляд затуманен, в нем видны гордое достоинство и независимый дух.
5. Пристрастие к деталям.
6. Влияние литературного символа, иносказание, одухотворение вещей или уподобление живых существ неживым предметам (К. Сомов «Спящая молодая женщина» 1909), двойной мир, гротеск («Итальянская комедия» – цикл А. Бенуа с огромной шаржированной фигурой Арлекина на первом плане).
7. Использование приема контраста – естественности природы (преклонение перед естественной красотой неба, зелени и т.п.) и человеческой жизни,

искусственной и театрализованной; статуй, архитектуры – и людей; пустыря – и человека.

По отношению к жизни «мирискусники» приняли на себя несколько высокомерную роль зрителей, отстраненно созерцающих жизнь, словно из ложи в бинокль. В то же время, несмотря на декларации, художники объединения активно вмешивались в жизнь: вспомним Дягилевские балетные сезоны в Париже, театральные декорации, роспись Казанского вокзала в Москве и эскизы интерьеров.

Они ярко воплотили психологический тип интеллигента начала XX века – парадоксальность мышления, рационалистический скепсис, самоирония, поэтические мечты о прекрасном будущем.

Кружок консолидировал художественные искания эпохи, влиял на художественную жизнь, привлекал к своим изданиям и выставкам крупнейших мастеров времени.

ТЕМА 5. «ГОЛУБАЯ РОЗА»

В начале XX века в Москве сформировалось содружество 16 молодых живописцев. Их лидеры Павел Кузнецов и Пётр Уткин были выходцами из старинного волжского города Саратова. Кроме них, в группу входили Н.П. Крымов, Н.Д. Милиоти, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин, К.С. Петров-Водкин в начале своего творческого пути и другие. Они считали себя провозвестниками нового вида искусства, главной целью которого стало создание масштабной **картины-панно**, где синтезировались бы все виды искусства: живопись, архитектура, музыка, поэзия, а также театрально-декорационное искусство. Особое значение придавалось **музыке** с её бесконечностью, импровизационностью, одухотворённостью. Музыкальная ритмика картин заставляла жить их своей жизнью, создавала трансцендентное бытие, существуя вне реального времени и пространства. В этих проникнутых музыкой символах чувствуется связь с картинами

представителей европейского символизма: знаменитыми панно А. Матисса «Танец», «Музыка», «Адажио», театральными афишами Тулуз-Лотрека и др.

Как объединение, «Голубая роза» ненадолго возникла в связи с выставкой 1907 года (по меткому определению Сергея Маковского «Выставка-часовня»). Существовала недолго, быстро распалась на творческие индивидуальности. Эти художники приняли с символизм как философию и модерн как стиль, восприняли завет старших символистов: искусство начинается в тот миг, когда художник попытается уяснить себе свои тайные смутные чувствования.

Название связано со сказочным голубым цветком из неоконченной новеллы Новалиса «Генрих фон Офтердингер» (что говорит **о неоромантической природе** их творчества, субъективно-идеалистическом мирозерцании, русско-немецком направлении). Новалис писал, что все поэтическое должно быть сказочным. Сказка подобна сновидению, она бессвязна, это ансамбль чудесных вещей и событий. Ничто не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия, это абстрактный мир, мир сна, умозаключения, переходящие от абстракций и т.д. к нашему сознанию после смерти. В ней все должно быть чудесным, таинственным, бессознательным, бессвязным и одушевленным. Мир сказки есть мир, целиком противоречащий миру действительности.

Для этих художников характерны стремление открыть новые возможности творчества через обращение к **эмоциональному, мистическому, подсознательному**, передать тончайшие оттенки чувств, выразить пограничные состояния психики, находящиеся между сном и явью, слагающиеся в неясные, зыбкие видения, смутные впечатления от виденного и пережитого, причудливо переплетенные с фантастическими порождениями грезящего сознания. Поиски гармонии, счастья и красоты, уход в мир прекрасной мечты отразились в названиях картин: «Скорбный ангел», «Бледные

спящие», «Игра на свирели», «Ритм», «Предчувствие», «Мираж в степи», «Белый фонтан», «Чары луны», «Озеро фей», «Заколыхались травы».

В отличие от «миriskусников» – графиков, они **колористы**, используют чисто живописные приемы (признание самоценности цвета, наделение его эмоциональной выразительностью, значимость линии), хотят сблизить музыку и живопись для утонченной поэтичности, выразить невыразимое через сюжет. Для них характерно тяготение к ориентализму и примитиву. Заимствуют некоторые приемы у импрессионистов, но они меняют их: отдельные мазки импрессионистов уплотнились, удлинились, стали текучими и изгибающимися, уподобились струям воды или языкам пламени, приобрели повышенную эмоциональность и декоративность. Такая сосредоточенность на собственно живописных задачах редка для русского искусства. В то же время их образы слишком камерные, в отличие от общечеловеческих мыслей и чувств Борисова-Мусатова и Врубеля.

Каждый участник объединения обладал своими индивидуальными чертами, особенно ярко проявившимися после его распада.

Павел Кузнецов обладал цельностью натуры, редкой для человека начала XX в. и способностью воспринимать окружающее с непосредственностью первооткрывателя. Темпераментный, творивший в полном забвении в момент артистического восторга, избежал мучительных сомнений, свойственных интеллигентам-современникам, его никогда не покидала вера в жизнь, в могущество прекрасного, умел смотреть «простыми ясными глазами». Он поставил задачу разрешения пространства в картине. Импрессионисты, стремясь к передаче световоздушной среды, утратили не только предмет, но и пространство, т.к. на полотне возникала единая текучая живописная материя. Кузнецов использовал для передачи пространства цвет и ритм, трактуя предмет как пятно-силуэт, ритм служил ему средством достижения гармонического равновесия всех элементов.

Художник искал большое и гармонически цельное **ориентализме**, изображая заволжские степи, миражные и монументальные бескрайние

просторы Киргизии, где вел кочевой образ жизни и искал первоисток культуры и целостного человеческого существования. В его картинах **«Мираж в степи» (1912), «Вечер в степи» (1912), «В степи за работой» (1913)** широкие плавные линии пологих холмов, округлые линии кошар, мягкие очертания крон одиноких деревьев – все полно значимости и очарования, появляются голубые в сумерках верблюды, торжественные, как монументы, строгие и грациозные фигуры киргизок, маленькие, как игрушечные, лошади. Свои впечатления от степей Заволжья и Средней Азии с их патриархальным укладом он превращает в образ рая на земле, нежными красками пишет безмерное пространство, где земля и небо, смыкаясь, составляют идеальную среду для обитания людей, животных, растений. Он использует простую и ясную композицию, поэму цвета – синего, золотистого, коричневого, бирюзового, создает интенсивный, нежный и гармоничный колорит.

Кузнецов стремился исключить субъективность из своих произведений, сделать их имперсональными, существующими независимо от его воли, поскольку большой стиль требует от человека полной самоотдачи началу объективному и вселенскому, жертвы личности. Он утверждал героическое существование человека, принимающего жизнь как проявление высших законов природы, как мудрое восприятие народа, в основе которого гармония природы, мира, радость в единении с жизнью, звучащей, как песнопение.

Для того чтобы это передать, он стремится утвердить картинную плоскость как воображаемую стену, отказывается от использования светотени. Это монументальное видение мира, все фигуры, предметы, трактованные им как цветные силуэты, соотносятся между собой, учитываются расстояния между ними, создающие ритм. В них снято напряжение, что освобождает душу зрителя для высокого созерцания. Это **эпическое мироощущение** определило стиль его **«Степной серии»**.

«Мираж в степи» – станковая картина, но воспринимается как фреска, заставляя забывать о небольшом размере полотна. Зеленая степь спокойно уходит к горизонту. Над ней – голубой купол неба, который находит соответствие в куполах кошар, разбросанных по степи, легкие серебристые аркады миража. Передний план частично затенен, даль наполнена светом. В центре – две женские фигуры, их одежды даны в ярких цветах: это золотисто-оранжевый и сине-лиловый, словно материализованные свет солнца и тень. Справа, слева видны еще фигуры в золотистых одеждах. Два световых пятна в центре картины создают колористическое напряжение, которое держит композицию, остальные пятна ее разряжают, направляя в глубину, там золотистый цвет меркнет, превращаясь в золотистые искорки света. Все цветовые пятна ритмически размещены в соответствии друг с другом и картинной плоскостью. Человеческие фигуры и кошары передают движение пространства в стороны и глубину, где оно уходит вверх, подхваченное теплым воздухом, заканчиваясь видениями аркад – это словно застывшие струи фонтана. Резкая разница в масштабах фигур создает бескрайность степи. Но при этом у пространства нет глубины – декоративность цвета и ритмическая стройность композиции ориентированы на плоскость. Все это создает высокое, торжественное настроение, картина монументальная по образному строю, киргизская степь кажется храмом, напоминая о величии мироздания.

«В степи за работой» – в картине передан только намек на действие, все внимание сосредоточено на выразительности сильных округлых контуров, строкой простоте силуэтов и напряженности цвета. Изображенный момент приобретает внутреннюю значительность, монументально и напоминает о древнерусском искусстве. Цвет связан с пространством, светом, воздухом, он вводил в цветовое пятно дополнительные оттенки, делающие его легким. Цветовые пятна словно излучают свет, окружая себя едва уловимым свечением. Большую роль играет шероховатая фактура.

Эпическое начало сочетается с лирическим в картине-поэме «**Вечер в степи**». Передано состояние покоя, сюжетное действие отсутствует, изображены две женские фигуры, корзины, бараны, уходящие гирляндой по направлению в глубину, три тонких дерева с прозрачными кронами. В картине разлита тихая музыка цвета и ритма оранжевых и сине-лиловых силуэтов фигур, певучие деревья и овцы застыли, напоминая степные валуны, притихла вся холмистая равнина, над которой театральным занавесом нависла неподвижная туча. Словно лишенные плоти, они мирно соседствуют друг с другом, их тихая жизнь не нарушает согласия в природе. Мир представлен особенно торжественным в строгой простоте и одухотворенности. Деревья первого и второго планов склонились друг к другу, словно объединяя всё. Колорит почти монохромен, строится на дополнительных цветах – оранжевом, лиловом.

Николай Николаевич Сапунов (1880-1912). Короткая и яркая жизнь художника связана с театром – он создавал гармоничные, темпераментные и живописные зрелища. Любил **стихию праздника** (что делало его своим и в рафинированной среде эстетов-театралов, и в кругу художников, и в сомнительном обществе завсегдатаев ночных кабаков, веселых домов, в водовороте ярмарочных каруселей и балаганов), особенно момент его кульминации, когда обнажаются человеческие страсти. Для него характерен жанр **натюрморта** – огромные букеты из искусственных или похожих на искусственные цветов, в сложных сопоставлениях с вазами, бокалами из фарфора и хрусталя, в свою очередь расписанные цветами – это импозантные зрелища, изысканно матовые по фактуре и цветовому решению, симфонии в голубом, розовом и пр.

Мартирос Сергеевич Сарьян (1880-1972). Путешествия на Восток, особенно в Константинополь и Египет в 1910-1911 оказали формирующее влияние на его формирование как художника. С 1921 года постоянно живет на Кавказе.

«Финиковая пальма». Напряжение и контрастность цвета, строгий отбор предметов, несколько упрощенный абрис, замедленный ритм – все это передает тяжесть жесткого зноя, ярость солнца и силу жизни. Выжженная земля не мертва, соки ее взмывают к небу праздничным фонтаном тугих зеленых листьев и алых плодов пальмы. Это истинное понимание Востока – не эстетизм и пряная экзотика, а серьезное изображение действительности.

ТЕМА 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА

Москва начала XX в. стала мировым живописным центром. В 1912 П. Филонов выступил с критикой П. Пикассо и кубофутуризма, пришедшего в тупик из-за своих механических и геометрических оснований, считая, что французские кубисты остановились перед чертой беспредметности: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере, в настоящее время». Этот Рубикон перешло русское искусство – Кандинский, Ларионов, Филонов, Татлин, Матюшин, Малевич, и последствия этого оказались огромными для XX в., хотя собственно беспредметная живопись ненадолго захватила художников.

«Бубновый валет» (1910-1916). Название этому объединению было дано по старинной гадальной книге – «молодая горячая кровь». Молодые московские живописцы – Лентулов, Кончаловский, Фальк и др. решительно выступили против увлечения «Мира искусства» стариной, против символических грез «Голубой розы», и, жизнерадостные, оптимистичные, любители спорта, противопоставили этому грубоватое, радостное, чувственное, земное восприятие жизни. Они стремились преодолеть импрессионизм, были недовольны современной жизнью, отвергали все сумеречное, таинственное, недосказанное, эпатировали мещанские вкусы. Каждая выставка вызывала бурный общественный резонанс.

Для них характерны:

1. **Примитивизм.** Нужно уйти от субъективных неясных ощущений к устойчивому зрительному образу, к полнозвучию цвета, к конструктивной логике, утверждению предмета и предметности в противовес пространственности. Картины строили, как архитектор дом – крепко и надежно. Поэтому один из их любимых жанров – натюрморт. Упрощая формы предмета, энергично подчеркивая их конструкцию, вес, сочность, краски, они добивались материальной достоверности мира вещей. Примитивизм зародился как параллель французскому фовизму и немецкому экспрессионизму, опирался на национальные корни. В наивном взгляде на мир, в смелости простого ремесленника, рисующего городскую вывеску, ребенка, не скованного условностями, они видели наивысшее проявление творческой свободы. На их выставках соединялись работы профессоров, клеенки Пироманишвили, работы маляров одной из художественных артелей. Критика определила стиль «Бубнового валета» как стиль вывески.

2. Связь с французской живописью – **кубизм (они называли это сезаннизм)**. Впечатление материальности предметов хотели добиться не за счет объемного построения формы, а за счет массивности фактуры. Сезанн теоретически обосновал этот подход, рекомендуя производить мысленный анализ форм путем приближения их к основным геометрическим телам – кубу, конусу, шару.

3. **Футуризм** с середины 1910- х гг. – еще одно стилевое влияние. Возник в Италии, провозгласил себя подлинным языком будущего индустриального ритма эпохи, требовал внедрения этих ритмов в конструкцию художественного произведения. Отсюда «монтаж» предметов или их частей, взятых как бы в разное время и с разных точек обзора. Объект наделяется динамикой, способностью к причудливым модификациям формы, движение зрителя переносится на сам объект – этот эффект особенно ярко в картинах Лентулова.

Михаил Федорович Ларионов (1881-1964) – один из главных основоположников русского авангарда и «Бубнового валета». Для него характерно перманентное бунтарство, в 1911 порывает с «Бубновым валетом» и организует новые выставки «Ослиный хвост», «Мишень». Он писал в стиле позднего **импрессионизма, фовизма**, но разработал новый стиль в живописи: впервые создал пример беспредметного искусства, который был назван **лучизм**. Это форма абстрактного творчества, в котором формы образуются в результате пересечения и взаимодействия лучей.

Ларионов развивал **примитивистскую линию**, связанную с ассимиляцией профессиональным искусством стилистики вывески, лубка, народной игрушки, детского рисунка, крестьянского и городского фольклора. Ларионов обращался к бытовому жанру, не отказывается от повествовательного рассказа в картине, но быт у него особый – примитивный быт провинциальных улиц, кафе, парикмахерских, солдатских казарм. Так он пишет «Солдатскую серию», в которой примитив пронизан любовно-ироническим отношением. «**Отдыхающий солдат**» (1911) - гротескная, утрированная характерность позы предающегося задумчивости здорового детины с румянцем во всю щеку, крупномасштабность изображения, умело переданная длительность ленивого возлежания перед зрителем создают тонкую пародию на парадный портрет, это словно перифраза пословицы «Солдат спит – служба идет». «**Солдат на коне**» - игрушечный солдат с напряжением на лице в духе деревянной игрушки словно не может сдвинуться с места, не случайно под передними копытами большой пень и им некуда опустится, это смешно и забавно, как и то, что на лице лошади почти человеческое выражение кротости. Он создает и серию «Венеры», где появляются Венера солдатская, кацапская, еврейская, молдавская – обнаженные женщины, возлежащие на подушках, это наивные аллегории, озорство, появляются разные надписи – будто сама улица начинает говорить на его картинах.

Художник создает и серию провинциальных сцен, в которых соединяются юмор, любование и гротеск: франты, ожидающие свидания, кельнеры, продавщицы прохладительных напитков. В «Серии парикмахерских», в т.ч. **«Офицерский парикмахер» (1909)**, проявляется подражание провинциальной вывеске, каждый из персонажей ведет себя в соответствии с занимаемым положением: клиент, поддерживая рукой эфес сабли, выпятил грудь и уставился в зеркало, с удовольствием созерцая свою бравую внешность, парикмахер, демонстрируя свою огромную гребенку, ножницы и полотенце, начинает стрижку. Художественное заострение, игра, фантазия соединяются с пронизательностью, умением зорко подметить самое характерное в поведении человека, его привычки.

В отличие от многих, он использовал неяркие краски, обращался к прозаическим и грубым предметам, тусклым, неизвестным, добиваясь изысканной серебристости и гармоничности колорита.

Спутницей и единомышленницей Ларионова была **Наталья Гончарова (1881-1862)**. Ларионовцы призывали отказываться от западных традиций. Н. Гончарова утверждала, что надо отряхнуть прах от ног своих и удалиться от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, что их путь – к первоисточнику всех искусств, к Востоку. Само понятие Востока представлялось «ларионовцам» широким: Россия – это тоже целиком Восток. Свое, восточное, они противопоставляли чужому, западному.

«Мытье холста» (1910) – на первом плане фигуры двух женщин на фоне лубочного размалеванного пейзажа, приземистые, с тяжелыми ступнями, они написаны с наивно-трогательной симпатией к изображаемому, с детскостью. Это не игровая стилизация простонародного быта, а попытка найти выход из лабиринтов современного психологизма и умозрений, обрести утраченные источники наивно-целостного взгляда на мир.

Илья Иванович Машков (1881-1944) – один из учредителей объединения, работал в главном жанре бубнововалетовцев – натюрморте, ре-

шая в нем полемические задачи. **«Фрукты на блюде» (1910)** – картина демонстрирует природное совершенство плодов, похожа на вывеску, т.к. стиль вывески был сознательно взят на вооружение художниками, находившими здоровое начало в наивном, немного декларативном виде народного творчества, в чем видели поиски природного, вещественного, предметно-осязательного. **«Синие сливы» (1910)** – лозунг направления: фрукты уложены в статичную декоративную композицию и как бы застыли на пути от сырого вещества красок палитры к цвету натуры. Главное на картине – живописность вещи, ее материальность и «сделанность».

Аристарх Васильевич Лентулов (1882-1943) – для него характерны озорство, смелое экспериментирование с формой, феерия цвета, жизнелюбие, оптимизм, буйный темперамент, свободолюбие, он товарищ Маяковского, Таирова, Вас. Каменского. В советские годы объявлен злым формалистом. У него были и незаурядные музыкальные способности, прекрасный голос: А. Скрябин, проводя опыты по восприимчивости цветомузыкальных соответствий, привлекал Гончарову, Ларионову, А. Куприна, Бурлюка, но наибольшее число музыкальных примеров угадывал Лентулов с его чуткостью к тончайшим цветовым перезвонам.

Художественное образование получил сам во Франции, где воспринял символизм, футуризм, экспрессионизм, фовизм. Самоопределение прошло через близкое знакомство с футуристами. Вернувшись, входит «Бубновый валет», где разрушает стереотипы и обывательское сознание. В 1910 году он предложил принцип эмоционального обострения живописных форм ради создания будоражащих, нетривиальных художественных образов (ср. «остранение» Шкловского).

Картины Лентулова выделялся буйством красок, фольклорностью мировосприятия, размахом коллизий. Он – яркий представитель кубофутуризма. Образы Лентулова имеют романтическую основу – иносказания, метафоры, ассоциации, цветовые оркестровки метафорического свойства.

В «московской серии» возникает сказочная, яркая, декоративная Москва: **«Москва» (1913)**, **«Василий Блаженный» (1913)**, **«Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915)**. **«Небозвон» (1915)**. Образ города, Москвы – образ синтетический, симфония, кантиленой которой является красочный, многохрамовый, многокупольный город, а дополнительными мелодиями вплетаются обступающие его фабричные корпуса и трубы, безликие параллелепипеды XX в. Порой колокольни раскачиваются в такт колоколам, от них во все стороны расходятся голубые, розовые, оранжевые лучи звука. Красочное многоголосие звучит как торжественный и красочный гимн древнему городу. В **«Москве»** - город рушится, смещается под действием неведомых сил, старые строения ползут на новые, декоративно яркие, граненые квадры, кубы, пирамиды ползут и разваливаются как от землетрясения. Это крушение мира и культуры. В картине **«Звон. Колокольня Ивана Великого»** с Кремлевского холма несется звон. От его упругих волн колокольня словно вибрирует, отклоняется от вертикали, расшатывается неведомыми силами. В отличие от традиционного футуризма здесь нет катастрофического восприятия мира, нет утраты предметной изобразительности, но есть динамика, соответствующая бурному XX в. Поверхность изображения мыслится как подобие дребезжащего и расколотого мощной звуковой волной зеркала, в котором отражается красочная московская архитектура. Ирония в том, что приемы футуризма, предназначенный для выражения ритмов индустриальной эпохи, переносятся на противоположный объект, старинную архитектуру, из этого парадоксального сочетания возникает неожиданный художественный эффект – древняя архитектура, взбудораженная нашествием индустриальных ритмов, вовлечена в орбиту восприятия современного человека, ощущающего себя и все вокруг в беспрестанном движении. Грандиозность мышления проявляется в картине **«Страстной монастырь» (1916)** – ассиметричная композиция прорезана тревожным светом, насыщена динамикой косых движений, зловещей подвижностью с цвета. Над всем изображением возвышается темный силуэт

памятника Пушкину. Это величественная театральная декорация, действие, постигавшее грандиозные события современности.

Еще одна его тема – балаганы, народный театр, ярмарочные гулянья (к этой теме обращались также поэт Блок, композитор Стравинский, художник кустодиев и др.). «Автопортрет» Лентулова показывает нам вызывающе задорного фольклорного персонажа с пунцовыми щеками, длинными зелеными ногтями, он демонстративно подбоченился и смело взирает на публику. Сиреневая одежда с золотистыми блестками, декоративно украшенный фон – все это облик балаганного зазывалы. Это человек веселый, шутник, наслаждающийся жизнью

Лентулов проявил себя и как театральный декоратор, замечательным было его оформление «Демона» А. Рубинштейна в постановке Таирова, когда цвет дополнял малейшие музыкальные движения. Писал декорации к трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913): перед началом работы Маяковский пригласил художника к себе послушать, как он читал эту трагедию, а читал своим громовым голосом. Чтение произвело на Лентулова сногсшибательное впечатление, он прилетел домой и начал сочинять эскиз: надо было изобразить площадь города, Маяковский сам должен был играть поэта. В эскизе через небо протянуты радужные полукольца, как бы покрывшие азиатскую и красочную Москву ярким куполом.

В годы революции Лентулов, Куприн, Машков, Рождественский оформляли площади и улицы, предложив для этого яркое красочно-декоративное убранство. Он активно включился в революцию, организовывал выставки, ездил по стране в поисках новой тематики, писал по заказам Совнаркома «дымы новостроек». Но в 1930-е накал художественных страстей в стране «остудили», и искусство Лентулова побледнело и поскущело.

Роберт Рафаилович Фальк. Смятение и волнения эпохи воплотились в картине «Красная мебель»: очеловеченность предметной обстановки проявляется в том, что это мебель говорящая, спорящая, борющаяся, на

стенах мечутся тени, в углах затаилась тревога. Три кресла и диван в пунцово-красных чехлах словно сдвинулись со своих мест, кричат друг на друга вокруг темно-лилового стола. Контраст мрачных красок стола и темной бутылки с багровым пламенем остальной мебели делает этот вопль нестерпимым. Яростный интерьер показан сверху, колыхается в беспокойном, неуравновешенном пространстве. Форма предметов ломается, деформируется, с усилием завоеывая для себя жизненную среду. Вещи активно внедряются в окружающее их жизненное пространство, будто преодолевая его сопротивление, возникает драма, вещи стоят на страже завоеванного ими места, не даются легко в руки, кажутся враждебными человеку, отчужденными от него. Сам жанр натюрморта становится способным передать содержание, созвучное ощущениям надвигающихся потрясений.

Абстракционизм – следующий шаг в развитии живописи. В основе абстрактного искусства – разложение целостного впечатления на сумму элементарных воздействий ради приобщения к первичным, скрытым в человеческом подсознании, основам художественной выразительности и исследования возможных комбинаций первичных элементов – цвета, линии, формы, это способность живописи выражать, ничего не изображая.

В 1913 Ларионов публикует книгу «Лучизм» – один из первичных манифестов абстрактного искусства, а затем его лидерами становятся К. Малевич и Кандинский, формируя два направления:

- в основе абстрактного искусства лежит цвет, его спонтанная, иррациональная игра, пятна
- в основе абстрактного искусства лежат математически выверенные рациональные геометрические построения.

Казимир Северьянович Малевич (1878-1935). Малевич прошел быстрый путь через все основные направления начала XX века от импрессионизма к примитивизму и кубофутуризму, а в 1914 году он пишет первые беспредметные картины, назвав своё направление **супрематизмом** (от лат.

высший). 15 декабря 1915 на Марсовом поле в художественном бюро Добычиной прошла выставка первых 49 супрематистских холстов.

«Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще неосознанного. Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли», – писал он. Малевич изменил традиционный взгляд на живопись, по которому изображение должно строиться по законам перспективы, горизонта, понятий «верха» и «низа», по законам земного тяготения, у него возникает взгляд из космоса, внутренняя духовная вселенная. Он писал, что череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что он видит в ней. Сам Малевич называл свой взгляд «новый живописный реализм», где природное начало выражено на планетарно-космическом уровне, где нет земных ориентиров, все направления равноправны, как во Вселенной. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в самом себе, с собственным полем сцеплений-тяготений. Малевич написал несколько теоретических работ, доказывая, что произведения искусства – это самостоятельный планетарный мир. Кстати, в брошюре «Супрематизм. 34 рисунка» он рисует провидческую картину выхода человечества в космос, впервые использует выражение «спутник земли», развертывает программу космических полетов не как фантаст, а как верящий в «пластический космос» – спутники-станции будут постепенно удаляться от земли к другим планетам.

В декабре 1915 в Петербурге открылась выставка футуристов под эпатажным названием «0,10» («Ноль-десять»). Декларированный футуризм как художественное течение просуществовал очень недолго: первая его экспозиция состоялась в марте 1915, а уже в декабре – «Последняя футуристическая выставка». На открытии «0,10» возникли разногласия между участниками: Малевич провозгласил наследником футуризма супрематизм,

однако его коллеги не пожелали встать под новое знамя и дать это название всей выставке. Художнику буквально за час до начала пришлось от руки написать плакаты «Супрематизм живописи» и развесить их у своих картин. На выставке висело также уведомление автора о том, что содержание многих из картин ему не известно. Тем не менее, их названия возбуждают в сознании зрителя конкретные образы, хотя все полотна Малевича на той выставке были лишены предметности, образа, хотя бы отдаленно напоминавшего что-либо. В целом эту концепцию принято определять термином «алогизм», как попытку выйти за границы здравого смысла, исповедовал «борьбу с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком».

Концепция супрематизма и смысл, который вкладывал Малевич в главные произведения своего стиля три «Квадрата» – черный, красный и белый, – полно сформулированы и объяснены в теоретических работах художника: «Самое главное в супрематизме – два основания – энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия...».

Идея знаменитого «Черного квадрата», выставленного на «0,10», впервые возникла у Малевича, когда он работал над декорациями к опере «Победа над Солнцем». Это был для него образ пластического выражения победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат вместо солнечного круга.

Явление Малевичу его «Черного квадрата» вызвало в нем шок, сравнимый с неким мистическим откровением. Какое-то время он не мог ни есть, ни спать. Все его мысли были поглощены этим образом. На картине квадрат написан исключительно с помощью глазомера. Отклонение от геометрической точности не было ошибкой автора, а стало следствием понимания огромной выразительной силы, заключенной в «запланированной» погрешности. Черный цвет является результатом соединения и смешения разных красок. «Считаю белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм», – говорил художник. «Черный супрематический квадрат»

был воспринят многими как выражение «более высокого сознания», в котором объекты и концепции приобретают четкую простоту. Малевич 1915 писал А. Бенуа: ... «я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни с временем. Я не слушал отцов, я не похож на них. И я – ступень».

Вместе с тем, энергетика картины несла в себе хаос и разрушение, затягивала зрителя в бездну мирового зла. Психически ослабленный человек мог после длительного созерцания «Черного квадрата» совершить суицид. Гениальной интуицией художника он нащупал запрещенную фигуру запрещенного цвета – столь простую, что тысячи проходили мимо, не замечая. В конце того же 1915 года – уже шла Первая мировая война – злое полотно было представлено среди прочих на выставке футуристов. Все другие работы Малевич просто развесил по стенам обычным образом, «Квадрату» же он предназначил особое место. На сохранившейся фотографии видно, что «Черный квадрат» расположен в углу, под потолком – как принято вешать икону. Малевич сознательно вывесил черную дыру в сакральном месте: свою работу он назвал «иконой нашего времени». Вместо «красного» – черное (ноль цвета), вместо лица – провал (ноль линий), вместо иконы, то есть окна вверх, в свет, в вечную жизнь – мрак, люк в преисподнюю, вечная тьма. А. Бенуа, современник Малевича, художник и критик, писал: «Черный квадрат в белом окладе – это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного, приведет всех к гибели».

Искусствоведы пишут о Малевиче: ««Черный квадрат» вобрал в себя все живописные представления, существовавшие до этого, он закрывает путь натуралистической имитации, он присутствует как абсолютная форма и возвещает искусство, в котором свободные формы – не связанные между

собой или взаимосвязанные – составляют смысл картины». Но «Квадрат» «закрыл путь» – в том числе и самому художнику. Он присутствует «как абсолютная форма», но это значит, что по сравнению с ним все остальные формы не нужны, ибо они по определению не абсолютны. Он возвещает и конец искусства.

В 1919 Малевич приехал в Витебск приглашению Марка Шагала преподавать в художественной школе по, но обвинил того в предметности искусства, а значит, в контрреволюционности и сместил его с должности директора, сам стал центром художественной жизни, «это действительно вождь». В 1920 создан УНОВИС (Утвердители нового искусства) – объединение художников, которые хотели преобразовать все виды пластического искусства, вывести его на площади и улицы, сделать улицу театром. Дымшиц-Толстая рассказывала, что она попала в Витебск после октябрьских торжеств, но город еще горел оформлением Малевича – кругов, квадратов, черточек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Ей показалось, что она попала в замороженный город, и витебляне на тот период сделались супрематистами. По существу же горожане, наверное, думали, о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить. В 1922 Малевич уехал в Петроград и витебский супрематистский ренессанс кончился так же внезапно, как и начался.

В 1923-26 гг. Малевич руководил государственным институтом культуры – это первый в мире научный центр, который разрабатывал новейшие пластические проблемы, возникшие после кубизма. С середины 1920-х гг. на институт стала обрушиваться критика сторонников государственной политики, ставших считать Малевича «контрреволюционером», Институт был закрыт, Малевич оказался репрессирован, вычеркнут из жизни страны.

Василий Васильевич Кандинский. Уже в детских работах Кандинского встречались весьма нетрадиционные цветовые сочетания, которые он объяснял тем, что «каждый цвет живет своей таинственной жизнью». Однако родители Василия видели его юристом, он блестяще закончил Мос-

ковский университет, остался преподавать. В 1896 году Дерптский университет предлагает тридцатилетнему Кандинскому место профессора юриспруденции, но он решает оставить карьеру и полностью посвятить себя живописи. Впоследствии Кандинский вспоминал о двух событиях, повлиявших на это решение: потрясение картиной К. Моне «Стога сена» и впечатление от оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин».

В 1896 году он отправился в Мюнхен, считавшийся одним из центров европейского искусства. Работы этих лет – в основном пейзажи, построенные на цветовых диссонансах. Игра цветовых пятен и линий постепенно вытесняет образы реальной действительности («Синий всадник», 1903; «Мурнау. Двор замка», 1908). В эти же годы он обратился к русской сказочной, былинной старине («Русский всадник», 1902; «Русская красавица в пейзаже», 1904), превратив в зримое таинственные предания о славянских деревянных городах («К городу», ок.1903).

Активная творческая деятельность, организующее начало всегда делали Кандинского центром притяжения всего интеллектуального, беспокойного, ищущего, что было в мире искусства того времени. В 1911 году Кандинский вместе со своим другом, художником Францем Марком, организовал группу **«Синий всадник»**. По словам самого художника, «акцент делался на выявлении ассоциативных свойств цвета, линии и композиции, а привлекались при этом столь различные источники, как романтическая теория цвета Гете и Филиппа Рунге, «югендстиль» и теософия Рудольфа Штайнера». «Ни в какое другое время живопись Кандинского не развивалась так стремительно, как в мюнхенские годы, - писал М.К. Лакост. - Порою нелегко бывает понять, почему основатель абстрактной живописи вначале избирал сюжеты, типичные для бидермейера - веера, кринолины, всадники. Стиль его ранних произведений не назовешь ни условным, ни манерным, но в них еще ничего не предвещало радикального обновления живописи».

В 1912 году выходит книга Кандинского «О духовном в искусстве». Перевернувшая устоявшееся представление об искусстве вообще, эта книга стала первым теоретическим обоснованием **абстракционизма**. Придя к мысли, что «цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны – и одинаково велики... и одинаково сильны», художник провозгласил творческий процесс «самовыражением и саморазвитием духа». Также Кандинский пишет мемуары «Оглядываясь назад» (1913 год; в русском переводе – «Ступени»), сборник стихов «Звуки» (1913 год) с 55 черно-белыми и цветными литографиями.

С началом мировой войны Кандинский вынужден покинуть Германию и едет в Москву. В кризисные годы революции Кандинский колеблется между языком полуабстракций, импрессионистическими пейзажами и романтическими фантазиями. В абстрактных картинах усиливается геометризация отдельных элементов, причиной чему, во-первых, собственный процесс упрощения, а во-вторых – авангардистско-художественная атмосфера Москвы того времени.

В России Кандинский находится в русле послереволюционного культурно-политического развития. С 1918 по 1921 год он сотрудничал с ИЗО Наркомпроса в области художественной педагогики и музейной реформы. Но самое большое влияние Кандинский оказывает как преподаватель московского Свомаса (Свободные Мастерские), а затем Вхутемаса. Будучи его профессором с октября 1918 года, он составляет специальный учебный план, основанный на анализе цвета и формы, то есть развивающий идеи, высказанные в книге «О духовном в искусстве». Также, участвуя в организации и управлении московским Институтом художественной культуры (Инхук) он составляет для него учебный план, основываясь на своей теории. Однако здесь мнения с коллегией института расходятся. Противники Кандинского – Родченко, Степанова и Попова – за точный анализ материалов, их конструктивное расположение и оформление. Любое проявление иррациональности в творческом процессе решительно отрицается.

Кандинский, в свою очередь, энергично выступает против своих оппонентов-конструктивистов: «Если художник использует абстрактные средства выражения, это еще не означает, что он абстрактный художник. Это даже не означает, что он художник. Существует не меньше мертвых треугольников (будь они белыми или зелеными), чем мертвых куриц, мертвых лошадей и мертвых гитар. Стать «реалистическим академиком» можно так же легко, как «абстрактным академиком». Форма без содержания не рука, но пустая перчатка, заполненная воздухом». Постоянные нападки коллег-художников, считавших его работы «изуродованным спиритизмом» являются решающим фактором для отъезда Кандинского из Москвы в декабре 1921 года. Картины Кандинского на многие годы убирают из советских музеев.

По возвращении в Германию, Кандинский принимает приглашение Вальтера Гропиуса, основателя знаменитого Баухауса (Высшая школа строительства и художественного конструирования), где Кандинский возглавляет мастерскую настенной живописи. Он снова преподает и развивает свои идеи. Это касается усиленного аналитического изучения отдельных элементов картины, результаты которого он представляет в 1926 году в сочинении «Точка и линия на плоскости». Творчество Кандинского вновь претерпевает изменения: отдельные геометрические элементы все более выступают на первый план, палитра насыщается холодными цветовыми гармониями, которые, порой, воспринимаются как диссонанс, особо используется круг, как чувственный символ совершенной формы. «Композиция VIII», 1923, – главная работа этого периода. Позже он участвует во втором периоде деятельности Баухауса, в 1930-е гг. переезжает в Париж.

Кандинский утверждал: «Абстрактное искусство создает рядом с «реальным» новый мир, с виду ничего общего не имеющий с «действительностью». Внутри он подчиняется общим законам «космического мира». Так, рядом с «миром природы» появляется новый «мир искусства» – очень реальный, конкретный мир. Поэтому я предпочитаю так называемое

«абстрактное искусство» называть конкретным искусством». Для него абстракция не была самоцелью, а язык форм «мертворожденным»; они возникали из воли к содержательности и жизненности, это путь искусства к освобождению от оков вещественности.

Это отразилось и на названиях картин. «Черное пятно» (1912) – пример беспредметной живописи, идею выражает цвет, но позже отсутствие повествовательного содержания привело к отсутствию названия, например, «Композиция № 219». Художник рассматривал композиции как главные заявления своих художественных идей. Они имеют ряд характеристик, выражающих эту монументальность: впечатляюще большой формат, планирование композиции и трансцендентность представления, выраженная нарастанием абстрактного образа. Первая композиция датируется 1910 годом, последняя – 1939. Таким образом, «Композиции» прошли через все творчество Кандинского, от первых его шагов на пути к абстракции, до последнего «биоморфного» парижского периода.

«Композиция VI» (1913)

Комментарии Кандинского:

«В картине можно видеть два центра:

1. Слева – нежный, розовый, несколько размытый центр со слабыми, неопределенными линиями,
2. Справа (несколько выше, чем левый) – грубый, красно-синий, в какой-то мере диссонирующий, с резкими, отчасти недобрыми, сильными, очень точными линиями.

Между двумя этими центрами – третий (ближе к левому), который можно распознать лишь постепенно, но который является главным центром. Здесь розовый и белый вспениваются так, что кажутся лежащими вне плоскости холста либо какой-то иной, идеальной, плоскости. Они, скорее, парят в воздухе, и выглядят так, словно окутаны паром. Подобное отсутствие плоскости и неопределенность расстояний можно наблюдать, например, в русской паровой бане. Человек, стоящий посреди пара, находится не

близко и не далеко, он где-то. Положением главного центра – «где-то» – определяется внутреннее звучание всей картины. Я много работал над этой частью, пока не достиг того, что сначала было лишь моим неясным желанием, а затем становилось внутренне все яснее и яснее.

Небольшие формы в этой картине требовали чего-то дающего эффект одновременно очень простой и очень широкий («largo»). Для этого я использовал длинные торжественные линии, которые уже употреблял в «Композиции 4». Я был очень рад увидеть как это, уже раз использованное, средство дает здесь совершенно иной эффект. Эти линии соединяются с жирными поперечными линиями, рассчитано идущими к ним в верхней части картины, и вступают с последними в прямой конфликт.

Чтобы смягчить слишком драматическое воздействие линий, т.е. скрыть слишком назойливо звучащий драматический элемент (надеть ему намордник), я позволил разыгаться в картине целой фуге розовых пятен различных оттенков. Они облачают великое смятение в великое спокойствие и придают всему событию объективность. Это торжественно спокойное настроение, с другой стороны, нарушают разнообразные пятна синего, которые дают внутренне впечатление теплоты. Теплый эффект цвета, по природе своей холодного, усиливает драматический элемент, однако способом опять-таки объективным и возвышенным. Глубокие коричневые формы (особенно слева вверху) вносят уплотненную и абстрактно звучащую ноту, которая напоминает об элементе безнадежности. Зеленый и желтый оживляют это душевное состояние, придавая ему недостающую активность.

Я применял сочетание гладких и шероховатых участков, а также множество других приемов обработки поверхности холста. Поэтому, подойдя к картине ближе, зритель испытывает новые переживания.

Итак, все, в том числе и взаимно противоречащие элементы, уравновесились, так что ни один из них не берет верх над другими, а исходный мотив картины (Потоп) был растворен и перешел ко внутреннему, чисто

живописному, самостоятельному и объективному существованию. Не было бы ничего более неверного, чем наклеить на эту картину ярлык первоначального сюжета.

Грандиозная, объективно совершающаяся катастрофа есть в то же время абсолютная и обладающая самостоятельным звучанием горячая хвалебная песнь, подобная гимну нового творения, который следует за катастрофой». (Май 1913)

«Композиция VII» (1913 г) – вершина художественного творчества Кандинского до Первой мировой войны. Ей предшествовали более тридцати эскизов, акварелей и работ маслом, которые «документируют» процесс создания работы. После того, как художник завершил длительную предварительную работу, сама композиция была написана всего за четыре дня, что подтверждается фотографиями, сделанными между 25 и 28 ноября 1913 года. Главный мотив – овальная форма, пересекаемая неправильным прямоугольником воспринимается как центр, окруженный вихрем цветов и форм. Седьмая композиция является комбинацией нескольких тем – Воскрешения из мертвых, Судного Дня, Всемирного Потопа и Райского Сада – выраженной как симбиоз чистой живописи.

ТЕМА 7. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С НОВЫМИ НАПРАВЛЕНИЯМИ

Валентин Серов (1865-1911). Его творческие поиски настолько сложны, что произведения его разных периодов творчества кажутся принадлежащими разным людям.

«Девочка с персиками» (1887) – этапное произведение русского искусства, поворот к поэтическому реализму, когда художник вырывается из темных красок и тяжелых тем передвижников к тому, что безусловно отраднее, положительно не в силу морального превосходства над гнетом обстоятельств, а в силу красоты («Я хочу быть таким – беззаботным, в ны-

нешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное»). Прекрасное и счастливое в жизни должны отражаться в прекрасной и светлой живописи, считал Серов, потому темой картины становится юность. Отсюда и радостное освещение, оживление в героине, 12-летней Верочке Мамонтовой, дочери Саввы Ивановича Мамонтова. В. Васнецов отмечал, что это был тип настоящей русской девушки по характеру, красоте лица, обаянию. Она умерла молодой, но осталась в памяти всех, кто был причастен к жизни в Абрамцеве. Сам Серов в 10 лет попал в семейство Мамонтовых и воспитывался с их детьми, взрослея, летние месяцы проводил в Абрамцеве, где царила атмосфера счастливой суеты и беззаботного счастья с катанием на плотах, театральными постановками и пр.

Замысел возник неожиданно, когда, увидев девочку в розовом с наивным темно-синим бантом и словно излучающую свет, почувствовал, что нашел мотив, созвучный его пониманию красоты. Писал долго, больше месяца, измучил модель – хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности. «Веруша» с темными раскосыми глазами, густой шапкой волос, смуглым круглым лицом кажется старше своих лет, она настойчиво смотрит на зрителя, ее мысли не мешают счастью, но это не наивное воодушевление, а тревоги и радости, грустное чувство заканчивающегося детства. Пушистые персики, розовая блуза подростка, игрушечный гренадер в углу, расписанный самим Серовым – ещё от детства, а открытая дверь в гостиную, окно в сад раздвигают комнату до большого мира.

В картине чувствуется ранний русский импрессионизм. Это не портрет – персонаж неотделим от места своего бытия – от старого дома, сада за окном, а жанровый синтез портрета, натюрморта, интерьера и пейзажа. Импрессионисты ценили не драматургию сюжета, определенность жанра, не психологическую сложность душевных движений, но сам поток жизни, факт жизни, его неповторимость именно в это мгновение. Потому поверхность изображенных предметов воспринимает отсветы соседних вещей,

вбирает солнечные лучи, все строится на сложных переходах оттенков цвета. Контуров фигур и предметов смещаются, цвет самоценен, но каждый чистый цвет находит себе подтверждение в смесях, откликается в разных частях холста, тяготея к единству, к живописной общности всего. Основной акцент – розовый (кофта, красный бант, тарелка), ему контрастны оттенки дополнительного зеленого. Лицо с темными глазами – это фокус картины. Фигура кажется сгустком цвета и света. По мере приближения к переднему плану предметы делаются более плотными – персик на столе – обозначая переднюю иллюзорную плоскость, но пространство в глубине становится нематериальным и условным. Свободный мазок, фрагментарность как черты импрессионизма в то же время соединяются с устойчивостью композиции: квадрат холста, фигура в центре, повтор округлых форм. Поражала свежесть, чистота цвета, естественность композиции, умение передать красоту обычных вещей, интерьера, воздуха, солнечного света.

На выставке Товарищества передвижников 1888 года картина была воспринята как событие, хотя некоторые критики упрекали Серова, что лицо написано очень бойко, экспрессивно, а в аксессуарах он небрежен, стол – едва загрунтованное полотно. Но многие, в том числе П.М. Третьяков сочли ее сенсацией. И. Грабарь отмечал, что картина из тех созданий человеческого духа, которые перерастают во много раз намерения их творца.

«Девушка, освещенная солнцем» (1888) – это портрет кузины Серова Саши Симонович, который демонстрирует отход Серова от импрессионизма, так как здесь он не дробит световое пятно, но происходит сгущение цвета в плотные массы, утяжеление фактуры живописи.

Период упоения жизнью у художника был недолог, пришло серьезное отношение к жизни. Серов мучился также от особенностей своего видения: он видел все детали, «каждую пору» на теле человека, что мешало ему видеть натуру целиком. Он шел путем многочисленных экспериментов. Пытался соединить пространственное и линейно-плоскостное изображение – делал фигуры уплощенными, передавая и силуэтами и контурами,

завинчивал фигуры, размещая плоскости фигур под разными углами, используя жесты, позы, точки зрения сверху, снизу, помещая предметы вглубь, соотнося с фоном, чтобы ракурсом создать пространство. Он пытался изживать импрессионизм с его зыбкостью форм, стремился к лаконизму, ограничивал цвета (только серый, белый, черный, коричневый) и пр. Так, он пытался сузить пространство между двумя плоскостями («Портрет Морозова» – сзади портретируемого расположен натюрморт Матисса, и Морозов зажат холстом и картиной), обращался к линии.

Большое внимание он уделял портрету, каждый из которых у Серова – результат изучения человека и острая его характеристика. Он избегает случайности, выявляет наиболее важные свойства характера. Серов считал свои приемы работы над портретом новым методом, идеей разумного искусства, в основе которого лежит продуманная организация, вычисление.

Прежде всего, он мастер парадного портрета, искусства «делать характеристику».

«Портрет Орловой» (1911) – это парадный портрет 38-летней княгини О.К. Орловой, в нем все на грани парадокса и обратимо в свою противоположность. Строгая и официальная обстановка зала, светлые стены богатого петербургского особняка украшены тонкой лепкой, но атмосфера нежилая, редкие дорогие вещи словно выставлены напоказ. Светская элегантная дама в экстравагантной шляпе сидит в слегка напряженной позе, у нее надменное лицо, пренебрежительный взгляд холодных серых глаз, это дама в стиле модерн с изломанными позами, экстравагантными туалетами (кстати, Орлова и по-русски говорила с английским акцентом, подражая английской аристократии), игра острых угловатых линий силуэта граничит с вычурной крикливостью рекламной картинки, аристократическая изысканность – с вульгарным шиком. Одета в меха и драгоценности, она словно еще одна вещь в уголке антикварного салона.

Все построено на асимметрии и контрастах. Углы картин направлены на голову героини, они сдвигаются и угрожают. Яркие цветовые пятна –

малиновый, синий, зеленый – создают напряжение. Верхняя часть туловища тяжела (особенно огромное пятно – шляпа) и объемна, тяжелое меховое манто притягивает ее к переднему плану, нижняя – плоская, ноги даны силуэтом, она словно кукла с перевернутым центром тяжести. Контраст плоскостей, объемов, ритмов создает наэлектризованность, напряжение, все это работает на острое социальное содержание картины.

Так парадный портрет превратился в антипарадный, ироничный, Орлова лишь своей типичностью дамы в стиле модерн имеет право претендовать на общественно внимание в качестве героини портрета. Законодательница мод высшего света сначала не вдохновляла Серова, но, начав работу, он увлекся мыслью показать сущность своей модели, высокомерие, надломленность и манерность. В. Брюсов писал, что портреты Серова почти всегда – суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Это отлично поняла заказчица, вскоре после окончания портрета она продала его в Русский музей.

«Портрет З.Н. Юсуповой» (1902). У героини удивительно соразмерное лицо и глаза, поза, исполненная живости, изящества и грации, – это ослепительная светская дама, при этом обладающая простотой и ясностью.

Наследница колоссальнейшего состояния росла последней в роду, она получила великолепное образование и воспитание. Князь Феликс Юсупов вспоминал: «Руки ее просили знаменитые европейцы, в том числе августейшие, однако она отказала всем, желая выбрать супруга по своему вкусу. Дед мечтал увидеть дочь на троне и теперь огорчился, что она не честолюбива. И уж совсем расстроился, узнав, что она выходит за графа Сумарокова-Эльстона, простого гвардейского офицера». Сын вспоминал: «Матушка была восхитительна. Высока, тонка, изящна, смугла и черноволоса, с блестящими, как звезды, глазами. Умна, образованна, артистична, добра. Чарам ее никто не мог противиться. Княгиня была очень талантлива; на великосветском балу-маскараде могла сплясать русскую ко всеобщему восторгу, на любительском спектакле (к примеру, «Романтиков» Ростана) мог-

ла сыграть, как настоящая актриса. Но дарованиями своими она не чванилась, а была сама простота и скромность. «Чем больше дано вам, – повторяла она мне и брату, – тем более вы должны другим. Будьте скромны. Если в чем выше других, упаси вас Бог показать им это». Князь Феликс также свидетельствовал: «В 1917 году лейб-медик, дантист Кастрицкий, возвращаясь из Тобольска, где царская семья находилась под арестом, прочел нам последнее государево посланье, переданное ему: «Когда увидите княгиню Юсупову, скажите ей, что я понял, сколь правильны были ее предупреждения. Если бы к ним прислушались, многих трагедий бы избежали». Оказавшись после Октябрьской революции в Риме, княгиня Юсупова, по свидетельству современника, «не поминала прошлого. Все ее мысли были в общественной деятельности...». Она открыла «бюро приискания работы и бесплатную столовку для русских людей, оказавшихся за границей без всяких средств к существованию». Открыла «белошвейную мастерскую для снабжения эмигрантов носильным бельем». Такого рода благотворительная деятельность не была новостью для княгини; она ею и занималась в России, где не эмигранты, а громадное большинство населения бедствовало.

Серов писал ее портреты несколько раз, но экспонировался лишь портрет, над которым он работал в 1900-1902 гг. Известны слова Зинаиды Николаевны: «Я худела, полнела, вновь худела, пока исполнялся Серовым мой портрет, а ему все мало, все пишет и пишет!» Известны слова Серова: «... славная княгиня, ее все хвалят очень, да и правда, в ней есть что-то тонкое, хорошее». Это, помимо ее красоты и обаяния, и нравственная оценка. Критик С.С.Голоушев писал: «Возьмите, скажем, портрет княгини Юсуповой! Чем она может быть мне интересна? А я, между тем, страшно люблю этот портрет. Я никогда не видал эту женщину в действительности, но я чувствую, что передо мною сидит маркиза нашего времени. Я чувствую эту женщину большого света и во всех деталях, окружающих ее: в этой собачке, лежащей подле нее на диване, в окружающем атласе и безделушках. Я чувствую, что эта женщина живет какой-то особой жизнью, быть может,

совершенно чуждой мне, на какой-то особой высоте от всего окружающего, отделенная, обособленная от всего, нежная, изящная и утонченная, живет именно той жизнью, какой жили когда-то маркизы. Эти белые напудренные волосы, эта странная поза, – все это дает право сказать, что это именно маркиза нашего времени». (У Зинаиды Николаевны рано стали сидеть волосы; она их не красила и не пудрила).

Портреты писателей, артистов, художников. Серова занимал феномен артистической индивидуальности, таланта. Он писал портреты Ф. Шаляпина, Марии Ермоловой, Максима Горького как властителей дум, утверждающих высокую миссию художника борца за справедливость, «глашатая истин вековых». В них есть черты символизма и романтизма в создании личности, полной героической исключительности, гордого одиночества.

«Портрет М. Горького» – лицо Горького озарено мыслью. Особую роль играет композиция: в ее основе лежит мотив движения одной из статуй Микеланджело, сложный винтообразный разворот фигуры, энергия и тревожно-внимательная устремленность к собеседнику как если бы собеседником было само время, история.

«Портрет Ермоловой» – Ермолова отрешена от всего буднично-житейского, у нее взор пророчицы, лицо озарено внутренним светом. Фигура дана на узком, вытянутом по вертикали холсте, усиливающим стройность ее пропорций. Она словно шествует мимо зрителя. Колорит монохромный (черное на сером), использован линейный контур дан в ровном рассеянном свете, матовое мерцание бархатистой фактуры словно погружают в атмосферу тишины. Серов нейтрализует свойства масляной живописи, способной создавать подобие реальности, а строит абстрагированный, отрешенной-идеальный образ.

Особенности композиции портрета были проанализированы С. Эйзенштейном: «Многие испытывали на себе совершенно особое чувство подъема и вдохновения, которое охватывает зрителя перед оригиналом это-

го портрета в Третьяковской галерее. Портрет этот предельно скромен по краскам. Он почти сух по строгости позы. Он почти примитивен по распределению пятен и масс. Он лишен антуража и реквизита. Одна черная вертикальная фигура на сером фоне стены и зеркала, режущего фигуру по пояс и отражающего кусок противоположной стены и потолка пустого зала, внутри которого изображена актриса. И вместе с тем от созерцания этого полотна вас охватывает нечто от того же ощущения, которое должна была вызывать со сцены личность великой актрисы. Находились, конечно, злые языки, которые вообще отрицали в этом портрете что-либо примечательное. Таков был, например, покойный И.А. Аксенов, который бурчал об этом портрете: «Ничего особенного. Всегда играла животом вперед. Так животом вперед и стоит на портрете Серова». Но здесь, вероятно, сливалось странное «неприятие» самой актрисы (которую он не любил) с тем, как точно был воссоздан ее образ Серовым.

Я Ермолкову на сцене не видел и знаю об ее игре лишь по описаниям и по очень подробным рассказам тех, кто ее видел. Но впечатление мое от Ермоловой «по данным» серовского портрета скорее отвечает такой же восторженности, с какой о ней пишет Станиславский: «Мария Николаевна Ермолова - это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения - это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины... В каждой роли М.Н.Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех. Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности... Все ее движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством... Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать «das ewig Weibliche».

Нечто подобное этому чувству охватило меня, когда я стоял перед этим портретом на выставке произведений В.Серова в Третьяковской галерее в 1935 году. Я долго думал над тем, каким же образом при почти полном отсутствии обычных живописных внешних средств воздействия - даже из арсенала самого Серова - достигнута такая мощь внутреннего вдохновенного подъема в изображенной фигуре. Я думаю, что тайну эту я разгадал. И что необыкновенный эффект достигнут тем, что здесь применены действительно необыкновенные средства воздействия композиции. И использованы здесь средства такие, которые по природе своей, по существу, уже лежат за пределами того этапа живописи, к которому еще принадлежит сама картина. Мне кажется, что всякое действительно великое произведение искусства всегда отличается этой чертой: оно содержит в себе в качестве частичного приема элементы того, что на следующей фазе развития этого вида искусства станет принципами и методами нового этапа движения этого искусства вперед. В данном случае это особенно интересно потому, что эти необыкновенные черты композиции лежат не только за пределами приемов живописи, в которых работает эпоха Серова, но за пределами узко понимаемой живописи вообще. Это с точки зрения тех, кто не считает изобразительно-пластическую область кинематографа - его монтажно-динамическую светопись - современным этапом живописи. Есть же такие чудаки, которые упорно не хотят понять этого и никак не могут принять в единую систему развития и истории живописи то чудо изобразительных возможностей, каким является кинематограф. Мне это кажется глубоко несправедливым: разница «техники» здесь роли играть не может - ведь объединяет же гостеприимная сень единой истории живописи такие поразительно различные по технике явления, как, скажем, офорт и... мозаику Равенны!

...Однако вернемся к портрету Ермоловой! Я не случайно сказал о том, что зеркало режет фигуру. В секрете этой «резки» и монтажного сопоставления результатов этой резки и лежит, на мой взгляд, основная тайна

воздействия этого портрета. Мне неоднократно приходилось писать и говорить о том, что монтаж есть вовсе не столько последовательность кусков, сколько их одновременность: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движений и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения - от восприятия простого физического движения к сложнейшим формам движения внутри понятий, когда мы имеем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений. Поэтому нас отнюдь не должны смущать последующие соображения, касающиеся одновременного слитного соприсутствия на одном холсте элементов, которые, по существу, суть последовательные фазы целого процесса. Не должно нас смущать и то положение, что отдельные элементы одновременно рассматриваются и как отдельные самостоятельные единицы и вместе с тем как неразрывные части одного целого (или отдельных групп внутри этого целого).

Мало того, как увидим ниже, самый факт этого единства одновременности и последовательности по-своему окажется средством воздействия совершенно определенного эффекта! Однако ближе к делу. Я сказал, что рама зеркала «режет» фигуру. Фигуру режет не только рама зеркала. Ее режет еще и линия плинтуса, то есть линия стыка пола со стеной. И ее же режет еще и ломаная линия карниза, то есть отраженная в зеркале линия стыка между стеной и потолком. Собственно говоря, эти линии не режут фигуру: они, дойдя до ее контура, почтительно прерываются, и, только мысленно продолжая их, мы рассекаем фигуру по разным поясам, отделяя друг от друга низ платья, бюст и голову. Продолжим эти линии фактически и «разрежем» ими портрет. При этом оказывается, что прямые линии, предметно участвующие в изображении (в качестве рамы зеркала и линий стыка между полом, стеной и потолком), в то же самое время являются как бы границами отдельных кадров. Правда, в отличие от стандартной рамки кадра они имеют произвольные контуры, но основные функции кадров они

тем не менее выполняют в совершенстве. Абрис первой линии охватывает фигуру в целом – «общий план в рост». Вторая линия дает нам – «фигуру по колени». Третья – «по пояс». И наконец, четвертая – дает нам типичный «крупный план». Для этого, в порядке еще большей наглядности, пойдем еще несколько дальше и физически разрежем само изображение на подобный ряд кадров.

Поставим их рядом и сравним, какие в них еще отличительные черты помимо разницы размеров. Для этого разобьем эти «вырезки из фигуры» и займемся каждым из них в отдельности, рассматривая каждый из них как самостоятельный кадр. Чем в основном характеризуется кадр вообще помимо размера и обреза? Конечно, прежде всего расположением точки съемки. Просмотрим последовательность наших «кадров» с точки зрения... точки съемки. Откуда, если можно так выразиться, снят кадр N 1 – «общий план» в целом? Мы видим, что на нем пол представлен не узкой полоской, а большой темно-серой плоскостью, по которой большим черным пятном расположился вокруг фигуры подол ее черного платья: фигура явно взята с верхней точки – «съемка произведена сверху». Кадр N 2. «Фигура по колену». Так, как она сейчас видна на рисунке, – фигура [актрисы] поставлена параллельно стене, к которой прикреплено зеркало. С точки зрения съемки это был бы кадр, взятый в лоб. Кадр N 3. В таком освобожденном виде мы видим здесь верхнюю часть фигуры Ермоловой на фоне некоторой пространственной глубины: при данном обрезе исчезает характеристика этой глубины как отражения зеркала. Глубина зеркала действует как глубина реального пространственного фона. Это типичный и хорошо знакомый из кинопрактики случай, когда создается условное пространственное представление средствами простого обреза кадра. Но что гораздо важнее в этом случае – это то, что по взаимному соразмещению стен, потолка и фигуры – фигура в этом «кадре» уже не кажется снятой в лоб: она явственно «снята» несколько снизу (в глубине над ней виден нависающий потолок). Кадр N 4. Крупное лицо целиком проецируется на горизонтальную плоскость, кото-

рую мы знаем в качестве потолка. Когда возможен подобный результат в кадре? Конечно, только при резко выраженной съемке снизу. Таким образом, мы видим, что все наши четыре последовательных условных «кадра» отличаются друг от друга не только размером изображений, но и размещением «точки съемки» (точки зрения на объект). При этом это движение точки съемки строго вторит процессу постепенного укрупнения: по мере того как укрупняется объект съемки, точка съемки последовательно перемещается от точки съемки сверху (А) на съемку в лоб (В), отсюда к точке съемки отчасти снизу (С), чтобы закончиться в точке съемки целиком снизу (D).

Если мы теперь вообразим себе кадры 1, 2, 3, 4 монтажно собранными подряд, то глаз окажется описавшим дугу на все 180°. Фигура окажется взятой последовательно с четырех разных точек зрения, соединение этих четырех точек даст ощущение движения.

Но движения – кого? Мы уже имели такие примеры соединения разных фаз движения при пробеге по ним глаза в одно цельное движение объекта съемки. Примером этому может служить монтаж трех мраморных львов, в разных последовательных позах расположенных на лестнице Алушкинского дворца. Монтажно объединенные, они дают иллюзию одного вскочившего льва. Такой же случай как будто и здесь. Но получается ли здесь эффект движения самой фигуры оттого, что четыре последовательных ее положения воспринимаются как четыре последовательные фазы ее движения, отчего создается этим путем иллюзия слитного движения фигуры в целом?

Этим путем создается, например, динамика фигур у Домье или Тинторетто где отдельные части фигуры расположены согласно с разными фазами одного и того же последовательного процесса движения; глаз, пробегая по этим отдельным фазам «разложенного» движения, невольно претерпевает скачок от одной фазы к другой и воспринимает эту цепь толчков как слитное движение. Совершенно тем же путем осуществляется и основной

динамический феномен в кинематографии, с той лишь разницей, что здесь сам проекционный аппарат последовательно и подряд показывает зрителю в последовательных фазах не отдельные части фигуры, но всю фигуру в целом. Интересно отметить, что для выразительной передачи движения кинематограф не довольствуется только этим основным динамическим феноменом кинематографа. Для выразительной и захватывающей подачи движения кино вновь прибегает к чему-то схожему по методу и с методом... Домье и Тинторетто. На этот раз – в монтажной сборке – оно снова показывает в динамике отдельные части фигуры.

Так или иначе, остается вопрос, такой же ли случай имеет место и в портрете Ермоловой или нет? Ответ, конечно, – категорически отрицательный! И это потому, что здесь на холсте зафиксированы не четыре последовательных положения объекта, а четыре последовательных положения наблюдающего глаза.

Поэтому эти четыре точки складываются не в поведение объекта (вскочившие львы, подвижные фигуры Домье), а в характеристику поведения зрителя. И это поведение складывается, как мы видим, от точки зрения «свысока» к точке зрения снизу, как бы к точке... «у ног» великой актрисы!..). Но поведение зрителя в отношении объекта и есть то, что мы могли бы определить как отношение зрителя. «Или, точнее: оно есть отношение, предначертанное зрителю автором, и [оно] целиком вытекает из личного отношения к объекту со стороны самого автора. Оно-то – это авторское отношение – и заставляет прибегнуть к тому пластическому построению, которое наиболее полно выражает это отношение.

Я думаю, что если линия способна каким-то образом выражать мысль и отношение к чему-либо – а это именно так, – то линия движения точки зрения по дуге ABCD вполне отвечает той идее «преклонения», которое невольно испытываешь, глядя на портрет Ермоловой. Но это еще не все. Эту основную «тенденцию» в общей композиции портрета поддерживают еще два мощных средства воздействия на зрителя. Это пространственное

построение и цветовое (скорее, световое) разрешение, которые также идут в ногу с укрупнением «планов» и перемещением «точки съемки» от «кадра» к «кадру».

Через последовательные кадры 1-2-3-4 идет непрерывное расширение пространства.

N 2 – прижат к стенке с зеркалом. N 3 – проецируется на условную глубину зала, отраженного в зеркале. N 4 - рисуется уже на фоне пространства необъятного и неограниченного. От кадра к кадру крупнеющий образ самой Ермоловой доминирует над все более и более расширяющимся пространством.

Но одновременно с этим от кадра к кадру – кадры еще светлеют. N 1 – целиком подавлен черной массой платья, в N 2 – черная часть фигуры уже не действует самостоятельно, а скорее как бы ведет глаз к более светлому лицу, в N 3 – остатки черного уже только оттеняют светлое лицо, в N 4 – основная часть кадра просто целиком заполнена освещенным, как бы светящимся изнутри лицом.

Это нарастание степени освещенности от кадра к кадру, сливающееся в один непрерывный процесс, прочитывается как нарастающее просветление, как растущее озарение и одухотворение лица актрисы, постепенно проступающего из сумрака среды на картине.

Но в отличие от игры перемещающейся точки съемки эти две черты уже относятся не к игре зрителя, а к поведению и игре самого изображения: благодаря им Ермолова кажется озаряемой нарастающим внутренним огнем и светом вдохновения, а вдохновение кажется разливающимся на все большую и большую среду восторженно ее воспринимающих. Так сплетаются в обоюдной игре преклонение восторженного зрителя перед картиной и вдохновенная актриса на холсте – совершенно так же, как некогда сливались зрительный зал и театральные подмостки, равно охваченные магией ее игры.

Интересно, что средствами своей композиции Серов пластически выражает почти дословно то же самое, что о Ермоловой словами говорит Станиславский (я позволю себе выделить те слова, которые имеют прямое отношение к нашему разбору): «... в каждой роли М.Н.Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех!» Выбранный прием композиции несомненно «особенный» и «не такой, как у всех». Монтажный принцип композиции здесь глубоко оригинален и индивидуален.

А какое поражение терпит не «особенный» подход к разрешению подобной живописной задачи, мы увидим на одном примере, тоже из области портретной живописи, который мы приведем ниже. «Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности». Трудно найти более точный пластический эквивалент тому, что здесь сказано, чем то, что сделано Серовым, разбившим картину, как мы видели, на четыре самостоятельных плана, которые одновременно с этим продолжают существовать как единое неделимое органическое целое! Отдельно взятые, эти «планы» подобны ролям, живущим «самостоятельной жизнью», в целом же они составляют единое органическое целое «общего плана» — «ее цельной духовной личности». «...Все ее движения, слова, действия... были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством...» Это то самое ощущение, которое с таким совершенством дает почувствовать постепенное просветление от плана к плану, которое мы отмечали выше. «...Ермолова... для нашего поколения - это символ... силы, пафоса, искренней простоты и скромности...» «Простота» и «скромность» - в невзыскательности «общепринятых» живописных средств, использованных в картине с удивительной сдержанностью как в самой позе актрисы, так и в цветовом разрешении самого портрета. «Сила» — во всевозрастающих от плана к плану укрупнениях лица. И, наконец, «пафос» разрешается как единство противоположностей внутри самого

принципа композиции. Как единство последовательного и одновременного. Как одновременность существования картины и как единого целого и как системы последовательно укрупняющихся планов, на которые распадается и из которых вновь собирается картина в целом. Я глубоко убежден, что принцип композиции, разобранный нами, конечно, выбран не «умышленно» и возник у Серова чисто интуитивно. Но это нисколько не умаляет строгой закономерности в том, что им сделано в композиции этого портрета.

Мы превосходно знаем, как долго и как мучительно бился Серов над композицией своих портретов; как много времени уходило у него на то, чтобы пластическое разрешение поставленной им перед собой психологической задачи портрета целиком совпадало бы с тем образом, который рисовался ему при встрече или, точнее, при «столкновении» с оригиналом. Цитирую наугад из писем: «Ты, кажется, знаешь, каждый портрет для меня целая болезнь» (1887 г., жене). «Сегодня попробую вечером набросать княгиню (Юсупову. – С.Э.) пастелью и углем. Мне кажется, я знаю, как ее нужно сделать, а впрочем – не знаю – с живописью вперед не угадаешь» (1903). «...а то упрешься в одного – ну хоть бы в нос Гиршмана, так и застрял в тупике» (1910). «Ну-с, я вроде как бы окончил свои произведения, хотя, как всегда, я мог бы работать их, пожалуй, еще столько или полстолько» (1903). И над всем неизменное, главное и основное: «Как взять человека – это главное». В этом мучительном приближении к воплощению на холсте того образа, который ослепительно и неуловимо витает перед глазами художника, и создаются в творческом порыве те удивительно сложные и строгие закономерности построений, которые потом нас поражают своей закономерностью и строгостью...»

«Портрет Ф. Шаляпина» – написан углем на холсте, а поверх линий дана темпера, сквозь которую просвечивает уголь, а сама темпера дает чистый тон при матовой фактуре, лишенной блеска масла. Концепция образа отражает желание показать личность на пьедестале, перед взорами тысяч-

ной толпы, её способность увлекать, вдохновлять массу. Отсюда в портрете язык монументального искусства, возвышенность, мотив торжественного, почти монументального ритуального шествия и предстояния перед зрителем. Эта трансформация парадного портрета и демонстративного позирования оказалась соразмерна значимости изображенной личности.

«Портрет Иды Рубинштейн» (1910) – написан в стиле модерн и отражает увлечения Серова Востоком. В нем всего 3 цвета и нет натурализма обнаженной фигуры, зато есть экстравагантность знаменитой танцовщицы, трагический излом: она пришпилена к холсту, словно прекрасная бабочка, изогнутая фигура кажется ломкой, бесплотной. Модерн здесь проявляется и на уровне собственно формы – линейность, роль декоративного пятна, плоскостность.

Исторические композиции. Серов обращается не к узловым моментам истории, а к тем ситуациям, которые воплощают «дух времени». В начале 1900-х годов он пишет серию **«Царских охот»**, это увеселительные праздники Елизаветы и Екатерины, охотничьи забавы молодого Петра. Картина **«Петр I» (1907)** – отражение эпохальных жизненных перемен, символическое обобщение, в основе ее композиции лежит мотив шествия, т.е. «поступь истории». Непреодолимое движение воплощено в волевой и целеустремленной фигуре Петра на Васильевском острове, Петр здесь велик и одновременно страшен.

Мифологические композиции. Увлечение мифом у Серова связано с тоской по свободе, героическому, гармонии, со стремлением к художественному синтезу, а также с путешествием в Грецию. С этим связан поиск первоисточков поэтически-целостного взгляда на мир и интерес к античности, ее философии и мифологии.

Константин Коровин (1861-1939) – наиболее яркий представитель русского импрессионизма. Учился в Московском училище живописи ваяния и зодчества вместе с И. Левитаном у А. Саврасова и В. Поленова. Его философия – гедонизм, наслаждение красотой. Его интересует праздничная

сторона жизни, он проходит мимо дисгармоничного и тревожного. Живопись для него – это пиршество для глаз.

Первый период творчества связан с первыми открытиями импрессионизма.

«Портрет хористки» (1887). В этой работе Коровин экспериментирует в поисках импрессионистических живописных приемов. На обратной стороне картона он оставил пространную надпись об истории создания картины, ошибочно датировав ее 1883 годом (работа была создана в 1887 году). Этюдность, легкость и свежесть письма, фрагментарность изображения указывают на пленэрный характер живописи. Если передвижников прежде всего интересовала «портретная личность», заслужившая своей деятельностью и масштабом личности права на портрет, то тема этой картины выбрана совершенно на иных основаниях. Коровина захватывают колористические задачи. В этюде выразительно звучит контраст голубого и желто-оранжевого цветов. Сочные отдельные мазки передают рефлексы световоздушной среды. Высветленные тона сливаются в жизнерадостном аккорде. Психологическая характеристика безвестной провинциальной хористки не увлекает художника, заметившего, что «модель была женщина некрасивая, даже несколько уродливая». Черты ее лица увидены скорее как цветовые пятна в общем строе этюда. Художник бросает на модель скользящий иронический взгляд, характерный для импрессионистического видения натуры.

«Зимой» (1894). Изображен обыкновенный серенький зимний день, двор деревянной избы и запряженная в сани лошадь. Подобно своему любимому учителю А.К.Саврасову, Коровин видит скрытую поэзию и красоту в неказистом заборе, пасмурном дне, понурой лошадке, терпеливо стоящей в ожидании. Внешне это продолжение линии А. Саврасова, но это не пейзаж настроения. Картина представляет собой эксперимент – она построена на белом, сером, черном цветах. Его увлекли чисто живописные проблемы: черное и черное на белом в ситуации, когда все цвета в природе ограничены.

В сером и белом цветах художник различает множество теплых и холодных оттенков, создающих перламутровое свечение. Серые тона он получает не путем соединения черного и белого, а смешивая контрастные – теплые и холодные. Поэтому поверхность картины переливается зеленым, розовым и золотым в изображении забора и стены дома, фиолетовым – полосы леса на горизонте. Рельефные мазки передают и фактуру снежной корки, и влажность зимнего воздуха, словно обволакивающего мягкой пеленой дом и деревья. По сравнению с другими яркими и сочными по цвету работами Коровина колорит картины сдержан, что, однако, не делает ее графичной. Этюдность в манере письма – неотъемлемое качество живописного темперамента Коровина. Постепенно он отходит от картинной выстроенности и утверждает этюд как самоценную форму. Впечатления от французского импрессионизма окрасились лиричностью и грустью северной природы.

«Летом» (1895). Центром композиции картины является фигура молодой женщины, припавшей к сирени в резко белом платье, в ней переданы прелесть и обаяние. Зелень кустарников и раскаленный песок пронизаны жаром полня и радостью жизни.

Второй период творчества - 1900-е гг.

Серия **«Парижские огни»** передает жизнь большого города. Для картин характерны фрагментарность, выбор необычной точки зрения сверху, динамика мазка, размытые дождем контуры, огни, дрожащие в пронизанном уличном гулом воздухе, толпа, повышенная интенсивность цвета, экспрессия, взбудораженность, напряженность эмоций. Но есть и чисто русские, несвойственные французскому импрессионизму, интонации грусти, одиночества в толпе, отстраненности наблюдателя от яркой жизни (отсюда точка зрения сверху и немного сбоку).

«Парижское кафе» (Вторая половина 1890-х). Коровина здесь увлекают световоздушные эффекты. Художник разрабатывает систему тончайших тональных градаций, которые передают влажный воздух, тающие в дымке дальние планы. Свет проникает в контуры предметов, почти раство-

ряя их. Солнечные лучи пронизывают контуры деревьев, создавая вокруг них световые ореолы. Нежные голубые и розовые оттенки соединяются со звучным пятном красного зонта, цвет которого воспринимается как дополнительный к зеленому. Бирюзовая дымка пространства смягчает этот контраст. В одном из вариантов включение яркого пятна находит отзвук в разбросанных вокруг мазках красной краски. Разнообразными движениями кисти Коровин чутко отражает сгущения и зыбкость атмосферы. Кое-где встречаются сгустки неразмешанной краски, иногда контуры предметов процарапаны черенком кисти. **«Париж. Кафе де ля Пэ»** (1906). Полотно принадлежит к серии картин Коровина, написанных в 1906 на тему парижских бульваров. Развивая излюбленный французскими импрессионистами мотив, художник обращается к эффектам вечернего освещения, создающего особую театрализованную атмосферу. Располагая картинные планы по диагонали, он подчеркивает пространственный ритм изогнутыми стволами деревьев, напоминающими арки. Избрав точку зрения сверху, добивается ощущения ускользающего красочного видения. **«Въезжающий»** в пространство картины экипаж показан фрагментарно и неотчетливо, что является одним из импрессионистических приемов для передачи движения. Написанный в холодноватых тонах сумеречный воздух, кое-где иллюминированный золотыми вспышками фонарей, делает зыбкими очертания предметов. Вливающееся в пространство бульвара уличное кафе увидено как россыпь драгоценных золотых искр с вкраплением красных пятен. Художественная манера Коровина отличается разнообразным ритмом мазков: это пятна, росчерки, точечные удары кисти, которые передают пульсацию атмосферы, напоенной гулом парижских бульваров. **«Париж. Бульвар Капуцинок»** (1911). В отличие от более ранних работ серии, это произведение композиционно интереснее и динамичнее по цвету. Как часто бывало, живописец писал из окна верхнего этажа отеля, что позволяло увидеть площадь целиком. Любопытен прием, найденный художником: контраст маленьких фигурок людей и крупных экипажей и автомобилей. Их диаго-

нальное движение насыщает картину особой энергетикой. Изображение шумного перекрестка позволило художнику показать современную европейскую столицу. Парижане во все времена отличались нарядностью и элегантностью. Многоэтажные дома города, как и его жители, преображенные вечерними огнями, их теплым, охристо-золотистым цветом становятся праздничным украшением города.

В этот период Коровин создает импрессионистический портрет. Ярким примером является **«Портрет Ф. Шаляпина»** (1911).

Теляковский в «Воспоминаниях» писал, что из всех художников «особенно близок к Федору Шаляпину был Константин Коровин, человек умный, наблюдательный, чуткий, с необыкновенно тонким чисто русским юмором».

Шаляпин познакомился с Коровиным в Нижнем Новгороде. Вскоре знакомство переросло в дружбу, и уже 1897 г., на втором плане портрета певицы Любатович Коровин впервые запечатлел стройную фигуру молодого Шаляпина. Творческая дружба артиста и художника, связанных общей работой в Русской частной опере, а затем в Большом театре, дополнялась близостью личных вкусов, любовью к природе, рыболовству, охоте. Замечательные рассказчики, они часами могли состязаться в импровизации смешных историй и диалогов. В Мамонтовском театре Коровин помогал Шаляпину в работе над ролью Грозного, для которой он сделал эскиз костюма. По его же рисункам выполнены костюмы для «Хованщины», костюм и грим Нилаканты для оперы Делиба «Лакме», где эту партию исполнял Шаляпин. Когда в 1904 г. во время вторых гастролей в миланском театре «Ла Скала» Шаляпин выступал в «Фаусте» без декораций Коровина, он не мог скрыть своего недовольства уровнем постановки и оформления спектакля. «Мне страшно досадно, — писал он из Милана, — что я не мог показать здесь публике нашего милого Костю, а как бы было нужно, как нужно!!!» Важной была совместная работа художника и певца над оперой «Демон», поставленной в Москве в 1904 г. Влияние Коровина сказалось и

при работе над сценическим рисунком роли. Певица Н. В. Салина, исполнительница партии Тамары, писала в книге «Сцена и жизнь», что Коровин «сделал Шаляпину великолепный врубелевский грим, одел его в очень удачный костюм из черной полупрозрачной материи, прoderнутой красной нитью, и вообще возился с Шаляпиным, как нянька с младенцем. «Федор, ты стань здесь», «Федя, приподними руку», «Федя, не забудь поворот», «Федор, сделай несколько шагов», — заботливо командовал Коровин, и Шаляпин послушно повиновался словам художника». Интересно, что, высоко ценя Шаляпина как артиста и певца, Коровин лишь однажды изобразил его на сцене. В небольшом этюде он передал свое впечатление от оперы «Фауст», воспроизведя эпизод у дома Маргариты, когда Мефистофель поет ей саркастическую серенаду. При этом художник задался целью передать языком живописи только настроение сцены. На эскизе — узкая темная улица и две фигуры — закутанный в темный плащ Фауст и гибкий яркий, как язык обжигающего пламени, Мефистофель.

На портрете 1905 г. кажется, что Шаляпин только на мгновение присел на диван, чтобы прочесть письмо, и задумался. От его светловолосой головы, свежего полнокровного лица, стройной и легкой фигуры веет молодостью и здоровьем. И свет солнечного летнего дня, мягко играющий на жемчужно-сером костюме и белоснежном воротничке рубашки, и пышная зелень куста роз с яркими цветами за окном — все это такое же молодое, полнозвучное, радостное.

Шаляпин позировал для портрета на открытой террасе, освещенной солнечными лучами, проникающими сквозь густую зеленую листву. Статный, молодой, мужественный, он сидит у стола в невысоком кресле одетый в светлый костюм, белую рубашку со стоячим воротником, повязанным сиреневым шелковым бантом. На лице артиста счастливая улыбка. Он наслаждается бодрящей свежестью погожего дня, струящимся светом и теплом солнца. Его большая, удивительно легкая и ладная фигура купается в золотом сиянии. Весь его облик, дышащий радостью бытия, неотделим от ярко-

го солнечного дня. Ощущение праздничности подчеркнуто убранством стола, украшенного букетом роз, живописно сервированного вазой с фруктами, хрустальным графином, высокой бутылкой с золотистым ликером и бокалом, которым, как рубин, сверкает налитое вино. В этом портрете Шаляпина раскрыто жизнелюбие артиста, умевшего столь же полно и самозабвенно отдаваться всем радостям жизни, как и творчеству.

Сравните портрет Шаляпина работы Коровина и работы Бориса Кустодиева. Борис Кустодиев любил этого гениального артиста с юных лет. В свою очередь и Федор Шаляпин высоко ценил искусство Б. Кустодиева, которого называл «замечательным» и «бессмертным». В своей автобиографической книге «Маска и душа» певец рассказывал о встречах с художником: «Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей. Но если я когда-либо видел в человеке действительно великий дух, так это в Кустодиеве». Федор Шаляпин приходил в петроградскую квартиру художника, и, вспоминая родную Волгу, они запевали вдвоем - сначала Шаляпин, потом к нему присоединялся Борис Кустодиев - и пели серьезно, сосредоточенно, будто священнодействовали.

Художник всячески стремился сделать портрет замечательного артиста живым, праздничным. Сын художника вспоминал об одной смешной подробности в работе над портретом: «Любопытно было смотреть, как «позировала» любимая собака Федора Ивановича - черно-белый французский мопс. Для того чтобы он стоял, подняв голову, на шкаф сажали кошку, и Шаляпин делал все возможное, чтобы собака смотрела на нее». В композиции картины Б. Кустодиев использовал прием, похожий на тот, что был в его «Купчихе»: высокий первый план, за которым далеко внизу развертывается огромное пространство. На снежных холмах вовсю идет народное гуляние, представлено множество мелко написанных человеческих фигурок, мчащиеся санки, лотошники, у балаганов и карусельных гор толпится праздничный народ. А на самом переднем плане высится величественная фигура Ф.И. Шаляпина, силуэт которого четко вырисовывается на фоне

зимнего пейзажа - яркого, лубочного, условно изображающего ярмарку. Огромная фигура в шапке и меховой шубе нараспашку возвышается над праздничным гуляньем «над горами». Федор Шаляпин озирается, для него это незнакомый город. Первоначальное название картины – «Новый город», в который приехал на гастроли знаменитый артист (об этом возвещает афиша внизу). Сейчас артист на прогулке, ему еще предстоит покорить своим талантом этот пока не знакомый город. Однако этот город и знаком ему – по своим типичным чертам, по облику и быту русской жизни, которая была так близка Ф. Шаляпину. Вот и на картине он задумался, охватывая взглядом бурлящее народное гуляние. В эффектной, нарочито театральной позе стоит огромная, все подавляющая своими размерами фигура Ф. Шаляпина. Праздничная феерия кустодиевской ярмарки разворачивается за его спиной: балаганы, скоморохи, мчащиеся кони, веселые извозчики, гармоники, подвыпившие мастеровые, связки воздушных шаров... Заливающее все радостное, бодрящее зимнее солнце, нарядные кроны инея, голубые и розовые тени на сверкающем снегу... А на втором плане художник изобразил дочерей Федора Шаляпина - Марфу и Марину и его друга И.Г. Дворищина.

Кустодиев был восхищен Федором Шаляпиным, но на портрете не преминул подметить, добродушно подтрунивая, такие индивидуальные черты прославленного певца, как самовлюбленность, стремление щегольнуть дорогой одеждой. Великолепная шуба Федора Шаляпина нарочно распахнута, чтобы показать, что она вся на бобровом меху; мизинец левой руки отставлен, чтобы был виден перстень с драгоценным камнем. На ногах модные ботинки на пуговках – серая замша и черный лак... Ходить в них по снежным склонам трудно, и Шаляпин опирается на дорогую трость. Преданно смотрит на хозяина белый породистый мопс Ройка. Все это, однако, барство показное, которое не заслоняет размаха широкой натуры великого певца, в котором сильно выразилась стихия.

Сам артист до самой своей смерти не расставался с этой картиной и ценил ее выше всех других своих портретов - за широту, размах и «русский дух».

Третий период творчества К. Коровина связан уже с некоторым преодолением импрессионизма. Во-первых, это проявляется в синтезе жанров - пейзажа, натюрморта, портрета и интерьера, что создает не только ощущение радости жизни, но слияния всего в мире в едином порыве. **«Розы»** (1910 и 1911) – изображены столики с декоративными букетами, море, и вопреки логике цветы становятся частью водных просторов, вбирают голубизну и отбрасывают красочные рефлексy на далеко развертывающиеся пространства. Это метафора цветущего и благоухающего мира. На натюрморте могут быть изображены кувшин, цветы, фрукты, а за окном – ночной Париж, так интерьер дома сливается с большим миром.

Этот синтез ярко проявляется в крымских пейзажах художника, в которые соединяются портрет, пейзаж, интерьер, натюрморт. **«На берегу моря в Крыму»** (1909). Художника увлекает полнота выражения солнечного света, достижение максимальной светлоты и цветовых контрастов. Солнце словно расплавляет предметы. Ослепительная белизна пляжа передана мельканием удлиненных мазков голубого и желтого по белой основе, которая остается незакрашенной. В манере письма ощущается влияние дивизионизма. Рельефные отдельные мазки контрастных цветов словно передают скользящие по поверхности солнечные лучи. Композиция построена на динамическом контрасте развернутого на зрителя переднего плана и резкого перспективного сокращения навеса. Центральный и дальний планы зрительно наслаиваются друг на друга, превращая фигуры людей и прибрежные скалы в сплав цветовых пятен. Пространственный ритм строится на контрасте цветовых пятен. На переднем плане сгущаются рваные пятна желтого, в глубине – голубого. Зеленому противопоставлены небольшие красные точки, фокусирующие взгляд и намечающие пространственные масштабы. **«В саду. Гурзуф»** (1914) В картине отразилась тенденция к

нарастанию декоративизма в станковой живописи Коровина середины 1910-х годов. Сцена с фигурами в залитом светом пейзажном «интерьере» – один из излюбленных мотивов импрессионизма. Но перенесение внимания с изображения предметов и фигур на выразительный узор разноцветных пятен света и теней свидетельствует о появлении экспрессионистических черт в творчестве мастера. Лица почти неотличимы от букетов цветов, а зеленые садовые скамейки, обрамляющие стол, воспринимаются продолжением ветвей. Контрасты света и тени предельно сгущаются. Пурпурные, бордовые, синие, фиолетовые тени проникают во все фрагменты изображения, усиливая интенсивность бело-желтых солнечных бликов. На светлых поверхностях оттенки теней высветляются, становятся голубыми и сиреневыми. Особенно разнообразен зеленый цвет, переходящий то в синий, то в желтый. Они плавно стекают по белому платью стоящей фигуры, стремительно скользят по диагонали на поверхности скатерти, «вспархивают» с земли, как стайка птиц. В целом полотно производит хаотичное впечатление, рождает эффект некой избыточной пестроты, разрушающей гармонию и вносящей беспокойство, оставляет у зрителя чувство эмоциональной взвинченности, вступающей в противоречие с идиллическим сюжетом.

Коровина интересует теперь не только пленэр, но и **декоративность, натюрмортность** мира. **«Розы и фиалки»** (1912). В натюрморте воплотились новаторские поиски Коровина в области театральной декорации. Композиция своей пространственной динамичностью, наклоненной к зрителю центральной осью усиливает эмоциональность цветовых контрастов и мазков. Главная роль в картине принадлежит великолепным рдеющим розам. Их рубиновый цвет, звучание которого доведено до предельной глубины благодаря темным изумрудно-зеленым оттенкам листьев, притягивает взгляд. Еще один контраст составляют оранжевый цвет апельсина и насыщенная множеством тонов сиреневая гамма букета фиалок. Контуры предметов размыты, цветовые пятна проникают друг в друга, обмениваются рефлексам. Он передает прозрачность вазы, блеск металла, кристалличе-

скую зернистость сахара, аромат и шелковистость лепестков роз, прозрачность и трепет воздуха, словно приносящего с улицы вечерний гул, сгустки света и бликов. Блик у Коровина, сочный и рельефный, – самая материальная часть в его системе. Парижский бульвар с огнями уличных фонарей, в оправе ветвей деревьев и чугунной решетки кажется драгоценным витражом, заключенным в оконную раму. Импрессионист Коровин сумел передать свойства искусственного света, придающего неожиданную яркость краскам, но одновременно порождающего иллюзионистическую атмосферу театрального преображения. **«Рыбы, вино, фрукты» (1916).** Эта картина – один из великолепных по колористическому богатству так называемых ночных натюрмортов Коровина. «Ночным» импрессионизмом художник заинтересовался во время работы над декорациями к спектаклям. Его привлекала экзотическая красота искусственного освещения, усиливающая декоративное звучание цветов. Главным содержанием натюрморта становится драма взаимодействия цвета и света. Свет играет рефlekсами на холодной зеркальной поверхности рыб, цвет обретает теплоту в плодах, а в глубине сосуда с вином он рдеет подобно драгоценному рубину. Погружаясь внутрь предметов, свет соединяется с цветом, становится выражением «страсти вещества». Работая широкими, размашистыми, жирными мазками, Коровин утверждает самоценность красок, их одушевленность. Он «лепит» пространство и предметы из одного красочного «теста», отчего рождается ощущение пластического единства мира.

ТЕМА 8. ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЙСТВО, ФИЛОСОФИЯ И ПРАКТИКА ТЕАТРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Идеалом времени стал художник универсального типа, а **идеалом слияния искусств – театр.** В представлении творческого человека той эпохи театральностью охвачено не только искусство, но и сама жизнь –

вечная игра, спектакль, где каждый играет свою роль. Жизнь, искусство и театр смыкаются в представлении о мире как о вечной игре.

Период рубежа веков был очень ярким и плодотворным в истории театра. В 1898 году в Москве был открыт художественный театр, основанный **К. Станиславским** (1863–1938) и **В. Немировичем-Данченко** (1858–1943). В 1904 году открылся театр Веры Комиссаржевской. В 1914-м **А. Я. Таиров** (1885–1950) основал московский камерный театр. В 1915-м **Е. Вахтанговым** (1883–1922) была создана третья студия МХАТа, которая позднее стала театром его имени (1926).

Несмотря на то, что в начале 20 в. в русском театре работали замечательные художники, в целом сценическое искусство переживало кризис. В то время, когда в общественной жизни происходили значительные изменения, на сцене господствовал развлекательный репертуар, ставились далёкие от проблем современности пьесы; художественно-постановочный уровень спектаклей был невысок. Отдельные попытки реформировать театральное искусство не встречали поддержки бюрократического театрального руководства. В этих условиях особенно большую роль сыграл открытый в 1898 году Московский Художественный Театр, возглавлявшийся К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Встреча Станиславского и Немировича-Данченко в московском ресторане «Славянский базар» стала поистине исторической. В состоявшейся между ними 18-часовой беседе речь шла, в первую очередь, о театре общедоступном, поднимающем важнейшие проблемы современности, интересном для самых широких, демократических слоёв общества. В связи с этим возникла необходимость тщательного отбора высокохудожественного репертуара классического и современного. Не менее важной оказалась и проблема воспитания нового актёра, интеллигентного, умного, психологически достоверного, лишённого ходульности, штампов, резонерства. В этой же беседе они выработали и этическую программу, предполагавшую «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Станиславский и Немирович-Данченко стремились создать та-

кой театр, в котором зритель был бы вовлечён в действие единым духовным, эмоциональным порывом. На сцене должна была воссоздаваться жизнь во всём её многообразии. Новый театр – театр истинных страстей, глубоких и значительных переживаний, высокого общественного служения обновлял и организационную структуру.

В театре складывался подлинный **ансамбль** всех участников спектакля, утверждались новые принципы режиссуры, актерской игры. **Режиссер** становился идейным и художественным руководителем труппы. В МХТ Станиславский разработал систему актёрской игры и режиссуры. Высшей формой сценического творчества он считал искусство **переживания**, при котором игра актёров сводится не к демонстрации законченного результата, а к созданию заново на каждом спектакле живого органического процесса по заранее продуманной логике жизни образа.

Противоположные тенденции были связаны с **символистским** театром. Здесь, по замечанию Андрея Белого, режиссер победил актеров. Это и дало возможность создать единую систему в **синкретическом** искусстве, каким является театр. Новый театр, создаваемый в противовес театру натуралистическому, театру реалистическому, привлек к себе сильные творческие личности. Не только режиссеров, не только актеров, он вызвал к жизни и новых художников, поскольку был целостным действием. Гуревич писала: «Это была победа духа времени, сказавшегося с особенной яркостью именно в данной области, взрастившего целый ряд талантливых художников живописи, захотевших приложить свои яркие дарование к реформе декоративной стороны театра. Медленно, исподволь, нарастало на русской почве это тяготение художников к декоративной живописи и к театру». В качестве антипода МХТ был Московский Камерный театр, основанный в 1914 А.Я. Таировым, который выступал против бытового и психологического театра, подчинения его литературе. Противоречивый характер носила деятельность и В. Э. Мейерхольда (постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской, Александрийском театре в Петербурге, и др.), связанная с поэти-

кой символизма, стилизацией, но намечавшая новые пути сценической выразительности.

Театральный символизм, опираясь на философию рубежа XIX — XX веков, разработал и реализовал различные концепции синтеза искусств. Он возрождал трагическое искусство, ориентированное на античную традицию. Символистский театр соединил в себе художественное и философское начала, поставил новаторские яркие формы искусства на научную основу. Символизм противопоставил повседневности автономную художественную реальность, созданную по законам искусства, преодолевающую обыденность и устремленную к сугубо эстетической подлинности.

Теория «соборного действия» Вячеслав Иванова. В недрах символизма возникла идея возрождения, так называемого культового театра, где мыслилось активное участие зрителей в представлении как буквальное участие в религиозно-культовом действии, в ритуальном игрище на манер древних, которое должно было заменить традиционное зрелище, где зритель — лишь пассивный наблюдатель. Главным теоретиком культового театра являлся Вячеслав Иванов. Театр привлекал его прежде всего как акт коллективного переживания. По его мнению, театру суждено было умереть как виду искусства, но возродиться как силе, организующей общественную жизнь и сознание людей. «Соборный» театр (термин Вячеслава Иванова) должен был принять форму своеобразных русских «дионисий» (иконописец), в которые выльется стихийное брожение народа. В «соборном» действе Вячеслав Иванов разделял три момента: религиозное неприятие всецело зараженного грехом мира; проникновение в истину; действие во имя новой религии, творчества новой жизни. Идея «соборности» подразумевала превращение театра в храм, а далее выход его в жизнь, на площадь. Наиболее желательными формами для такого театра были мистерия, мираклъ. Именно в мистерийном хоровом действе, по мнению Вячеслава Иванова, должны рождаться высшие универсальные ценности, раскрывающие тайный и доподлинный смысл человеческого бытия и в силу этого гармонизи-

рующие взаимоотношения человека и мира Идеи «соборного» театра Вячеслава Иванова разделял Федор Сологуб. Он тоже считал, что символическое искусство представляет собой раздумье о мире, о смысле мировой жизни и о господствующей в мире единой воле. Именно единая воля, по теории Сологуба, составляет мир. На основании этих тезисов Сологуб основал свою собственную концепцию театра «одной воли» (в некоторых источниках – театра «единой воли»).

Символистская философия и эстетика присуща и пониманию **театра А.Блока**. Сознание символистов, несущее идею подделки «здешнего» мира, условности его декораций, неизбежно театрализует этот мир. Важной чертой культуры этой эпохи становится театрализация жизни в окружении Блока, игра в костюмы и маски, возрождение маскарада. Тенденция к внутреннему разладу становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока. В разработке метафоры «жизнь - театр», при всем своеобразии ее претворений в лирике и мировоззрении Блока, сохраняются и очевидны шекспировские начала. Гамлетовские реминисценции, маска «прикрывающая» и маска «приоткрывающая», трагическая ирония, составляющая суть точки зрения на мир как на театр, обнажающая косность и фальшь жизни, вытекающие отсюда жизнетворческие импульсы, направленные на развенчание унижительного настоящего во имя более достойного будущего. **«Театр – храм» А.Белого.** Театр этого периода был просто одержим желанием возложить на себя великую миссионерскую обязанность и занять место Храма в жизни. А.Белый писал: «Когда нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова «священнодействие», «жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? <...> скажите нам имя нового бога! <...> Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики те-

атра, заключается в том, что, приглашая нас в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т.е. религии».

Условный театр - термин, обозначающий художественное направление в театральном творчестве, возникшее на рубеже 19–20 вв. – в противовес реалистическому и особенно натуралистическому театру, строится на гротеске, стилизации.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд – режиссер и актер. В 1902 он ушёл из МХТ; до 1905 возглавлял организованное им «Товарищество новой драмы», где выступил и как режиссёр. Здесь начала формироваться художественная программа Мейерхольда, связанная с поэтикой символизма, с принципами условного театра, стилизации, подчинения актёрского действия живописно-декоративному началу. Эта программа получила обоснование в работе Мейерхольда в Студии на Поварской (Москва, 1905). Деятельность носила экспериментальный характер. «Кредо новой студии, – отмечал Станиславский, – ... сводилось к тому, что реализм отжил свой век». Участники театр-студии должны были «...изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов». Осуществляя программу условно-эстетического характера, связанную с эстетикой символизма, театр-студия обращалась к стилизации, сценическое действие подчиняла живописным, декоративным и музыкальным задачам. Мейерхольд начинал работать прежде всего с художниками и композиторами. В занятиях с актерами он основное внимание уделял внешнему рисунку, ритму речи, разработке жестов, движений. После просмотра этих спектаклей на генеральной репетиции К. С. Станиславский не считал возможным показать их публике. «...Замыслы театра-студии, – писал он, – превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу. Еще раз я убедился ... что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может...». В октябре 1905 театр-студия была закрыта. Однако эти же принципы Мейерхольд развивал в последующие годы в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Опа-

ленная бурной эпохой, Комиссаржевская строила «театр свободного актёра, театр духа». Газеты называли ее театр в Пассаже соперником МХТ. Действительно, легендарная премьера 10 ноября 1904 года горьковских «Дачников» (Комиссаржевская - Соня), расколовшая зрительный зал, осталась в истории феноменальным случаем. На спектакле казалось, что стерлись границы между жизнью и искусством. Рожденный уже в новое время Драматический театр стал носить имя актрисы.

Евгений Багратионович Вахтангов с 1901 года участвовал в любительских драматических кружках в качестве актёра и постановщика. Испытывал сильное влияние МХТ. В 1911 году был принят в число сотрудников МХТ. Острота и отточенность сценической формы, возникающие в результате глубокого проникновения исполнителя в душевную жизнь персонажа, отчётливо проявились как в сыгранных Вахтанговым ролях (Текльтон «Сверчка на печи» Диккенса, 1914; Шут «Двенадцатая ночь» Шекспира, 1919), так и в спектаклях, поставленных им в 1-й Студии МХТ: «Праздник мира» Гауптмана (1913), «Потоп» Бергера (1919, играл роль Фрезера). В 1919 году Вахтангов возглавил режиссёрскую секцию Театрального отдела (Тео) Наркомпроса. Его театр во многом строился на гротеске, на традициях народного площадного театра.

Александр Яковлевич Таиров - до 1913 года Таиров играл в театрах Петербурга, Риги, Симбирска, три года в Передвижном театре П. Гайдебурова; там же начал свою режиссёрскую деятельность с постановок «Гамлета» и «Дяди Вани». В 1914 году Таиров вместе с Алисой Коонен и группой молодых актёров создал Камерный театр, с которым была связана вся его дальнейшая жизнь. Спектакль «Сакунтала» Калидасы, представленный Таировым 25 декабря 1914 (считается днем открытия Камерного театра), определил его творческую платформу. Программными спектаклями Таирова были также: «Женитьба Фигаро» Бомарше; «Покрывало Пьеретты» Шницлера, «Фамира Кифаред» Анненского и «Саломея» О.Уайльда. Камерный театр отличался от других театров того времени

(например от «условного театра»), тем, что Таиров видел в актере основу яркого театрального искусства, в то время как в других театрах актеры являлись всего лишь «марионетками» режиссеров. Кроме того, Таиров в Камерном театре создает «неореализм», то есть в своих постановках он говорит не о жизненном реализме, а о реализме искусства. Все средства театральной выразительности – музыка, декорации, литературные произведения, костюмы – служили актеру для наибольшего раскрытия его мастерства. По мнению Таирова литературная драма – это источник, но не самоценное произведение, на ее основе театр должен был создать свое, новое, самоценное произведение искусства.

В Камерном театре была произведена еще одна реформа, связанная с устройством сцены. Таиров считал, что в обычных спектаклях существовало противоречие между трехмерным телом актера и двухмерностью декорации. А потому Камерный театр строит объемные пространственные декорации, цель которых — предоставить актеру «реальную базу для его действия». В основу декораций положен принцип геометрический, так как геометрические формы создают бесконечный ряд всевозможных построений. Декорация театра всегда словно «изломана», она состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц — тут для актера открываются большие возможности для демонстрации ловкого владения своим телом. Художник в Камерном театре становится строителем вместо привычного живописца.

В начале XX века за рубежом русское искусство почти не знали. В 1906 году Бенуа и Дягилев привезли «кусочек» русской культуры в Париж. Выставка занимала 12 залов «Гран-Пале», где ежегодно проходил «Осенний салон» – авторитетный смотр современной французской живописи. Дягилев привез в Париж более 700 произведений – от древнерусских икон до новейшей живописи: картины Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Брюллова, Левитана, Репина, Серова, Бакста, Бенуа, Сомова, Рериха и многих других. Залы, где экспонировались полотна, были оформлены по эски-

зам Бакста. В помещении выставки прошло несколько концертов русской камерной музыки. Видавщие виды французы были поражены. В прессе появились восторженные отзывы. Парижская выставка была первой и еще скромной попыткой познакомить зарубежного зрителя с русским искусством. Ярким ее продолжением стали **сезоны «Русского балета»** в Париже, организаторами которых был Дягилев и его друзья.

Театр всегда притягивал к себе «мирискусников». В начале 1900-х годов они писали декорации для двух театров – Александрийского и Эрмитажного. Но работа только сценическими художниками их не устраивала. Они хотели быть не просто оформителями спектаклей, но и их создателями, мечтали о балете, целиком поставленном по их замыслу. Бенуа написал либретто балета «Павильон Армиды». К постановке привлекли талантливого хореографа Михаила Фокина. В 1907 году балет с успехом прошел на сцене Императорского Мариинского театра. Удача окрылила Бенуа. У него родилась идея показать русский балет за рубежом. Он познакомил Фокина с Дягилевым, и тот со свойственной ему энергией взялся организовать выступление в Париже. В мае 1909 года в парижском театре «Шатл» открылся первый сезон «Русских балетов». Успех был невиданный. Бенуа писал: «Каждый участник «русского сезона»... чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее что есть русского, самую свою большую гордость, и что нельзя ему посрамить этот палладиум: русскую духовную культуру, русское искусство после того, как посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность». Многие были новы и необычны в этих балетах: фантастические костюмы и декорации замечательных живописцев – Бакста, Бенуа, Рериха, Коровина, Добужинского, новаторская хореография Фокина, исполнительское искусство выдающихся танцоров – Нежинского, Павловой, Иды Рубинштейн. Дягилев открыл публике Стравинского. На его музыку были поставлены балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». До начала Первой мировой войны Дягилев и его друзья пока-

зали в Париже 22 балета и 10 опер. Мирискусникам удалось, по словам Дягилева, возвеличить русское искусство на Западе

ТЕМА 9. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX В.

Большое влияние на художников этого периода оказала **античность**.

Большой интерес к Греции испытывал В. Серов. Он хотел воплотить античность не классическую и холодную, а живую и трепетную, устранив искусственную преграду, которую создала за годы своего существования Академия Художеств. В 1907 году он совершил поездку в Грецию, чтобы увидеть подлинную обаятельную античность в сиянии солнца, в серебряном блеске моря. Серов вдруг увидел легендарную царевну Навсикаю, непосредственная, угловатая, стремительная, как критские девушки, она вдруг возникла подобно поэтическому видению на критском берегу («Одиссей и Навсикая» 1910). Серов испытывал потребность вернуться к первоисточкам, к искусству того времени, когда оно носило непосредственный и целостный характер. Потому он не только изучал античность, но и наблюдал саму греческую жизнь, видя в современных ему греческих девушках подобие архаических дев, делал наброски пейзажей современного ему Крита. Он видел те же, что в гомеровские времена, солнце, небо, море, песчаный берег. Гомеровская Греция была для него светлым временем юности человечества, это было то отрадное, по которому он тосковал в России, романтическая мечта о прекрасном.

Внимание Серова привлек миф о похищении Европы поэтической целостностью живого и фантастического. Серов сделал много зарисовок с архаических скульптур, старался проникнуть в тайну почти дикого, но очаровательного женского облика с застывшей улыбкой. В древней деве он угадывал вечное стихийное начало естественной свободы, что роднило мифическую Европу со всеми живыми существами, прекрасными в своем

непосредственном самопроявлении. Также его привлекали быки, дельфины. Упругие контуры тел дельфинов, их мерное движение, ритмические колебания тел напоминали волнообразное колебание морской поверхности, и этот ритм был положен в основу картины **«Похищение Европы»**. Он представил Европу на спине быка – Зевса. Серов оживляет и превращает в Европу архаичную античную кору. Стоя на коленях на спине полуфантастического рыжего быка, она словно вдавливая его тело в море, с невольных ожиданием и любопытством она созерцает колышущуюся водную поверхность, симметрично покрытую рябью и бликами, быть может, порожденных спинами морских чудовищ. Зеленовато-сизое море вздулось, как парус, поднято почти до верхнего края панно, где резвятся дельфины. Под напором стремительно плывущего быка море «раздается», образуя пятна – пласты, расходящиеся в обе стороны. На картине сочетаются декоративность и иллюзорность, впечатление реальности. Фигура Европы напоминает скульптуру, также и голова быка, само туловище его передано ярким цветовым пятном, море декоративно. Благодаря точке зрения сверху и высокому горизонту пространство готово опрокинуться на зрителя, а фигура Европы надавливает на полотно. художественный образ находится в постоянной динамике. Такой эмоциональной напряженности русское искусство прежнего времени не знало. В окончательном варианте в море нет фантастических разводов, он ближе к правдоподобию, хотя не теряет декоративности.

Античный миф о Прометее вдохновил Скрябина на прославление мятежной страстности и духовной мощи борца во имя высоких идеалов человечности. На русской сцене шла опера Глюка «Орфей» с декорациями по эскизам Головина, «Ипполит» Еврипида с декорациями и костюмами Бакста. В дягилевской антрепризе был создан балет «Послеполуденный отдых фавна», смелое претворение античной мифологии на музыку Дебюсси и костюмами Бакста, и балетная миниатюра «Нарцисс» по сценарию Бакста («Из «Метаморфоз» Овидия).

К античности восходит популярное в то время представление о двух началах в человеке и природе – аполлоническом и дионисийском (разумный, упорядоченный, гармонический идеал человека и природы – начало стихийно-чувственное, интуитивное, опирающееся на подсознание, родственное стихийным силам природы. Символисты яркими красками рисовали мистику всеобщего дионисийского действия, способной примирить все противоречия, социальные, психологические, онтологические, А. Белый упоенно созерцал «вихревой водоворот отдельных переживаний, пронизанных друг другом и слитых музыкой в пурпурное дионисийское пламя, возносящее зажжённых в сапфирную чашу небес», ему грезились дни, когда на цветущих весенних лугах, среди фиалок и ландышей, «под исступленное стенание вопиющих длинных труб, под хохочущий бубен завертятся при луне обнаженные юноши в тигровых шкурах, увенчанные венками из зеленых листьев, чтобы целомудренной пляской осветить действие». К античности же восходит увлечение в этот период Платоном, пифагорейцами и неоплатонизмом, эстетической теорией античной трагедии Ницше.

Таким же Золотым веком казался художникам и **Ренессанс**. Серов: «Я хочу быть таким – беззаботным; в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного». Борисов-Мусатов не без зависти писал о том, какой творческой свободой обладали мастера Возрождения, работая на холстах в несколько метров: «Не знать предела своей энергии, своей фантазии, широким потокам краски!». М. Врубель настолько ощутил себя венецианцем, что в соответствующем костюме 16 века ходил по Киеву – это уже доля театральности в переживании прошлого. Его «Венеция» – впечатления от Ренессанса вообще, Венеции и Веронезе. На картине есть выразительные мужские образы: исподлобья смотрящий старик напоминает Шейлока, молодой мужчина в богатом костюме, юноша в темно-красном берете, цветущая женщина в центре олицетворяет Венецию. Но акцентирование характеров, типичного в их идет не от Возрождения, а от театральных впечатлений, в панно доминирует декоративный принцип, архитектура напоминает

театральный задник. Изображение первого плана отчетливо напоминает театральные подмостки. Пышность аксессуаров и подчеркнутая случайность сцены носят отрежиссированный характер. Врубель использует свой типичный живописный прием: форма строится большими плоскостями, создавая живописную мозаику, но эти красочные пятна особенно крупны, положены шпателем – как пишутся театральные декорации.

Интересными были и **готические реминисценции**. Само «готическое» проявлялось в модерне. По проекту Ф. Шехтеля был построен «готический» особняк З. Морозовой с рядом Врубелевских панно, особняк В.В. Морозова с готическим кабинетом, украшенным также панно Врубеля на тему «Фауста». Средневековье было для Врубеля даже более понятным, чем совершенство Возрождения – это было время борьбы добра и зла в человеческой душе. В готических изображениях фигуры также стоят на самом краю пространства, перед живописным фоном картины. В готике очень важна роль складок и ломаных линий одежды: человеческое тело – это сосуд духа, одевающие человека ткани подчеркивают эту бестелесность, они живут особой жизнью, их острые углы не выявляют тело (как в Возрождении), а скрывают его, они живут своей жизнью, трепещут на изломах. У Врубеля ткани тоже живут своей жизнью, ломаются, собираются в складки, создавая экстатическое напряжение, одухотворяя весь мир. Однако искусство готики базировалось на иной, чем у Врубеля, основе духовности: там – подчинение человека Богу, здесь – гиперболизированное утверждение человеческой личности, я настолько отгораживало себя от мира, что не могло соединиться с этим миром, по которому страстно тосковало.

К готическому средневековью обращены Прекрасная Дама А. Блока, его драма «Роза и Крест», балет «Раймонда» А. Глазунова и др.

Примитивизм и мифологизм.

Филонов Павел Николаевич (1881-1941). Родители его были родом из Рязани, мать была прачкой, а отец кучером. Филонов рисовать начинал

ещё в детстве, занимался танцами и вышиванием. В 1897 году художник переехал в Петербург и поступил в живописно-малярные мастерские и рисовальные классы для художников. В 1903 начал учиться живописи. Начал маляром, красил крыши, занимался самостоятельно, в Академию Художеств поступил с четвертого раза, а через два года добровольно её покинул из-за конфликтов с профессурой. После этого он начинает успешную карьеру художника. Первая его выставка состоялась на выставке «Союза молодёжи». Параллельно с этим он занимается декорациями к различным постановкам, иллюстрацией к литературным сборникам футуристов и пишет статьи об искусстве. Одной из нашедших его статей была статья «Канон и закон», в которой он яро выступил против кубизма и кубофутуризма.

У Филонова ярко отличимый от других свой стиль. Одной из черт его стиля стала тема современного города, который представлялся художнику настоящим злом, которое убивает всё живое и доброе.

Филонов участвовал в деятельности общества «Союз молодежи (1910-1914), оформлял постановку «Владимир Маяковский» с участием автора, сборники В. Хлебникова, сочинил и сопровождал рисунками свою единственную поэтическую книгу «Пролевень о проросли мира» (1915). Его теоретические взгляды изложены в книге «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» (1914-1915). Он писал: старинное запутанное понятие слова «творчество» я заменяю словом «сделанность». Творчество – это органическая систематическая работа человека над материалом, надо идти от внутреннего к внешнему, отделять каждый микрон изображения, работать точкой как единицей действия, идти не от схемы кокона, а от природной логики каждого объекта, добиваясь впечатления происходящего на глазах динамического роста, живого действия жизни. Все зрелые произведения Филонова – «сделанные», с сильным ассоциативным началом, зрительная аналогия поэтической идее. Его влекут различные типы ассоциативности, создает «формулы», «лики» - беспредметные сочетания линий, плоскостей, островков цвета, либо сквозь марево проступают

неясные очертания фигур и лиц. Это предполагало сотворчество зрителя, работу мысли и чувства. Для восприятия его картин нужна психологическая перестройка.

Филонов называл свои идеи первой мировой революцией в психологии художника в искусстве, и революцию 1917 г. встретил как отрадное событие. В событиях увидел вселенский смысл, в его картинах появляется тема мирового расцвета. «Белая картина» (1917) переливается просветленными цветовыми оттенками плоскости: это охватившие мир радость и счастье

В 1927 году Филонов создаёт общество «Мастера аналитического искусства» (МАИ). В то время у него появилось множество учеников и приверженцев. Он стал настоящим мастером авангарда. Вместе с этим у него было и немало противников. Выставка его картин, которая должна была состояться в Русском музее, была запрещена, после чего началась настоящая травля всего его коллектива, в результате чего МАИ была разогнана. Художника обвиняли в создании непонятного, противного человеку искусства. Филонов оказался без работы, страшно бедствовал, но продолжал рисовать. Умер Филонов в первые дни блокады Ленинграда. Его сестра хранила все его работы, а затем подарила Русскому музею.

Он обращается **к примитивизму**: это средство смоделировать в живописи целостную картину мира, тип мирозерцания, он связан с **пракультурными мифами человечества** — это способ напомнить о том, что составляет оборотную сторону машинной цивилизации, что оттеснено на периферию общественного внимания, родовое, природное в человеке, то, где он сражен с природой, ее темными, косными, таинственными, ночными силами. Контраст этот составляет основное содержание прежде всего крестьянской жизни.

Для него характерна **метафоричность** и символичность художественного языка — он раздваивает восприятие видимых форм и качеств предметного мира между прямым и переносным значением. Например,

«Темное» – это ночь, метафорический мрак, доисторическая тьма, примитивно приземистые фигуры напоминают первобытных идолов и средневековых химер. Картина не похожа на повседневность, все в ней странно, связано с особой философией, миростроительством. Он изъясняет мир с помощью условно-сказочных построений. По многим чертам и приемам близок В. Хлебникову с его архаической фантастикой и аналитическими обобщениями.

«Пир королей». В. Хлебников в рассказе «Ка» писал, что это самая великая и характерная из композиций Филонова, которая сопровождала его всю жизнь и постоянно висела на стене его мастерской, под ней он и умер во время блокады: «Худ-к писал мир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби». Но у Филонова здесь не только темно-мрачные, мертвецкие интонации. В первоначальном варианте картины и в самом деле короли были изображены в восточных тюрбанах и диадемах, воплощая пышное торжество тиранической власти. Но в окончательном решении нет конкретных деталей, нет королей, владык, это персонажи неведомой и таинственной драмы: в них есть угрожающее, демоническое, но есть и решительность, торжественность, энергия, мрачная красота. Угрюмы и властны эти люди в креслах-тронах, какое-то адское пламя отсвечивает в мерцающих золотых бликах, но над всем этим мраком и страхом – могучее ощущение великой силы жизни, которая разгонит ночные призраки и призовет иные лики и свет.

«Восток и Запад», Трое за столом», «Коровницы» (1914) – вечное, плотное, первородное чувство мира. Совершенная отделка частных со-единяется с народным примитивом – и это органичный язык, выражающий мироощущение, чувство жизни сказочной, как древний мир, яростная жиз-ненная энергия, просветленность красок. Все лепится в хаотическом беспорядке, зритель доискивается до смысла в сочетании предметных форм и фигур, следуя путем угадывания, припоминания того в памяти, где мог

быть ключ к шифру картины в области первобытных мифов. Обычное соотношение верха и низа перевернуто, игрушечные домики воспринимаются в удалении сверху так, что фигуры животных и коровниц «висят» в темных небесах над миром – это антропоморфные и зооморфные формы в парадоксальной угловатой форме, как созвездия на карте неба. Земная сцена показана как мифологическая праистория, творимая на небесах, нечто дремуче-первобытное, напоминающее об известной причастности человека к зверино-животному миру, о том состоянии, когда верховное божество неба представлялось в образе «небесной коровы», а скотоводческий труд был ритуальным священнодействием, «небесной службой». Это жизнь из темных глубин родовой памяти. Филонов подчеркивал: это воссоздание в иероглифической форме процесс перехода из безлично-природного в человечески духовное.

«Крестьянская семья» («Святое семейство» 1915.) В центре три фигуры: отец, мать и дитя. В их облике – иконные отголоски, фольклорные черты, в их взглядах и жестике – тихое, просветленное умиление перед тем, что их окружает. Это не обычный сельский вид, а легенда о мироздании. В ней участвуют животные, дивные растения и цветы, блистающие своими гранями кристаллические формы, красочные плоскости. В изображении нет ни одной паузы, каждый фрагмент плоскости заполнен ясными или загадочными деталями. Филонов не мыслит пустого пространства, для него всякая частица бытия – луч света, травинка или разорванный ветром воздух – живой сгусток материи. Все живое дышит, живет, соотнесено с высшими силами, и на всем печать потрясающего душу первооткрытия. Поэтому сюжет не играет роли, нет и определенного времени, отклики современного смешиваются с вечным, не знающим границ.

«Ввод в мировой расцвет» - цикл 1910-х гг. «Цветы мирового расцвета» (1915) – космическое начало, преобладают кристаллические беспредметные структуры, смутно угадываются лепестки и стебли, не видны детали и персонажи. Композиция уподоблена Млечному пути, в недрах ко-

торой формируются новые звезды. Это бесконечное богатство разворачивающегося перед зрителем зрелища граней и сгибов плоскостей, световых переливов, оттенков. Это первичная материя будущей жизни, загадочное, волшебное царство прекрасных и непредсказуемых возможностей, начало всех начал. Не случайно современник Филонова философ Н.Ф. Федоров мечтал создать приемы управления всеми молекулами и атомами внешнего мира, так чтобы рассеянное собрать, разложенное соединить. В этом цикле сомкнулись практика и теоретические построения Федорова

Древнерусские традиции проявляются прежде всего в неорусском стиле в архитектуре модерна. Ф. Шехтель строит Ярославский вокзал: сочетание массивных кубических граненых и цилиндрических объемов башен, в облицовке использованы полихромные изразцы, левая угловая башня увенчана шатром с ажурным гребешком, в центре – гиперболически высокая кровля. Так модерн в гротескной форме маскировал своими причудами утилитарные конструкции. Напротив Ярославского стоит Казанский вокзал (1913-1926) архитектора А. Щусева в том же стиле.

К этим же традициям обращались и художники Суриков, Нестеров, С. Иванов, А.П.Рябушкин, а также Врубель, Татлин, Рерих, Гончарова, «Бубнововалетовцы», Петров-Водкин, Павел Кузнецов.

Первоначально интерес к византийскому и древнерусскому искусству не разграничивались, только после выставки русских икон в 1912 году можно говорить о собственно древнерусских традициях, не случайно до того возникала идея Византийского Возрождения. Большую роль сыграло в обращении к собственно русским традициям возрождение православия, стремление возродить искренность и поэтичность религиозного чувства.

Художник В. Нестеров совершил путешествие в Византию, тщательно изучая раннехристианские памятники и колорит мозаик. Он стремился к лирико-поэтическому осмыслению традиционных религиозных образов и сюжетов, к созданию ист. картин на эти сюжеты, к морально-философскому осмыслению в картинах **«Святая Русь»** и **«На Руси»**

(«**Душа народа**» 1911-1916). Черты модерна в них соединяются с поисками высшего смысла жизни. В его образах есть бесплотная неистовая эмоциональность. Образы святых кажутся покинувшими тело душами, которые лишь приняли видимость отроков, дев, старцев. Пейзаж – это их духовная среда, готовая принять их в себя, дав им облик хрупких, нежных березок, рябин, стройных тонких елей. Это не христианские святые – они сродни скорее душам, которые бродят среди лесов и полей, едва касаясь земли. Они отрешены от мирской суетности, и в то же время в них есть неистовость, есть у Нестерова и лирическое народное начало, неразрывное песенная связь с природой. Идея византийского возрождения на русской почве не во всем удалась, многое было слишком рационально, сконструировано. Лучшая работа - **«Видение отроку Варфоломею»**: очень юный святой с большими глазами, бледным лицом, почти прозрачным, и трогательный в своей неяркой красоте северный пейзаж со стройной хрупкой елью, словно овеванный лирической грустью народных песен.

Другому художнику, Рябушкину, близки поэтичность, сдержанность радостно-просветленного отношения к миру. В его жанровых и исторических картинах нет напряженности, экстатической эмоциональности Нестерова. Русское прошлое – это золотой век, 17 столетие, допетровская Русь. У него нет идиличности, восторженности и патетики, театральности, он прост и искренен. Присутствует иногда элемент мистификации, свойственный романтикам, вносящий интригующую недосказанность, вариации в истолковании сюжета (**«Свадебный поезд в Москве», 1901**) или смещение границ реальности, когда люди уподобляются куклам (**«Семья купца в XVII веке», 1896**). Как мечта о счастье проносится стремительный свадебный поезд, нарядный по улицам серой деревянной Москвы, являя собой феерическое зрелище: яркие пятна красного напоминают иконы. В одноглавой церкви, украшенной кокошниками, есть элемент сказки, весенний пейзаж кажется погруженным в ожидание чего-то. Женская фигура на переднем плане намекает на дополнительную сюжетную завязку. Увиденное

зрелище случайно, многие детали недописаны, происходящее мгновенно. Живопись декоративна, как на иконах или народном лубке.

Приобщение М. Врубеля к наследию Древней Руси происходит в 1880-е гг., во время реставрационных работ в Кирилловской церкви и Софии в Киеве, куда его приглашает А. Прахов. Он глубже, чем многие, проник в самую суть византийского искусства, его образный строй, многоплановое содержание. Интересно его «Сошествие святого духа на 12 апостолов». Каждый из апостолов привлекает значительностью своей личности, это древние философы, которые сурово сосредоточены, преисполнены трагических предчувствий будущих страданий богочеловека и апокалипсиса. Сходящий на них святой дух традиционно изображен в виде голубя, но от него отходят странные лучи, напоминающие конечности словно какого-то насекомого, это вносит в настроение произведения что-то зловещее, мистическое. Врубель не придерживался официального церковного канона, потому его Моисей своей одухотворенностью и типом лица с огромными глазами созвучен образцам византийского искусства и оказался похожим на фрагмент фрески, найденной при раскопках Десятинной церкви – часть лица с огромными глазами. Моисей его – не просто библейский пророк, сколько существо, полное страсти и зарождающегося сомнения, это потенциальный мятежник, близкий в чем-то Демону. Суровый образ Богородицы полон суровой патетики, лицо ее трагически строго, на нем читается готовность к подвигу. Т.о. Врубель возвращает религиозной живописи ее древнюю суть: большое содержание, эмоциональность, значительность. У его апостолов суровые волевые лица, одежды ложатся частыми складками, ломающимися острыми углами – это и византийское, и врубелевское. В иконах чувствуется и «современное» - в образах нет спокойного, бесстрастного достоинства, которое есть в каждой линии древних мозаик. В его эскизах к росписи Владимирской церкви - утопия, в них нет связи со стеной и архитектурой церкви. По существу, в надгробном плаче нет ничего религиозного. Это общечеловеческие образы, в страдающей Богородице

нет ни смирения, ни примирения, они просто молчат перед непререкаемой силой законов природы, исполненные естественного уныния они в то же время готовы пройти уготованный им путь, чтобы с достоинством встретить свой последний час, это мудрость стоиков. Врубель, изучавший философию, Канта, утверждал, что смерть – единственный категорический императив. В центре эскиза гроб с телом Христа и склонившаяся над ним Богоматерь, по бокам – фигуры Иосифа, Иоанна, Магдалины и одного из учеников. Эти фигуры стоят вертикально и создают впечатление монументальности. Форма строится цветовыми планами, оттенки темно-розового, золотистого, серебристого, голубого, темно-зеленого, фон – темный, словно траурная мелодия реквиема. В фигуре Богоматери передано немое страдание, заставляющее окружающих застыть в немой тоске. Врубель видел в религиозных сюжетах и мифологическое начало, и большой человеческий смысл.

Николай Константинович Рерих. Закончив юридический факультет Петербургского университета, посещал академию Художеств у Куинджи и уже в первых работах обращался к истории и славянской древности. Его историко-философские воззрения сложны, влияние древнерусской культуры он испытал прежде всего в звучности цвета, символике образов, обобщенности контуров, декоративной выразительности через иконопись и фреску. В его ранних фресках его интересовали чисто декоративные задачи, и художник побеждал религиозного философа. Рерих писал о древних мастерах: «Как магически декоративны их лики, какое постижение строгой силуэтности. Только недавно осмелились взглянуть на иконы, не нарушая их значения, со стороны чистейшей красоты, только недавно рассмотрели в них не грубое изображение, а великое декоративное чутье, овладевшее даже огромными плоскостями». В религиозных произведениях Рериха соединяются религиозная символика и пантеистическое переживание природы, сказочно-легендарная сторона сюжета, в сущности, он такой же язычник, и видит прежде всего эстетическое начало, т.к. назначение искусства – укра-

шать жизнь так, чтобы художник и зритель объединились экстазом творчества и хоть на мгновение ликовали чистой радостью.

«Гонец. Восстал род на род» (1897). Элементы традиционной повествовательности подчинены главному – умению поэтически угадать старину. Ночь в лесном краю. Двое славян пробираются мимо укрепленного поселения на высоком прибрежном холме. Рог месяца выплыл навстречу, отсветы неба легли на речную гладь, подчеркнув густоту теней, скрывающих городок. Смутное чувство тревоги, таинственность ночного часа, грозящего неведомыми опасностями. В живописи картины чувствуются уроки Куинджи в связи с изображением эффекта лунного света: он преобразил запомнившийся пейзаж фантазией, добился цельного впечатления, единое тревожное настроение охватывает и природу, и людей. Кроме того, художник достоверно застроил и заселил этот мир, опираясь на раскопки Новгорода и Пскова. Картина впервые принесла ему общественное признание – прямо с выставки ее купил Третьяков. Лев Толстой сказал ему: «Всегда надо править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так и в области нравственных требований надо рулить всегда выше – жизнь все снесет. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывет».

«Заморские гости» (1901). Рерих ищет насыщенности и силы цвета, мечтает воплотить свои видения языческой Руси как мира яркой красочности, широкой и бодрой жизни цельных, крепких и смелых людей, прочно сродненных с природой («Стыдно нашего времени, обеднели мы красотой», надо «учиться радости» у древних, их искусство поэтично, «Хорошо в теремах изукрашено: на небе солнце и в тереме солнце, на небе заря – и в тереме заря и вся красота поднебесная»). Это воплощается в стремлении воплотить идеал прекрасного через образ опозитизированной истории. Замысел возник под впечатлением поездки на о. Ильмень, по просторам которого проходил путь из варяг в греки. В Париже, где шла работа над картиной, он вспоминал древние былины о Садко – торговом госте, навеянную ими музыку Римского Корсакова. Праздничное зрелище вольной шири и

расписных варяжских ладей, бегущих по синеве вод, проникнуто бодрым, радостно-ликующим чувством. Мир увиден в его красочной зрелищности и свежести. Звучная декоративная гармония строится на контрастных сочетаниях пятен цвета, выразительность рисунка – на его обобщении и упрощении. Приемы Рериха напоминают народное творчество, народное понимание красоты чистого цвета, экспрессию линейных ритмов.

«**Город строят**» (1902). Постепенно трактовка истории все больше насыщается философским содержанием. Картина выполнена в эскизной манере. Мозаика густых мазков, обобщенные красочные пятна энергичным ритмом создают напряжение, динамику стройки. Мощные башни вздымаются ввысь, широким полувитком охватывая холм, белые пятна рубах выделяют среди золотистых бревенчатых исполинов множество работников. Они воспринимаются в архитектурном пейзаже как носители сходных, хотя и мелких разнонаправленных движений, подголосками вторящих могучему лейтмотиву картины – ритму башен. Так раскрывается история: труд народа, величие дел рождается в общности народных усилий, в их хоровом начале.

В 1903-1904 гг. поездка по старым русским городам и Прибалтике обогатила понимание Рерихом монументальности. Его язык стал еще строже. «**Ростов Великий**» (этюд 1903) - привлекает значительностью образа. Самим характером кладки скупых плотных мазков художник выявляет конструктивные особенности могучих сооружений, монолитность их форм, массивность, строгое величие.

«**Небесный бой**» (1912) – образ, проникнутый напряжением, драматизмом, пантеистическим чувством, символикой. Над земными волнами холмов, над притихшим древним приозерным селением на сваях, затерявшимся в безбрежных просторах, нависают, клеятся причудливыми формами, сталкиваются мощные небесные образования – облака. Природа – арена противоборства величественных и грозных сил стихии, но в то же время мир гармонически един в своей пронизанности светом, рождающим цвет-

ную окрашенность даже самых темных туч. Рерих использует самые темные тона темперы, сквозь тонкие слои которой просвечивают другие цветные слои, лежащие глубже, либо серый грунт холодного оттенка. Он неоднократно повторял этот мотив, привлекающий его и суровой красотой, и возможностью символически выразить время.

Новый этап его творчества начинается в 1920-е гг. В культуре начала XX века был силен интерес к Востоку, он захватил и Рериха. Особо его привлекла Индия, он задумывался о необъяснимой подвижности древних народов и мечтал найти гипотетический источник, из которого когда-то, 1000 лет назад, возникли индийские и славянские народы. Рерихи стали сотрудниками анонимной группы философов и учителей, ради чего покинули Россию и вступили в британскую разведку. В 1926 г. они приезжали в Россию, привезли в Москву письмо индусских учителей, ларец с землей на могилу «нашего брата махатмы Ленина», серию картин «Мантейя», в которой нашли отражения предчувствия наступающего времени. Встретились с Луначарским, Крупской, Чичериным, но письмо махатм и ларец не произвели никакого впечатления. С 1930 г. он поселился в Индии, в долине Кулу, над которой высятся горные цепи Гималаев – обитель снегов. Здесь прошли последние 17 лет его жизни и создана большая часть из 2000 произведений, посвященных востоку. Там он воплощал в жизнь идеи «Живой этики», создал целый институт гималайских исследований, был впервые применен метод комплексных научных изысканий.

Кузьма Петров-Водкин. Русское искусство начала века мыслило вселенским масштабом. В. Хлебников называл себя Председателем земного шара, В. Маяковский писал: «Эй, вы, небо! снимите шляпу! Глухо. Вселенная спит, положив на лапу с клешнями звезд огромное ухо». Эти же черты проявились в творчестве Петрова-Водкина.

В автобиографии Петров-Водкин вспоминал о рождении в нем **планетарного мышления**: «Но теперь, здесь, на холме, когда я падал наземь, предо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я

еще никогда не получал. Решив, что впечатление, вероятно, случайно, я попробовал снова проделать это же движение падения к земле. Впечатление оказалось действительным я увидел землю как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара. Причем шара полого, с обратной вогнутостью, я оказался как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшаром небесного слова. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь, на отвесных округлостях ее массива. И я сам не лежал, а как бы висел на земной стене». Он не раз говорил о восприятии земли как планеты, герои его, конечно, не висят на земной стене, но разнообразие их пространственных ориентаций связано с законом тяготения, наклонные оси их тел образуют как бы веер, раскрытый изнутри картины. Это самосознание стало основой концепции «Планетарности», которая выражается в сложных метафорах, получающих планетарную, сферическую всеобщность, возникает чувство преобразующегося, ищущего новые гармонии мира. Он создает **сферическую перспективу** – как бы единым взглядом охвачена вся планета, пространство условно, построено на наклонных веерообразных вертикалях и круглящихся горизонталях, изображение каждый раз кажется фрагментом мира в целом.

Во многих особенностях живописи – философичности, особенностях перспективы и пр. проявились древнерусские традиции.

«**Купание красного коня**» – мечтанье об идеальном мире. Нет буднично-жанровых моментов, действие происходит словно в счастливом сне, пейзаж до странности нереален, все пропорции условны, перспектива свободна. Первый план – фигура скосившего огромный глаз огненного коня, на котором сидит хрупкий задумчивый мальчик. В этом коне есть отголоски фольклора, надежды на перемены в судьбе, грозная сила скакуна Георгия.

гия Победоносца, степная кобылица Блока, гордый конь российской государственности Пушкина. В то же время это метафора «Новой планеты», преображенной, счастливой, вдохновенно упоенной бытием. Так в картине сосредоточены острые вопросы XX в. – это призыв и вопрос его томительной неразрешенности замершего движения. Праздничное ликование цвета и сонный завораживающий ритм линий, мощный конь напоминают о древнерусских традициях.

«Играющие мальчики» (1911) – обычные события развернуты на фоне мирового пространства, простора. Пейзаж имеет реальные черты, но вместе с тем это часть планеты с круглящейся сферой. Игра мальчиков непосредственна и символична – это просыпающееся сознание, приобщение к невидимому миру. От иконописи – перевод будничного в символический план, сдержанность, чистые тона без оттенков и переходов, т.е. отказ от мимотекущего к вечному, улаженность между тонами.

В **«Смерти комиссара» (1927-28)** действие разворачивается на высоком холме, на первом плане даны две фигуры, смертельно раненный комиссар и поддерживающий его боец, как бы уносимый вихрем боя, скатывается с холма отряд красногвардейцев. Пейзаж вздыбился, даже река, чудом не разливаясь, держится на почти отвесной поверхности земли. Картина сочетает две сферические поверхности — в центре выпуклая и вогнутая на периферии, первая – сфера основного действия, вторая – сфера фона. При приближении зрителя к картине сфера главного действия надвигается на него, и вытесняет сферу фона на периферию зрения, вогнутая поверхность словно окружает, охватывает зрителя со всех сторон, он оказывается сведенным лицом к лицу с героями картины и одновременно внутри изображенного пространства. Масштаб изображения в этих двух сферах разный. Сферическая перспектива ближе к перцептивной перспективе, художник выдвинул на первый план фактор бинокулярности зрения, зависимость от положения наблюдателя, его оси наклона, движения и т.д., поскольку движение считал главным признаком существующего, строя пространство

изображения, сознательно предусматривал освоение его зрителем. Конечно, в обыденной жизни мы не чувствуем сферичности Земли, и перспектива художника есть выражение его философской концепции. Петров-Водкин часто помещает своих героев на холмы и горы, трактуя поверхность земли как абстрактно-геометрическую форму, лишь орнаментированную цветом. При установлении такой отдаленной дистанции между зрителем и земной поверхностью изменяется и оценка масштабных соответствий., герои словно вырастают на глазах зрителя и кажутся парящими в пространстве.

То же происходит в портретах, где ближняя сфера – это лицо, часто занимающее всю плоскость холста. Преувеличенные размеры и близость контура головы раме побуждают воспринимать лицо не только как объем, но и как пространство с возрастающей по мере всматривания глубиной, почти ландшафт. Можно говорить о космополитизации человека, когда художник всматривается в свою модель как во вновь открытую планету.

Предметы в натюрмортах также включены в единство всеобщей космической связи. Взятые с высокой точки зрения, они активно взаимодействуют в пространстве, отсюда пристрастие к контрастному сопоставлению форм, материалов, к эффектам отражения, преломления в различных средах. Так общаются предметы в «**Утреннем натюрморте**». Предметы можно увидеть с разных сторон – сверху, сбоку, даже сзади, в многократном отражении и преломлении, и они образуют динамическое целое, картина составлена из колебания встречных, пересекающихся, сходящихся и расходящихся осей предметов, сплетаются и отталкиваются. Так художник приходит к парадоксальному синтезу перспектив. Его интересовала динамика восприятия, превратившаяся в восприятие динамики – улица бегущего, пейзаж падающего, на качелях, в автомобиле.

ТЕМА 10. РУССКАЯ МУЗЫКА НАЧАЛА XX ВЕКА

Романтические настроения эпохи, надежды на преобразование жизни силой искусства **определили новые настроения**, наполнившие музыку этого времени. Эти настроения проявились по-разному: вера в героическое личности у А. Скрябина, лирика весеннего предчувствия будущих гроз, волевой лиризм, полный динамики и напряженности у С. Рахманинова, представления о вечной этической правде у С. Танеева, сказочная символика у позднего Н. Римского-Корсакова, воспевание сил первозданной природы, как у А. Прокофьева или И. Стравинского и пр. Стремясь в духе времени к масштабности, композиторы создают эпические симфонии и легендарные балеты, как А. Глазунов, драматические симфонии, как С. Танеев. Романтический пафос устремленности в будущее соединялся с протестом против серости и обыденности, усилением трагической темы одиночества человека, роковых обстоятельств на пути к счастью, утверждением прекрасного как главного начала жизни вопреки всем страданиям.

Меняется и **музыкальный язык**: полифоничность, микротематизм вместо развернутых тем, усложнение ладовых форм мышления и изменение интервальных связей в гармонической вертикали, повышение роли ритма и тембра в создании образа.

Большую роль в музыкальной жизни России этого времени сыграл **Беляевский кружок**, названный так по имени его основателя Митрофана Петровича Беляева, известного лесопромышленника, владельца огромного состояния и страстного любителя музыки, особенно русской. Кружок, возникший в 80-х годах, объединил почти всех лучших музыкантов того времени; Н. А. Римский - Корсаков стал идейным центром этого содружества. Основанное Беляевым новое издательство за несколько десятилетий своего существования издало огромное количество произведений русских композиторов. Щедро оплачивая труд композиторов, Беляев организовал ещё и ежегодные конкурсы на лучшее камерное сочинение, а потом и конкурсы имени М.И. Глинки на лучшее произведение русской музыки любого жанра. Беляев способствовал воскрешению полузабытых партитур великого

Глинки, чьи крупные сочинения тогда нигде не звучали. Он же организовал «Русские симфонические концерты». Целью их было знакомить русскую публику с произведениями национальной музыки. Руководили концертами и вечерами Н.А. Римский-Корсаков и его ученики А.К. Глазунов и А.К. Лядов.

Важным явлением в русской музыкальной жизни конца XIX века была **частная опера С.И. Мамонтова** в Москве. Савва Иванович Мамонтов, будучи, подобно Беляеву, богатым предпринимателем, организовал в России оперную труппу и осуществил первые постановки русских опер – «Русалки» А. С. Даргомыжского и «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова.

Сергей Васильевич Рахманинов. Одарённый необычайным музыкальным слухом и памятью, Рахманинов в 18 лет блестяще завершил занятия по классу фортепьяно. А через год, в 1892 году, когда он окончил Московскую консерваторию по классу сочинения, его наградили большой золотой медалью за выдающиеся исполнительские и композиторские успехи. На выпускной экзамен Рахманинов представил одноактную оперу «Алеко» (по поэме Пушкина «Цыганы»), которую написал за 17 дней. За неё присутствовавший на экзамене Чайковский поставил своему «музыкальному внуку» (Рахманинов учился у Танеева, любимого ученика Петра Ильича) пятёрку с тремя плюсами. Спустя год опера 19-летнего композитора была поставлена в Большом театре. В 1895 году Рахманинов заканчивает свою первую симфонию, которая в начале 1897 года была исполнена в одном из «Русских симфонических концертов» под управлением А.К. Глазунова. Симфония потерпела фиаско. Рахманинов несколько лет ничего не писал, впал в депрессию и потерял веру в свои способности. Но в 1900 году Рахманинов возвращается к композиторской деятельности; пишет две части второго фортепианного концерта. Успешное исполнение в 1901 году полностью восстановило силы Рахманинова.

Второй концерт для фортепиано с оркестром (1901 г.) – одно из знаменитейших произведений Рахманинова. Здесь сочетаются характерная

для композитора колокольность и стремительное бурное движение, азлив певучих, по-русски широких мелодий, стихия деятельного ритма, блистательная виртуозность, подчиненная содержанию.. В нем проявляется одна из самобытных основ музыкального стиля Рахманинова – органичное сочетание широты и свободы мелодического дыхания с ритмической энергией. Это вдохновенная поэма, которая увлекает и захватывает личностным субъективным началом.

Начинается концерт не с оркестрового вступления, а соло фортепиано. Мерно, с драматичностью, нарастая по силе, звучат глубокие аккорды, напоминающие удары колокола. Затем начинается широкий мелодический разлив главной и побочной темы – мужественный волевой образ, решимость закаленного в суровых схватках с жизнью человека. Мелодия растет, захватывает все больший диапазон, огромное пространство. Композитор Борис Асафьев писал, что главная тема поразила всех как душевное явление высочайшей силы таланта и мужественной природы характера. Когда тему подхватывает солист, мелодия становится более теплой и лиричной, воодушевленной. В побочной партии минорная тема сменяется мажорной, нежной, напевность сочетается с выразительными речевыми интонациями, напоминая эмоциональный рассказ.

Главная тема солиста – порыв, устремленность, раздумье. Тревога и беспокойство все нарастают, мелодия звучит самозабвенно с экстатическим напряжением, мощные аккорды фортепиано едва сдерживают страстный порыв патетически приподнятой мелодии в оркестре. На высоком гребне этой волны вся лавина звучности как бурлящий поток вливается в торжественный, мужественный, четко акцентируемый марш – это кульминация первой части, воплощение волевого и решительного начала. Затем наступает затухание, успокоение.

Вторая часть – мир тихих грез, мечтаний, умиротворяюще-созерцательное настроение. Мягкое, нежное звучание солирующей флейты, впечатление покоя, безмятежности, очарования. Мерно покачивающийся

фон подчеркивает ничем не нарушаемую тишину, спящую природу. Это то, что трудно выразить словом: неясное чувство восторга, которое вызывает прогулка среди мягких трав и полевых цветов, по лесным полянам, среди едва различимых шорохов леса, тихое журчание струящейся невдалеке речки.

Финал выражает радость жизни, ее активный пульс. Динамика первой скерциозной темы захватывает своим стремительным вихревым движением. Вторая тема – широкораспевная, лирическая, подобно весеннему разливу реки. На этой теме Рахманинов строит коду – величавую, утверждающую полноту и радость жизни. Это главная идея произведения.

Третий концерт для фортепиано с оркестром (1909).

Между Вторым и Третьим концертами много общего: слушатель захвачен эмоциональной насыщенностью, мелодией, мастерством оркестра и богатством фортепиано. Но во Втором была шире лирическая струя, в Третьем – больше внутренней собранности, энергии, драматизма, порой до трагедийности. Главная тема широкого дыхания и поразительной певучести – с первого такта первой части – течет свободно и спокойно. Это ощущение русской широты, непринужденность движения. Тема связана с народными песнями и древнерусскими обрядовыми напевами, хотя оригинальна, «она не заимствована мной ни из народно-песенных форм, ни из церковных искусств, просто «так написалось». Если у меня и были планы, то чисто звуковые. Я хотел «спеть» мелодию на фортепиано, как ее поют певцы». Душевная чистота, эпичность, оттенок суровой печали проявляются в линии фортепиано, оркестровое сопровождение – волевая ритмика. Постепенно тревога растет и в кульминации возникает тема рока.

Средняя часть – интермеццо – лирическое начало, задумчивая мелодия. Летний вечер в деревне, уходящая вдаль дорога, бесконечная гладь поля. Лирический образ то превращается в вальс, то насыщается патетикой, звучит как восторженное признание. В элегически-пасторальную атмосферу вторгаются бурные пассажи, захватывающие стальными ритмами и при-

водящие к финалу, это стремительное движение, звенящие аккорды, фанфары, радостный, приподнятый тон музыки. Финал завершается могучим гимном – апофеозом, бурным кипением жизненных сил.

Рахманинов также пишет **прелюдии, этюды-картины, романсы**, среди них: «Сирень», «Вокализ», «У моего окна». Фортепьянная музыка занимает особое место в творчестве Рахманинова. Лучшие произведения он написал для своего любимого инструмента - фортепиано. Это 24 прелюдии, 15 этюдов-картин, 4 концерта для фортепиано с оркестром, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934) и др. Широкий диапазон выраженных в них чувств и состояний - от тихого покоя до сильной взволнованности, от светлой радости до сумрачной печали. Рахманинов следовал лучшим традициям классики, и, прежде всего, русской, являясь проникновенным певцом русской природы. Крупнейшие симфонические сочинения – Вторая симфония, симфоническая поэма «Остров мёртвых». В эти же годы созданы: поэма-кантата «Колокола», произведение для хора а cappella «Всенощное бдение», оперы «Скупой рыцарь» по А. С. Пушкину и «Франческа да Римини» по Данте. В его Второй симфонии, написанной в 1907 году, в кантате «Весна», в поэме «Колокол» тесно сосуществуют лиризм, открытое выражение прямых и сильных чувств, с величественными эпическими образами. В годы, предшествующие Первой Мировой войне, русское искусство было проникнуто предчувствиями назревающих мировых потрясений. Неизбежность неслыханных перемен ощущали все, в том числе и Рахманинов. В эти годы в его музыке, например, во Втором и в Третьем фортепианных концертах, в вокально-симфонической поэме «Колокола», все чаще слышатся мятежные, тревожные звуки. Никогда еще образ колокольного звона не был таким трагическим и мятежным, как в двух последних частях «Колоколов». В годы Первой Мировой войны создана «Всенощная» Рахманинова (1915) - большой цикл для хора без сопровождения на темы древних церковных напевов. «Всенощная» оказалась последним крупным сочинением, созданным на родине.

Современники признавали Рахманинова величайшим пианистом XX века. Слушателям Рахманинова казалось, что он не знает никаких пианистических трудностей: таким блестящим, виртуозным было его исполнение, отличавшееся огромной внутренней силой. И вместе с тем Рахманинов играл необычайно певуче. Когда однажды Ф. Шаляпин давал в Ялте концерт, ему аккомпанировал молодой Рахманинов. После концерта толпа поклонников окружила певца и никто не обращал внимания на сидящего в стороне молодого аккомпаниатора. А. Чехов, войдя в артистическую, подошел не к Шаляпину, а Рахманинову: «Я все время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо, вы будете большим человеком». Рахманинов обладал самым большим из всех пианистов охватом клавиш - он мог сразу охватить двенадцать белых клавиш! А левой рукой Рахманинов свободно брал аккорд: до – ми-бемоль – соль. Руки его были большими, но изумительно красивыми, цвета слоновой кости, без вздувшихся вен, как у многих концертирующих пианистов, и без узлов на пальцах. В конце жизни кнопки на ботинках Рахманинова (а именно ботинки на кнопках он любил носить), застегивала только жена, чтобы перед концертом, не дай бог, не был поврежден ноготь на пальце.

Но он также был и талантливым оперным и симфоническим дирижёром, давшим своеобразное толкование многих классических произведений. С 1900 года Рахманинов постоянно концертировал в России и за рубежом. В 1897 году начал работать вторым дирижёром в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, где приобрёл необходимую практику и опыт. Он пробыл там только год, но этот год сыграл важную роль в его жизни: там он встретился с выдающимися русскими художниками - В. Серовым, К. Коровиным, Врубелем - и артистами, там же завязалась тесная дружба с Ф.И. Шаляпиным. До этого Рахманинов дирижированию никогда не учился, хотя и чувствовал, что «способен дирижировать». Ему помогли природная одарённость, исключительный вкус, феноменальная память и безупречный слух. 3 сентября 1904 года состоялся дирижёрский дебют Рахма-

нинова в Большом театре. Здесь он вёл целый ряд спектаклей, прежде всего оперы русских композиторов. В мае 1907 года в парижской «Гранд Опера» Рахманинов провёл один из четырёх исторических концертов русской музыки (другими концертами дирижировали А. Никиш, К. Шевиллар и Н. Римский - Корсаков). В 1899 году он с успехом выступал во Франции, а в 1909 году в Америке. Впервые выступая с концертами в США, он не только дирижировал собственными сочинениями, но и предложил интересную трактовку произведений таких композиторов, как Чайковский и Моцарт.

Московский период Рахманинова закончился в 1917 году. В конце 1917 года его пригласили дать несколько концертов в скандинавских странах. Он поехал вместе с семьёй и больше в Россию не вернулся. Рахманинов до конца своих дней переживал глубокую внутреннюю драму. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя...» – говорил он.

Александр Николаевич Скрябин (1872-1915) – великий русский композитор и пианист. В его музыке Россия слышала свое настоящее, прозревала свое будущее. Его современникам казалось, что он ушел слишком рано, бросив их на пути, который сам же предначертал, не завершив задуманного, не дойдя до цели.

Музыку Скрябин стал сочинять рано - в семь лет он написал свою первую оперу, назвав ее именем девочки, в которую был тогда влюблен. Московскую консерваторию закончил в 1892 году по классу фортепьяно, получив малую золотую медаль. Скрябин начинает рано и успешно гастролировать. Первая поездка за границу - Берлин, Дрезден, Люцерн, Генуя, Париж. Рецензенты и публика, были в восторге: «Он – весь порыв и священное пламя». Параллельно Скрябин много пишет, музыка его оказалась столь новой и непривычной, столь дерзкой, что, например, исполнение его Второй симфонии в Москве 21 марта 1903 года превратилось в форменный скандал. Мнения публики разделились: одна половина зала свистела, шикала и топала, а другая, встав возле эстрады, бурно аплодировала. «Како-

фония» – назвал симфонию учитель Н. Римский-Корсаков, а вслед за ним и десятки других музыкальных авторитетов.

Скрябин чувствовал предгрозовое начало, близость бури и мирового пожара – радовался этому, видел в этом не гибель человечества, а залог его возрождения. Отсюда подъем, радостное возбуждение и предчувствия в его музыке. «Иду сказать людям, что они сильны и могучи», – писал он еще в юношеском возрасте. Главная тема музыки – тема могущества и достоинства личности: «Надо изгнать из музыки минор, искусство должно быть праздником. Главные интонации – пафос утверждения, героической активности, величия и стойкости духа, сила разума, воли и красоты.

Скрябин постоянно ищет ответы на вопросы о смысле жизни, с юношеских лет изучал Гегеля, Шопенгауэра, Канта, Гегеля, Ницше, Шеллинга. Большое влияние на него оказали идеи субъективного идеализма (Фихте: единственная реальность – это человеческое сознание: «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения», «Существую только я, множественность вызвана моим воображением»), ницшеанство и идеи сверхчеловека. Большое влияние оказал брат второй жены философ Б. Шлецера и его кружок (в котором обоготворяли Скрябина).

Его философские концепции изложены в пояснительных текстах ко многим произведениям: 3-я симфония, «Поэма экстаза», «Прометей» и пр. в них разворачиваются идеи богоизбранности художника, его возвышения над массой, вера во всепобеждающую силу искусства. Художник в концепции Скрябина – пророк (отсюда мысль о собственной исключительности, его обожествляло окружение, жена, молодежь, а в кружке Шлецера превозносили как спасителя человечества), у него божественное призвание – способность изменить мир. Так рождаются мечты о мистерии, т.е. моменте божественного общения человека с высшей силой через прозрение, экстаз. Под впечатлением от философии Е.П.Блаватской, захватившей тогда воображение многих, писал «Мистерию», в которой должно было принять участие все человечество. За семь дней, срок, за который Бог создал земной

мир, в результате этого действия люди должны были перевоплотиться в некую новую радостную сущность, приобщенную к вечной красоте. Скрябин мечтал о новом синтетическом жанре, где сольются не только звуки и цвета, но также запахи и пластика танца. «Но как ужасно велика работа, как ужасно она велика!» – восклицал он. Сохранились лишь нотные отрывки из так называемого «Предварительного действия» к Мистерии, стихотворный текст, поиски новых звучаний, попытка соединения искусств. Это будет праздник, соединяющий всех людей в едином порыве, не будет ни слушателей, ни зрителей, все в одинаковой мере участники, и наступит момент творческого коллективного экстаза, человечество сольется с божеством. Мир материальный погибнет, но духовный расцветет и освободится. Скрябин считал себя обреченным на подвиг мистерии, подыскивал для нее место действия – это Индия, колыбель человечества, родина мистических учений. Он собирался там присмотреть место, где участники мистерии построят грандиозный храм, и где в мистерии сольются музыка, слово, пластика, мимика, танец, свет, цвет, аромат. Сначала хотел провести предварительное действие, генеральную репетицию вселенского перерождения людей, уничтожением материального мира она еще не грозила. Кусевицкий писал, что многие видели сумасбродность его идеи, «ведь он про экстаз думал, что мы тут же захлебнемся от экстаза. А на самом деле все мы и он сам пошли в ресторан и приятно поужинали. Так и с мистерией было бы, сыграли бы и потом бы поужинали».

Скрябин утверждал: «Искусство должно быть праздничным, должно поднимать, должно чаровать». Он ощущал себя **мессией, провозвестником новой религии**. Такой религией для него было искусство. Он верил в его преобразующую силу, он верил в творческую личность, способную создать новый, прекрасный мир. Он мыслил модными тогда планетарными масштабами: «Иду сказать им, чтобы они... ничего не ожидали от жизни, кроме того, что сами по себе могут создать... Иду сказать им, что горевать не о чем, что утраты нет. Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно

может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его».

Под влиянием такого воинствующего оптимизма Скрябин пишет в 1903 году свою знаменитую Четвертую сонату для фортепьяно, в которой передано состояние неудержимого полета к манящей звезде, изливающей потоки света. Такова и Третья симфония, названная композитором «Божественной поэмой» (1904). Преодолев трагизм бытия, человек становится богоравным, тогда и открывается перед ним торжествующая красота мира.

В воспоминаниях о Скрябине есть эпизод, когда он уже со второй женой жил в 1905-1906 годах в итальянском городке Больяско. Не раз в прогулках по окрестностям его сопровождал оказавшийся в эмиграции русский философ Г. В. Плеханов, пропагандист марксизма. В ту пору Скрябин писал свою «Поэму экстаза» и вера его в безграничные возможности человека-творца достигла крайних форм. В одну из прогулок, проходя по высокому мосту через высохшее каменное русло, Скрябин вдруг заявил своему спутнику: «Я могу броситься с этого моста и не упасть головой на камни, а повиснуть в воздухе благодаря силе воли...». Философ внимательно выслушал Скрябина и невозмутимо сказал: «Попробуйте, Александр Николаевич...». Попробовать Скрябин не решился.

В основе его музыки лежит конфликт мятущегося творящего человеческого духа и косной материальной средой, порыв к свету, добру, мечте, романтическая приподнятость, космичность. Но **рядом с грандиозным, как бы над личным и сверхчеловеческим, в музыке Скрябина звучало нежное, интимное.** Это была тончайшая лирика, поэзия хрупких чувств и настроений, их прихотливые переменчивые нюансы, поэзия томления и истома, тревоги и судорожного поиска.

«Поэма экстаза» - одностая симфония. Скрябин стремился передать в музыке процесс становления творческой мысли от смутного зарождения неясных еще ощущений до полного воплощения творческого замысла. Отсюда противоречие между экспрессией и схематичностью, рацио-

нальной конструкцией. Вдохновенные мелодии в то же время являются символами определенных самоощущений, чувств – это темы воли, разума, самоутверждения, возникших творений, полета, протеста, мечты, томления, мечты, тревога, воля, энергия, героика, мощная динамика, апофеоз восхождения, самоутверждение. Ликует и захлебывается труба (ей Скрябин поручал волевые, героические темы, ответственные в драматургии и трудные в художественном отношении). Музыка полетна, устремлена ввысь. Это утопическое представление о революции и будущем человеческом обществе.

Исполнение поэмы стало событием в жизни России, на репетиция сидели едва ли не все музыканты Москвы с партитурами в руках, яростно спорили, в день концерта зал был переполнен, волнение захватило всех. Дирижер Сергей Кусевицкий говорил оркестрантам: может быть, сразу вам и не понравится эта музыка, но через несколько лет вы с гордостью будете вспоминать, что вы первые ее играли.

Премьера нового симфонического произведения стала главным событием русской музыкальной жизни. Это произошло 9 марта 1911 года в Петербурге в зале Дворянского собрания. Дирижировал знаменитый Кусевицкий, за фортепьяно был сам автор. Успех был огромный. Через неделю «Прометей» был повторен в Москве, а затем зазвучал в Берлине, Амстердаме, Лондоне, Нью-Йорке. Светомузыка заворожала тогда многих, тут и там конструировались новые свето-проекторные аппараты, обещая новые горизонты синтетическому звуко-цветовому искусству. Но и в то время к новациям Скрябина многие отнеслись скептически, Рахманинов, который однажды, разбирая за роялем в присутствии Скрябина «Прометея», спросил не без иронии, какой тут цвет. Скрябин обиделся...

Этот хрупкий, небольшого роста человек, вынашивавший титанические замыслы и отличавшийся необыкновенной работоспособностью, обладал, несмотря на заносчивость, редким обаянием, привлекавшим к нему людей. Подкупала его простота, детская непосредственность, открытая доверчивость его души. Были у него и свои маленькие чудачества – долгие

годы поглаживал пальцами кончик носа, полагая, что таким образом избавится от курносости. Он был мнителен, боялся всяческих инфекций и на улицу без перчаток не выходил, не брал в руки денег, за чаепитием предупреждал, чтобы не поднимали со скатерти сушку, упавшую с тарелки – на скатерти могли оказаться микробы... 27 апреля 1915 года в самом расцвете сил и таланта Скрябин умер от общего заражения крови из-за нарыва на верхней губе, инфекции, которой Скрябин так боялся.

В его творчества новое мировоззрение привело к изменению музыкального языка. Его характерные черты:

- лирический восторг, экзатичность, экзальтированность, страстность и взвинченность, драматическая напряженность, экспрессия.

- жанры прелюдий, вальсов, ноктюрнов первого периода сменялись поэмами: «Поэма томления», «Крылатая поэма», «Сатаническая поэма», «Маска», «Хрупкость», «Танец томления», «Поэма огня», «Темное пламя». Много образов огня.

- нет задушевности, певучести, музыкальная ткань разорвана, зыбкий неуловимый ритм, сложные мелодии и аккорды, сочетания, причудливые образы.

- расширение оркестра. **«Прометей» («Поэма огня», 1910)** считается центральным образом всей музыки Скрябина, ведь этот титан, понятным мотивам похитивший у богов с Олимпа огонь и даровавший его людям, похож на скрябинского творца. Для исполнения своей музыкальной феерии композитору понадобилось расширить оркестр, включить хор (без слов, как тембр), фортепьяно, орган, а кроме того ввести в партитуру нотную строку, обозначающую цветное сопровождение, для чего он придумал специальную клавиатуру. Такое было впервые в истории музыки, хотя связь музыкального звука и цвета установили еще древние греки. В партитуре одна из строк так и названа «свет», в ней знаками-нотами зашифровано обозначение цветов. Скрябин мыслил исполнение «Прометея» так: в зале полная темнота, постепенно из хаоса рождаются одновременно звук и цвет, интен-

сивность цвета меняется вместе с интенсивностью звучания, он то вспыхивает ярким оранжевым или красным, то становится зеленоватым, бледно-голубым, зал купается в цветовых волнах. Для Скрябина: фа, до – красный, соль – оранжевый, ре- желтый, ми- голубой, ля – зеленый, фа диез – синий, ре бемоль – фиолетовый, ля бемоль – пурпурно-фиолетовый, ми-бемоль, си бемоль – металлические цвета с блеском, си – синий, бледный-лунный

Игорь Федорович Стравинский (1882-1971). Под влиянием Римского-Корсакова обратился к русскому музыкальному фольклору. Его первое крупное произведение, пронизанное национальными мотивами, появилось после встречи с Сергеем Дягилевым, готовившим ряд спектаклей русского балета в Париже. По его заказу Стравинский написал **балет по русской сказке «Жар-птица»** (1910). В следующем году был завершен еще один балет – «**Петрушка**», где воссозданы картины русской масленицы. Музыкальный язык «Жар-птицы» и «Петрушки» еще сохраняет связь с прежней традицией, но уже в третьем балете – «**Весна священная**» (1913), действие которого происходит в древней языческой Руси, Стравинский порывает с музыкальной традицией, свободно используя диссонансы и постоянно меняющиеся ритмы невероятной сложности. Премьера «Весны священной», поставленной «Русским балетом» Дягилева в Париже 29 мая 1913, сопровождалась бурным выражением негодования со стороны части публики.

Перед началом Первой мировой войны композитор покинул Россию. До 1939 жил во Франции, затем поселился в США. В этот, неоклассицистский, период (до начала 1950-х гг.) на смену русской тематике пришла античная мифология, существенное место заняли библейские тексты.

Стравинский проявлял особый интерес к древнему и современному ему русскому фольклору, к ритуальным и обрядовым образам, к балагану, лубку, скоморошеству. Он использует славянскую магию зовов, заклинаний, причитаний, сочетает мелодии городского романса, крестьянских песен. Это не сохранение фольклора, а сотворение нового языка. Для него

характерны древние магические представления о силе музыки, ее энергии. В эти годы формируются принципы музыкальной эстетики Стравинского, связанные с «театром представления», закладываются основные элементы музыкального языка - «попевочный» тематизм, свободный метроритм, вариантное развитие и т.д.

Для Стравинского характерны древние представления о магической силе музыки, славянской языческой магии зовов, заклинаний, причитаний. Он чувствовал себя призванным создать новый музыкальный язык, сочетая атмосферу фольклора и интонации современного города.

Сюжеты многих произведений подсказаны Дягилевым – варианты русских народных сказок о жар-птице, Кашее Бессмертном и др.

Балет «Петрушка» (1911). Показана Петербургская жизнь первой половины 19 в. Действие незамысловатое: пестрые праздничные картины народного масленичного гулянья. Три куклы, оживленные действием – Петрушка, Арап, балерина – это разные стороны человеческой натуры. Любовь к балерине делает Петрушку и Арапа соперниками, причем противопоставлены тонкая поэтичность в Петрушке и низменная, примитивная натура Арапа. Балерина – ординарная, пустая, сложные чувства Петрушки ей недоступны и она предпочитает Арапа. Петрушка охарактеризован музыкой двупланово: это полукукла, получеловек, и музыка то игрушечно-фантастическая, то по-человечески нервная, порывистая. За внешней жалкостью, убогостью несчастного уличного паяца – духовность и превосходство над пустотой. Трагической кульминацией становится сцена объяснения Петрушки и Балерины, где переданы его боль, отчаяние и ужас. Преследуемый ревнивым Арапом, он бежит через площадь, настигнутый, падает с разрубленной головой. Толпа в ужасе цепенеет, но появляется фокусник и убеждает всех в несерьезности произошедшего, опилки из разбитой головы подчёркивают это. Герой одинок и отторжен от равнодушной толпы, безучастных людей, злого и тупого Арапа, пустой и тривиальной балерины, властного фокусника-хозяина. Действию, которое разворачивается в

балагане, противопоставлено веселье масленицы. Не зря балет назван «балет-улица». В музыке – народное веселье, праздничность, стихия народной уличной жизни: музыка полна задора, свежести, остроумия, здорового неподкупного веселья, точны мы сами в праздничный солнечный день вписались в хохочущую и ликующую толпу. Здесь немало подлинных народных песен, противостоящих смятению и ужасу. Окончание действия – вечером, площадь пустеет, фокусник остается один, на куполе балагана появляется живой Петрушка, это его бессмертная душа насмехается над испуганным хозяином, несмотря на распростертое тряпичное тело.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. В чем уникальность культуры рубежа веков?
2. Покажите внутреннюю связь этого этапа с предшествующими эпохами.
3. Каков вклад В.С. Соловьева в русскую культуру?
4. Какие модернистские течения в русском искусстве начала XX века получили мировое признание?
5. Какие художественные принципы объединяют древнерусскую иконопись и живопись модернистов?
6. Кто из отечественных философов внес свой вклад в развитие культурологии?
7. На какие узловые вопросы, связанные с судьбой русской культуры, пытался ответить Николай Бердяев?
8. Какие концепции философии XX века Вы знаете?
9. Что объединяет разные философские системы XX века?
10. Как техника изменила менталитет людей XX столетия?
11. Каково Ваше отношение к критике рационализма и отказу признать главенство разума над чувством?
12. В чем заключается изменение представлений о человеке в XX столетии?
13. Каковы причины интеграции культур XX века?
14. В чем заключается современный кризис духовности и в чем отличие европейского кризиса от ситуации в России к концу XX века?
15. Каковы причины ломки стереотипов в искусстве XX века и как Вы относитесь к этому явлению?
16. Что означает термин *модернизм*?
17. Существует ли разница между понятиями *модернизм* и *авангард*?
18. Кто из художников наиболее ярко представляет кубизм?

19. Перечислите основные направления, течения, стили искусства XX века.
20. Объясните понятие стиля в искусстве.
21. Какова главная характеристика реализма XX века.
22. С какого художественного произведения начался экспрессионизм как новое течение в искусстве?
23. К какому течению принадлежит творчество В. Кандинского? Назовите других мастеров, работающих в том же направлении.
24. Перечислите черты модернизма.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА. УЧЕБНИКИ

Истории русской художественной литературы посвящено огромное число исследований. Мы указали здесь только основные учебники, а также ту дополнительную литературу, которая есть в Научной библиотеке КГУ и которая ориентирована на подготовленного, но не узкопрофессионального читателя. Многие исследования по русской живописи, музыке, архитектуре рассчитаны именно на специалиста в соответствующей области и предполагают владение определенной терминологией и методологией анализа. Учтите, что ни одно пособие само по себе **не станет для Вас единственным** при подготовке к экзамену и зачету, каждое из них имеет свою специфику и затрагивает определенный круг вопросов.

Конечно, Вы можете обратиться и к другим, не указанным здесь работам, тем более что новые исследования выпускаются каждый год.

Бартенева И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей: Учебное пособие /И.А.Бартенева, В.Н.Батажкова. М.,1983.

Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. Практикум по истории русской культуры X XX вв.: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений /Л.Г.Березовая, Н.П.Бурлякова. М.,2002.

Викторов А.Ш. История русской культуры. Курс лекций /А.Ш.Викторов. М.,1997.

Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций /А.В.Иконников. М.,1990.

Ильина Т.В. История искусств: Русское и советское искусство. Учебное пособие для вузов /Т.В.Ильина. М.,1989.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. Учебник для вузов /Т.В.Ильина. М.,1994.

История русской архитектуры /Под ред.Ю.С.Ушакова, Г.А.Славиной. СПб.,1994.

История русского и советского искусства: Учебное пособие для вузов. М.М. Алленов, О.С.Евангулова, В.А.Плугин и др.: Под ред. Д.В.Сарабьянова. М.,1989.

История русской культуры IX-XX вв.: Пособие для вузов /В.С. Шульгин, Л.В.Кошман, Е.К.Сысоева, М.Р.Зезина: Под ред.Л.В.Кошман. 3 изд., испр. и доп. М.,2002.

История русского искусства: В 3 т.: Учебник для спец. учебных заведений. М.,1991. Т.1.

Пилявский В.И., Тиц А.Л., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры: Учебник /В.И.Пилявский, А.Л.Тиц, Ю.С.Ушаков. Л.,1984.

Сушков Б.Ф. Русская культура: новый курс /Б.Ф.Сушков. М.,1996.

Яковкина Н.И. История русской художественной культуры 19 века / Н.И. Яковкина. СПб.: Изд-во «Лань», 2002. 576 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства: В 2 т. /М.В.Алпатов. М.,1967.

Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств: Избранные искусствоведческие работы /М.В.Алпатов. М.,1979.

Алленов М.М.,Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X нач.XX в.: Архитектура, скульптура, живопись, графика /М.М.Алленов, О.С.Евангулова, Л.И.Лившиц. М.,1989.

Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры /Д.Е.Аркин. М.,1990.

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства /Б.Р.Виппер. М.,1995.

Волков Н.Н. Восприятие картины /Н.Н. Волков. М., 1976.

Волков Н.Н. Композиция в живописи /Н.Н. Волков. М., 1977.

Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. М., 1965

- Государственная Третьяковская галерея. М., 2000.
- Государственный Русский музей. М., 2000.
- Гусева-Давыдова И., Нащокина М. Архитектурные прогулки по Москве / И.Гусева Давыдова, М.Нащокина. М., 1996.
- Даниэль С. От иконы до авангарда: Шедевры русской живописи /С.Даниэль. СПб., 2000.
- Даниэль С. Искусство видеть /С. Даниэль Л., 1990.
- Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века /С.С. Дмитриев. М.: Просвещение, 1985.
- Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи XII - XX вв. /М.М.Дунаев. М., 1997.
- Из истории русской культуры: В 5 т. М., 1995 - 1996.
- История русской музыки: В 10 т. М., Тт. 6 - 10.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры /И.В.Кондаков. М., 1997.
- Кондаков И.В. Культура России. Ч.1: Русская культура. Краткий очерк истории и теории /И.В.Кондаков. М., 2000.
- Кузнецова Л.С. Беседы об изобразительном искусстве и архитектуре: О языке архитектуры, скульптуры, живописи /Л.С.Кузнецова. Киев, 1989.
- Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки /О.Левашова, Ю.Келдыш, А.Кандинский. М., 1973.
- Легенда о счастье: Проза и стихи русских художников. М., 1987.
- Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда /Д.С.Лихачев. М., 1992.
- Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т./ П.Н.Милюков. М., 1993 - 1994.
- Молокова Т.А., Фролов В.П. История Москвы в памятниках культуры: К 850 - летию столицы / Т.А.Молокова, В.П.Фролов. М., 1997.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII - начало XX века /А.Ф.Некрылова. Л., 1988.

Пасютинская В. Волшебный мир танца / В. Пасютинская. М.: Просвещение, 1985. 223 с.

Успенский Б.А. Семиотика искусства / Б.А.Успенский. М.,1995.

Философия русского религиозного искусства XVI - XX вв.: Антология. М.,1993.

Справочные издания

Бауэр В. и др. Энциклопедия символов / В.Бауэр. М.,1995.

Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820 - 1932): Справочник. СПб.,1992.

Керлот Х.Э. Словарь символов /Х.Э.Керлот. М.,1994.

Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18- первой половины 20 в.: опыт энциклопедии /Р.М.Кирсанова. М.,1995.

Коллекционеры, меценаты, благотворители (Россия, XVIII - XX вв.). СПб.,1996.

Иллюстрированная энциклопедическая библиотека: Искусство России. М.,1997. (Наследие знаменитых энциклопедий).

Ильина Т.В. Введение в искусствознание: Учеб. пособие /Т.В. Ильина. М.: ООО «Изд во АСТ», ООО «Издательство Астрель», 2003. 206 с.

Музыка: Большой энциклопедический словарь. М.,1998.

Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш. М.,1990.

Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. М.,1994.

Популярная художественная энциклопедия: Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство: В 2 т. М.,1999.

Российская музейная энциклопедия: В 2 т. М.,2001.

Русские художники: Энциклопедический словарь. СПб.,2000.

Русские художники от А до Я. М.,2000.

Театральная энциклопедия: В 5 т. М.,1961 - 1967.

Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве /Джеймс Холл. .,1996.

Художественная культура. Понятия. Термины /Сост. Л.И.Дорогова. М.,1978.

Энциклопедия русской живописи. М.,2001.

Литература к отдельным разделам курса.

Асафьев Б.В. Русская живопись Мысли и думы./ Б.В. Асафьев Л.,М., 1960.

Егоров Б.Ф. Очерки по русской культуре 19 века. Статьи по типологии и истории русской культуры// Из истории русской культуры. Т.5. /Б.Ф. Егоров М.. 1996.

Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца 19 начала 20 века / Е. Борисова, Т. Каждан. М., 1971.

Вагнер Г.К. В поисках истины: Религиозно - философские искания русских художников сер. 19 - начала 20 вв. / К.Г. Вагнер М., 1993.

Данилов С. Очерки по истории русского драматического театра /С. Данилов. М., Л., 1948.

Давыдова М. В. Очерк истории русского театрально - декорационного искусства 18- начала 20 вв. М., 1974.

Деготь Е. Русское искусство XX века. / Е. Деготь. М.:Трилистник, 2002. 224 с.

Дмитриев С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века /С.С. Дмитриев. М.: Просвещение, 1985.191 с.

Из истории русского искусства второй половины 19 века начала XX века./Под ред. Е.А. Борисовой, Г.Г. Поспелова, Г.Ю. Стернина. М., 1978.

Лейкина-Свирская В.Р. Русская интеллигенция в 1900 1917 гг. / В.Р.Лейкина - Свирская М., 1981.

Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца 19 - начала 20 века /М.Г. Неклюдова. М.: Искусство, 1991.

Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. Изд. 3./Уч. Пос. для муз вузов /Е. Орлова. М., 1985.

Петров-Водкин К.П. Пространство Эвклида / К.П. Петров - Водкин. СПб: Азбука, 2000. 768 с.

Пути развития русского искусства конца 19 - начала 20 века. М., 1972. 271 с.

Русская жанровая живопись 19 - начала 20 веков: Очерки. М., 1964. 382 с.

Русская художественная культура конца 19 - начала 20 века/Сб. статей. Кн. 2.:1895 - 1907. М., 1969; кн. 4: 1908 - 1917. М., 1980.

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

Стернин Г.Ю. Русская художественная культура на рубеже 19 - 20 вв. /Г.Ю. Стернин. М.,1970. 293 с.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900 - 1910 гг. М., 1988.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

Стернин Г.Ю., Борисова Е.А. Русский модернизм /Г.Ю. Стернин, Е.А. Борисова. М., 1990.

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж конца 19-начла 20 вв. / А. Федоров-Давыдов. М., 1974. 207 с.

Литература по творчеству отдельных актеров, живописцев, музыкантов, композиторов и пр.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2 тт. /А.Н. Бенуа. М., 1980.

Власова Р.И. К. Коровин./Р.И. Власова. М.,Л.,1969. 195 с.

Грабарь И. В. Серов: Жизнь и творчество. / И. Грабарь. М., 1980. 547 с.

Гусарова А.П. «Мир искусства» /А.П. Гусарова. М., 1972. 99 с.

Дельсон В.Ю. Скрябин./ В.Ю. Дельсон. М., 1971.

Дмитриева Н.А. Врубель /Н.А. Дмитриева. Л.,1984. 182 с.

- Друскин М. Игорь Стравинский. / М. Друскин. М., Л., 1974.
- Дунаев М.М. В.Э. Борисов - Мусатов /М.М. Дунаев. М.: Искусство, 1993.
- Дягилев и русское искусство: В 2 тт. М., 1982.
- Журавлева Е. К.А. Сомов./Е. Журавлева. М.,1980. 231 с.
- Капланова С.Г. Новое о Кустодиеве. /С.Г. Капланова М., 1979. 190 с.
- Келдыш Ю. Рахманинов и его время. /Ю. Келдыш. М., 1973.
- Коонен А. Страницы жизни /А. Коонен. М.: Искусство, 1985. 447 с.
- Константин Коровин вспоминает... М., 1971. 911с.
- Костин В.И. К. Петров - Водкин. /В.И. Костин. М., 1966. 167 с.
- Лапшина Н.П. «Мир искусства». / Н.П. Лапшина. М., 1977. 343 с.
- Лебедев А.К. Верещагин. Жизнь и творчество. /А.К. Лебедев. М., 1972. 395 с.
- Леняшин В.А. Портретная живопись В. Серова. 1900 - х гг./В.А. Леняшин. М., 1986. 250 с.
- Малевич К. Черный квадрат/ К. Малевич. СПб.: Азбука, 2001. 676 с.
- Немирович-Данченко В. И. . Из прошлого. /В.И. Немирович-Данченко. М., 1938.
- Нестеров М.В. Давние дни. Встречи. Воспоминания./М.В. Нестеров. М., 1959. 399 с.
- Нестьев Н. Звезды русской эстрады. / Н. Нестьев. М., 1970.
- Никонова И. М. Нестеров. /И.М. Никонова. М., 1984. 222 с.
- Онуфриева С. А.Я. Головин. / С. Онуфриева. Л., 1977. 135 с.
- Полякова Е. Станиславский. /Е. Полякова. М., 1978.
- Пружан Н.Н. Л. Бакст /Н.Н. Пружан. Л., 1975. 232 с.
- Рерих Н. Из литературного наследия. /Н. Рерих. М., 1974.
- Русакова А. В. Борисов-Мусатов./А.В. Русакова. Л., М., 1966. 283 с.
- Русский авангард 1910-1920- х гг. и театр. СПб: Д. Буланин, 2000. 408с.

Смирнов-Несвицкий Ю.А. Евгений Вахтангов / Ю.А. Смирнов - Несвицкий. Л.:Искусство, 1987. 248 с.

Сидоров В. На вершинах. Творческая биография Н. Рериха... /В. Сидоров. М., 1977.

Суздалев П.К. Врубель./П.К. Суздалев. М., 1983. 368 с.

Тарабукин Н.М. Врубель. /Н.М. Тарабукин. М.,1974. 174 с.

Чугунов Г. М. Добужинский. /Г. Чугунов М., 1984. 229 с.

Шагал.М. Моя жизнь. СПб.: Азбука - классика, 2003. 256 с.

Шалепин Ф.И. Маска и душа / Ф.И. Шалепин. М.: Гл. редакция театральной литературы,1990. 320 с.

Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990

Крусанов А.В. Русский авангард 1907-1932: Исторический обзор. Т.1. - СПб., 1996.

Наков А. Русский авангард: Пер. с франц. М., 1991.

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

Интернет-ресурсы

Русская живопись. Энциклопедия. ООО Издательство «АСТ» ast.ru

Свободная энциклопедия, википедия ru.wikipedia.org

веб ресурс artsait.ru

веб ресурс art.rin.ru

Галерея «Проун» proungallery.ru

Веб ресурс «Масловка - городок художников» maslovka.org

Веб ресурс art.1september.ru

Официальный сайт телеканала «Культура» www.tvkultura.ru

Выставки на страницах журнала «Таймаут» timeout.ru

НЕКОТОРЫЕ СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Импрессионизм. Первая выставка импрессионистов проходила с 15 апреля по 15 мая 1874 года в мастерской фотографа Надара. Было представлено 30 художников, всего 165 работ. Холст Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (*Impression, soleil levant*), написанный в 1872 году, дал рождение термину «импрессионизм»: журналист Луи Леруа в статье в журнале «Le Charivari» для выражения пренебрежения обозвал группу «импрессионистами». Художники из вызова приняли этот эпитет, впоследствии он прижился, потерял свой отрицательный смысл и вошёл в активное употребление. Первоначально это оно точно воспроизводило неодобрительное отношение буржуазной публики и критики к художникам, их обвинили в аморальности, мятежных настроениях, несостоятельности быть добропорядочными.

Начало поисков импрессионистов относится к 1860 годам, когда молодых художников не устраивают средства и цели академизма. В 1863 году Эдуард Мане выставляет в «Салоне отверженных» картину «Завтрак на траве» и активно выступает на встречах поэтов и художников в кафе Гербуа, которое посещали все будущие основатели нового течения, благодаря чему стал главным защитником современного искусства. Технические средства импрессионистов были известны задолго до XIX века и их (частично, ограниченно) использовали ещё Тициан и Веласкес, не порывая с господствующими идеями своей эпохи.

В пору зрелости импрессионизма (70-е - первая половина 80-х гг.) его представляла группа художников (Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислей, Б. Моризо и др.), объединившихся для борьбы за обновление искусства и преодоление официального салонного академизма и организовавших с этой целью в 1874-86гг. 8 выставок.

Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством **освобождение от условностей** классицизма, романтизма и академизма, утвер-

ждает красоту повседневной действительности, простых, демократических мотивов, добивается живой достоверности изображения. Он делает эстетически значимой подлинную, **современную жизнь** в её естественности, во всём богатстве и сверкании её красок, запечатлевая видимый мир в присущей ему постоянной изменчивости, воссоздавая единство человека и окружающей его среды. Импрессионисты впервые создали многогранную картину повседневной жизни современного города, запечатлели своеобразие его пейзажа и облик населяющих его людей, их быта, труда и развлечений. Импрессионизм - это достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения действительности, передачи или создания впечатления, искусство, в котором сюжет не важен. Это новая, субъективная художественная реальность. Импрессионисты выдвинули собственные принципы восприятия и отображения окружающего мира, стерли грань между главными предметами, достойными высокого искусства, и предметами второстепенными. Важным принципом импрессионизма был уход от типичности. В искусство вошла сиюминутность, случайный взгляд, создается впечатление, что полотна импрессионистов написаны простым прохожим, гуляющим по бульварам и наслаждающимся жизнью. Это была революция в видении. Во многих картинах импрессионистов (особенно в пейзажах и натюрмортах, ряде многофигурных композиций) акцентируется как бы **случайно пойманный взглядом преходящий момент** непрерывного течения жизни, сохраняются непредвзятость, сила и свежесть первого впечатления, позволяющие схватить в увиденном неповторимое и характерное. Импрессионисты обращались также **к портрету и бытовому жанру** (Ренуар, Б. Моризо, отчасти Дега). Бытовой жанр и ню в импрессионизме часто переплетались с пейзажем (особенно у Ренуара); фигуры людей, освещённые естественным светом, обычно изображались у открытого окна, в беседке и т. п. Для импрессионизма характерны смешение бытового жанра с портретом, тенденция к стиранию чётких границ между жанрами.

Произведения импрессионистов отличаются жизнерадостностью, увлечённостью **чувственной красотой мира**, но в целом ряде работ Мане и Дега присутствуют горькие, саркастические ноты. В работах импрессионизма простой, будничныи мотив часто преображается всепроникающим подвижным солнечным светом, вносящим в картину ощущение праздничности.

В пейзаже они (особенно Сислей и Писсарро) развили **пленэрные** искания Дж. Констэбла, барбизонской школы, К. Коро и др., разработали законченную систему пленэра. Работа над картиной непосредственно на открытом воздухе дала возможность воспроизводить природу во всей её трепетной реальной живости, тонко анализировать и запечатлевать её переходные состояния, улавливать малейшие изменения цвета, появляющиеся под воздействием вибрирующей и текучей световоздушной среды (органично объединяющей человека и природу), которая становится в импрессионизме самостоятельным объектом изображения (главным образом в произведениях Моне). что стало возможным благодаря изобретению стальных туб для краски, которые в отличие от кожаных мешочков можно было закрыть, чтобы краска не высыхала.

Также художники использовали укывистые краски, которые плохо пропускают свет и непригодны для смешивания поскольку быстро сереют, это позволило им создавать картины не с «*внутренним*», а «*внешним*» светом, отражающимся от поверхности.

Чтобы сохранить в картинах свежесть и разнообразие красок натуры, импрессионисты (за исключением Дега) создали живописную систему, которая отличается разложением сложных тонов на чистые цвета и взаимопроникновением чётких отдельных мазков чистого цвета, как бы смешивающихся в глазу зрителя, светлой и яркой цветовой гаммой, богатством валёров и рефлексов, цветными тенями. Суть состояла в передаче внешнего впечатления света, тени, рефлексов на поверхности предметов отдельными мазками чистых красок, что зрительно растворяло форму в окружающей свето-воздушной среде. Работали они очень быстро, потому что движение

солнца меняло освещение и колорит пейзажа. Иногда они выдавливали краску на холст прямо из тюбика и получали чистые сверкающие цвета с эффектом мазка. Кладя мазок одной краски рядом с другой, они часто оставляли поверхность картин шероховатой. Чтобы сохранить в картине свежесть и разнообразие красок природы, импрессионисты создали живописную систему, которая отличается разложением сложных тонов на чистые цвета и взаимопроникновением отдельных мазков чистого цвета, как бы смешивающихся в глазу зрителя, цветными тенями и воспринимаются зрителем согласно закону дополнительных цветов.

Объёмные формы на их картинах как бы растворяются в окутывающей их световоздушной оболочке, дематериализуются, обретают зыбкость очертаний: игра разнообразных мазков, пастозных и жидких, придаёт красочному слою трепетность, рельефность; тем самым создаётся своеобразное впечатление незаконченности, формирования образа на глазах у созерцающего полотно человека. Импрессионисты отказались от контура, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками, которые они накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда. Солнечный луч расщепляется на составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зелёный, жёлтый, оранжевый, красный, но поскольку синий — разновидность голубого, то их число сводится к шести. Две положенные рядом краски усиливают друг друга и, наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность. К тому же все цвета разделены на первичные, или основные, и сдвоенные, или производные, при этом каждая сдвоенная краска является дополнительной по отношению к первой: Голубой — Оранжевый, Красный — Зелёный, Жёлтый — Фиолетовый. Таким образом стало возможным не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путём правильного наложения их на холст. Это же впоследствии стало поводом для отказа от чёрного.

Таким образом происходит сближение этюда и картины, а нередко и слияние нескольких стадий работы в один непрерывный процесс. Картина становится отдельным кадром, фрагментом подвижного мира. Этим объяс-

няются, с одной стороны, равноценность всех частей картины, одновременно рождающихся под кистью художника и одинаково участвующих в образном построении произведений, с другой стороны - кажущиеся случайность и неуравновешенность, асимметрия композиции, смелые срезы фигур, неожиданные точки зрения и сложные ракурсы, активизирующие пространственное построение. В отдельных приёмах построения композиции и пространства в импрессионизме ощутимо влияние японской гравюры и отчасти фотографии. Правдоподобность приносилась в жертву личностному восприятию - импрессионисты могли в зависимости от своего видения небо написать зеленым, а траву синей, фрукты на их натюрмортах были неузнаваемы, человеческие фигуры - расплывчаты и схематичны. Было важно не что изображается, а важно "как". Объект становился поводом для решения зрительных задач. Ведь только короткий этюд позволял точно фиксировать отдельные состояния природы. То, что ранее допускалось только в этюдах, теперь стало главной чертой завершённых полотен. Художники-импрессионисты всеми силами стремились преодолеть статичность живописи, навсегда запечатлеть всю прелесть ускользающего мгновения. Они начали использовать ассиметричные композиции, чтобы лучше выделить заинтересовавших их действующих лиц и предметы.

Поздний импрессионизм (середина 80-х - 90-е гг.) развивался в период сложения стиля "модерн", различных направлений постимпрессионизма. Для позднего импрессионизма характерно появление ощущения самооценности субъективной художественной манеры художника, нарастание декоративных тенденций. Игра оттенков и дополнительных тонов в произведении импрессионизма становится всё более изощрённой, появляется тяготение к большей цветовой насыщенности полотен или к тональному единству; пейзажи объединяются в серии.

Живописная манера импрессионизма оказала большое влияние на французскую живопись. Определённые черты импрессионизма были восприняты салонно-академической живописью. Для ряда художников изучение метода

импрессионизма стало начальным этапом на пути сложения собственной художественной системы (П. Сезанн, П. Гоген, В. ван Гог, Ж. Сера). Творческое обращение к импрессионизму, изучение его принципов явилось важной ступенью в развитии многих национальных европейских художественных школ. Под влиянием французского импрессионизма сложилось творчество М. Либермана, Л. Коринта в Германии, К. А. Коровина, В. А. Серова, И. Э. Грабаря и раннего М. Ф. Ларионова в России,

Постимпрессионизм. Это магистральная линия развития французского искусства второй пол. 1880-х гг. - начала 20 в. Началом принято считать 1886 г., когда состоялась последняя выставка импрессионистов и опубликован «Манифест символизма» поэта Жана Мореаса. Новые течения объединяло неприятие эстетики импрессионизма и реализма, художники-постимпрессионисты стремились передавать в картинах не сиюминутное, а характерное и сущностное. К постимпрессионистам относят представителей пуантилизма (Ж. Сёра, П. Синьяк), участников группы «Наби», Тулуз-Лотрека. Однако главная роль в определении творческого метода постимпрессионизма принадлежала П. Сезанну, В. Ван Гогу и П. Гогену. Каждый из этих мастеров работал самостоятельно, они не входили, как импрессионисты, в единую группу.

Главное отличие постимпрессионистов от импрессионистов – они отвергали метод только зрительного наблюдения изображения внешности, поверхности явлений жизни. Используя распространённое сравнение искусства с зеркалом, П. Гоген утверждал, что в его произведениях отражается не внешний вид изображаемых фигур и предметов, а духовное состояние художника. Целью искусства стало самовыражение, а не подражание природе. П.Сезанн называл своё искусство «размышлением с кистью в руках». Постимпрессионисты хотели вернуть искусству то, от чего отказались импрессионисты: содержание, размышление, стремились восстановить связь с художественными традициями прошлого, в том числе классическими.

Построение продуманной целостной композиции было одной из главных задач в творчестве П. Сезанна. В своих поисках он опирался на классическое наследие, творчество Н. Пуссена и О. Д. Энгра, часто обращался к темам и образам классического искусства, не ограничиваясь только изображением современной жизни. Он геометризировал форму изображаемых предметов и фигур и делал их структуру однородной. Сезанн вернул фигурам и телам весомость, объёмность и материальность, утраченную импрессионистами. Он говорил, что работает не с натуры, а «параллельно натуре».

Ван Гог стремился с помощью цветовых созвучий выразить своё отношение к изображаемому. Например, ночное кафе для него – место, «где можно сойти с ума» или «совершить преступление». В пейзажах Ван Гога, как в душе человека, происходит «столкновение страстей»: скалы содрогаются, деревья вызывают о помощи. Ван Гог писал, что он не старается изобразить то, что перед глазами. Его целью было выразить себя. Цвет у него становится главным выразителем эмоций. Ван Гог считал, что есть цвета, которые «любят», и есть такие, что «ненавидят» друг друга. Поэтому их контраст или гармония способны выразить разнообразные духовные состояния художника. Мазок Ван Гога тоже делается носителем эмоций. Иногда он резкий, заострённый, отрывистый, а иногда – закруглённый, ритмически повторяющийся.

Ещё дальше отошёл от импрессионистов Гоген. Художник хотел обратиться к вечным, вневременным темам. Его привлекало искусство первобытности, Востока. Он говорил, что изображает не реальную жизнь, а «свои мечты о ней». Живопись Гогена – это мир чуда, сказки. Стволы деревьев синие, земля красная, небо жёлтое. Его художественный язык становится откровенно условным. У Ван Гога цвет эмоционален, у Гогена – декоративен.

Постимпрессионисты, используя завоевания импрессионистов, перешагнули тот рубеж, перед которым остановились их предшественники. Каждый из постимпрессионистов сохраняя жизнеподобие, преодолел не-

предложенный принцип традиционной художественной системы «подражания природе». Стул и башмаки в картинах Ван Гога, яблоки Сезанна, несмотря на внешнее сходство с реальными предметами, не тождественны им. Они существуют в условном мире искусства, где эти предметы преображаются художником. Цвет, линии, формы становятся выразителями индивидуальности художника, его чувств и мыслей. Постимпрессионисты пошли дальше импрессионистов в отрицании догм, форм, канонов академического искусства. Однако постимпрессионизм неотделим от импрессионизма. Это две фазы периода разложения традиционной академической системы и перехода к искусству 20 в.

Фовизм (от фр. *fauve* – дикий) – название течения во французской живописи 1905-1907 гг., которое представляли А. Матисс, А. Марке, А. Дерен, Р. Дюфи, Ж. Руо, М. Вламинк. Когда на парижской выставке 1905 года были продемонстрированы полотна экспериментировавших художников, оставлявшие у зрителя ощущение исходящих от картин энергии и страсти, один из французских критиков заклеил авторов словом *les fauves* – «дикие звери». Случайное высказывание вошло в историю, закрепившись как название за течением. Художественной манере фовистов были свойственны стихийная динамичность мазка, стремление к эмоциональной силе художественного выражения, яркий колорит, пронзительная чистота и резкие контрасты цвета, интенсивность открытого локального цвета, острота ритма. Фовизм выразился в резком обобщении пространства, рисунка, объема. Разных по индивидуальному складу мастеров на короткий срок сплотили тяготение к лапидарным образным формулам, колористическим контрастам и острым композиционным ритмам, поиски свежих импульсов в «примитивном» творчестве, средневековом и восточном искусстве. Характеризуется предельно интенсивным звучанием открытых цветов, сопоставлением контрастных хроматических плоскостей, сведением формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы. Лепка объема, воссоздание пространства, воздушная линейная перспектива оттесняют-

ся у фовистов непосредственной эмоциональной выразительностью интенсивного красочного пятна, звучными декоративными цветовыми построениями, служащими прежде всего для выражения ярких, но не сложных эмоций художника. В отличие от сложившегося в этот же период немецкого экспрессионизма, фовизм не имел специфической нравственно-философской окраски.

Яркий пример - картина Мориса де Вламинка «Цирк», в котором автор пренебрегает законами перспективы, сводится к яркому цветовому пятну, в котором приблизительно обозначены через элементарные геометрические формы цирк-шапито и окружающие его здания. Стремительные широкие синего, оранжевого, розового цветов создают особую эмоциональную напряженность образов. Вламинк, по профессии гонщик-велосипедист, становится полноправным членом группы фовистов, наряду с Анри Матисом, Дереном и Жоржем Руо.

Кубизм - (по-французски *subisme*, от «cube» — «куб») направление во французском искусстве 1900-х - 1910-х. Основоположники и лидеры кубизма Пабло Пикассо и Жорж Брак опирались на результаты опытов построения упорядоченной стереометрической формы в трехмерном пространстве, проводившихся многими мастерами: от Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера до Поля Сезанна и Михаила Врубеля. Они обращались также к наследию древнейших и архаических культур (скульптуре неолита и бронзового века, скульптуре племен Африки и Океании, древнегреческой архаики, галлов, скифов и других древних народов). Название «кубизм» было дано критиками первого десятилетия XX в. но характерной (хотя и внешней) особенностью первых кубистических картин — преобладанию в них прямых линий, гладких граней и кубоподобных форм.

Возникновение кубизма было обусловлено тем, что классическое искусство испытывало кризис. Во многом, кубизм Пикассо был обусловлен интересом художника к примитивистской африканской скульптуре, которой он заинтересовался на рубеже 1907-1908 годов. Рубленые формы африканско-

го искусства укрепили склонность Пикассо к абстрактной обобщенности образов, и с этой точки зрения его можно считать предтечей кубизма, как стиля. Первой картиной в стиле кубизма стали «Авиньонские девицы», написанные в 1907 году. Это произведение стало первым воплощением основных принципов кубизма - создавая эту работу, Пикассо порвал с «условностями оптического реализма» и отбросил натуру, как предмет художественного творчества, а также отказался от перспективы и светотени.

В истории кубизма принято выделять три периода: начальный (сезанновский, 1907-1909), аналитический (1909-1912) и синтетический (1913-1914). В картинах сезанновского периода массивные объемы, ограниченные прямыми ломающимися линиями, напоминают формы негритянской пластики. В аналитический период форма дробится на мелкие грани и сходящиеся под углом плоскости. При этом кубистическая стереометрия обманчива и противоречива: намеченные объемы неожиданно превращаются в плоскости, передние грани переходят в боковые, линии обрываются и повисают в пустоте; все формы смещаются, колеблются, не поддаются точному определению. Художник разлагает изобразительную форму, анализирует ее составные элементы и общее зрительное строение, художественный язык.

К концу аналитического периода Пикассо и Брак начали вводить в свои картины надписи, а затем и наклейки. В период синтетического кубизма основным приемом становится коллаж. Объект изображения как бы собирается, синтезируется из разнородных фрагментов - графических знаков (нот, цифр, слов), схематичных рисунков, обрывков газет, цветной бумаги, обоев с орнаментом, изобразительным рисунком или имитацией различных фактур. Вместе они складываются в некое простое изображение (как правило, натюрморт), воссоздающееся в воображении зрителя. Каждая кубистическая картина представляет зрителю некоторые непростые отношения, как бы задачи, нуждающиеся в формулировке и решении: соотношение реальности и способов ее изображения, отношение между языковыми знаками

разных типов и уровней, отношение между мысленным образом и зрительным результатом.

В отличие от импрессионизма и постимпрессионизма, живопись кубизма старается осуществить творческие цели художников путем детальной проработки объемов и плоскостей, ограничиваясь в возможностях манипуляций с цветами. Кубизм в искусстве - это принципиально новый подход к формированию изображения на бумаге. Основоположники кубизма сделали основой своего творчества разложение объектов на плоскости, и различное комбинирование этих плоскостей в пространстве. Художники отказались от передачи действительности при помощи классической линейной перспективы и цветовоздушной среды, считая, что они смогут добиться интересного художественного эффекта, чередуя плоскости. Представители кубизма исповедовали тот принцип, что аналитический путь постижения реальности позволяет полнее и глубже раскрыть суть тех или иных явлений. Многие художники применяли интересный подход - один и тот же предмет изображался одновременно с нескольких точек зрения, это позволяло добиться разностороннего анализа рассматриваемого предмета.

Картины кубизма кажутся ограниченными в цветах, поскольку в основном тональность картин кубизма сводится к градациям охры, серым, черным и коричневым тонам. Помимо цветового строя, кубизм отличался еще и тем, что полотна представляли собой сопоставления различных геометризованных поверхностей и плоскостей при достаточно отдаленном сходстве с оригиналом. Представители кубизма не считали, что художественная форма должна полностью соотноситься с реальной и поэтому предметы на картинах кубизма выглядят более абстрактными и утрачивают связь со своими реальными прототипами.

Кубизм в искусстве — это не просто изображение предмета, это изображение предмета, мысленно разрушенного и вновь созданного в сознании художника. Зачастую предметы на картинах в стиле кубизма полностью утрачивают связь со своими реальными прототипами и превращаются в аб-

страктные символы, восприятие которых оказывается доступно лишь одному автору. Часто картина - конгломерат геометрически усложненных плоскостей, которые конструируют новую, иррациональную модель натуры, которая может быть принципиально противоположна ее оригинальному содержанию.

Стиль кубизма оказал громадное влияние на развитие живописи, изменив представление художников о пространстве и способах передачи объема и фактуры.

Говоря о русском кубизме, стоит понимать, что развитие этого течения шло несколько другим путем, чем в Европе. И хотя к русскому кубизму часто относят творчество Малевича, Шагала, Архипенко, Лентулова, Альтмана, их работы так же можно воспринимать в качестве примеров других направлений в искусстве. Безусловно, кубизм в живописи произвел огромное потрясение. Именно кубизм открыл дорогу абстрактному искусству, дав зрителям возможность самим трактовать символы, изображенные на произведениях кубистов. Кубизм в живописи подготовил массовое сознание художников и зрителей, и послужил основой для развития таких направлений абстрактного искусства, как супрематизм, футуризм, конструктивизм и много другое.

Экспрессионизм (лат. *expressio* - выражение) - стиль живописи, одно из течений авангардного искусства, появился в Европе во время модернизма и пришёл на смену импрессионизму. Наибольшее развитие получил в начале XX века. От импрессионизма экспрессионизм отличает яркая выразительность, эксцентричность, преувеличенная эмоциональность. В своих картинах художник-экспрессионист пытается выразить не столько внешние качества, сколько внутренние переживания за счёт внешних образов. Если импрессионизм, который пришёл на смену классическим техникам живописи, всё также изображал действительность, лишь различными техниками подчёркивая настроение, атмосферу, то последующий за ним экспрессионизм перешёл от копирования и созерцания к самостоятельному творению и пе-

реосмыслению всех канонов искусства. Художники от воссоздания действительности всё больше уходили в авангардные техники, которые позволяют ярче выразить ощущения, эмоции, абстрактные чувства, переживания.

Художники-экспрессионисты начала XX века особое внимание обращали на такие эмоциональные переживания, как страх, боль, отчаяние, тревога. После Первой мировой войны художники пытались выразить не только своё впечатление от мира, который настолько нестабилен, что в любую минуту может стереть с лица земли тысячи людей, но и крайне обеспокоенное настроение общества. Потому для зрителя того времени эти картины были максимально понятны, а новый стиль своевременным и актуальным.

У экспрессионизма есть особая стилистика изображения. Здесь присутствуют упрощения, практически сравнимые с примитивизмом, преувеличения, которые подобны гротеску, элементы импрессионизма, угловатые линии, грубые мазки, яркие цвета, вызывающий контраст оттенков - все эти техники направлены только на то, чтобы отбросить всё лишнее, не заикливаться человеком на красоте деталей, а сосредоточить всё его внимание на главной идее. Также как и в импрессионизме, здесь сохранился такой элемент, как изображение мгновенного впечатления, который способен передать всю глубину переживаний. Самыми известными экспрессионистами стали: Эдвард Мунк, Эрнст Людвиг Кирхнер, Франц Марк, Зинаида Серебрякова, Франк Ауэрбах, Альберт Блох, Пауль Клее, Ян Слейтерс, Николае Тоница, Мильтон Эвери, Макс Бекман и многие другие.

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Проверьте по справочникам и пособиям, знаете ли вы их значение.

Изобразительное искусство:

абстракционизм	перспектива воздушная
авангард	перспектива сферическая
акварель	перспектива и ее виды
андеграунд	портрет и его разновидности
батальный жанр	постимпрессионизм
бытовой жанр	примитивизм
графика	реализм
декоративность	рефлексы
дизайн	рисунок
живопись	светотень
импрессионизм	символизм
исторический жанр	синтез искусств
колорит	скульптура
композиция	соц - арт
концептуализм	социалистический реализм
кубизм	стиль
лучизм	супрематизм
майолика	сюжетно-тематическая картина
минимализм	тона
модерн	тон
натюрморт.	формат
панно	футуризм
панорама	цвет
пейзаж и его разновидности	экспрессионизм

эскиз

этюд

Архитектура

антаблемент

несущие конструкции

арка

облицовка

барельеф

ордер

горельеф

пилястра

готика

полуколонна

изразец

ритм

интерьер

рустовка

колонна

свод

конструктивизм

сопряжение

конструктивная схема

урбанизация

кровля

фонарь

купол

фреска

лепнина

фронтон

моделировка

шатровая крыша

модерн

шпиль

наличник

эkleктика

неоклассицизм

эркер

Музыка

ария

ритм

интонация

романс

камерная музыка

симфоническая картина

кантилена

симфоническая поэма

лад

симфония

либретто

тема

мелодекламация

темп

мелодия

тон

опера

увертюра

оратория

хор

программность

Театр

амплуа

водевиль

декорации

драма

катарсис

комедия

мастерство актера

мелодрама

режиссер

рампа

сверхзадача

Кино

монтаж

вертикальный монтаж

кадр

немое кино

система Станиславского

система М. Чехова

суфлер

театральное дело

театральность

театральный зал

темпоритм спектакля

трагедия

условность театральная

эпический театр

символистский театр

план

сценарий

точка зрения

БАЗОВЫЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ, КОТОРЫЕ НЕОБХОДИМО УМЕТЬ АНАЛИЗИРОВАТЬ ПО КУРСУ БАЗОВЫЕ ЗНАНИЯ ПО КУРСУ

Обратите внимание, что не все произведения и не все темы были рассмотрены в лекциях! Есть некоторые темы, которые вы должны проработать самостоятельно!

Живопись

К.А. Коровин. Зимой. Хористка. Париж. Бульвар Капуцинов. Париж ночью. Итальянский бульвар. Летом. Рыбы, вино и фрукты. Портрет Шаляпина. На берегу моря в Крыму. У балкона, Испанки Леонора и Ампара Портрет Т.С. Любатович. Пристань в Гурзуфе

В.А. Серов Автопортрет. Девушка, освещенная солнцем. Девочка с персиками. Портрет О. Орловой. Портрет И. Левитана. Портрет Гиршман. Портрет Иды Рубинштейн. Портрет М.Н. Ермоловой. Портрет Шаляпина Портрет К.Коровина. Дети. Мика Морозов. Заросший пруд. Домотканово. Октябрь. Домотканово. Летом. Портрет жены. Петр III на псовой охоте. Петр I А.Е. Архипов. Прачки. В гостях. Девушка с кувшином.

И.Э. Грабарь. Мартовский снег. Февральская лазурь. Неприбранный стол. За самоваром. С. Коровин. На миру. .

Н. Касаткин. Углекопы.

В. Бакшеев. Девушка, кормящая голубей.

Ф. Малявин. Вихрь.

К. Юон. Мартовское солнце.

А. Рылов. Зеленый шум

М.А. Врубель. Богатырь. Испания. Царевна-лебедь. Демон сидящий. Демон поверженный. Пан. Сирень. К ночи. Портрет. Забелы-Врубель. Портрет С.И. Мамонтова. Венеция.

К. Сомов. Дама в голубом. Зима, Каток. Конфиденции. Тайные признания.
Портрет Е. Боголюбовой. Вечер. Портрет А. Блока
Портрет М. Добужинского. Фейерверки
В.Э. Борисов-Мусатов. Весна. Призраки. Водоем. Автопортрет с сестрой
Изумрудное ожерелье. Гобелен.
А.Н. Бенуа. Прогулка короля. Купальня Маркизы. Арлекинада. Китайский павильон. Ревнивец. Иллюстрации к «Медному всаднику»
М. Добужинский. Человек в очках. Октябрьская идиллия. Провинция, 1830-е годы. Кукла. Поцелуй.
Е. Лансере. Ботик Петра 1. Никольский рынок в Петербурге. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. Корабли времен Петра 1.
Л. Бакст. Портрет Дягилева с няней. Ужин. Ваза. Автопортрет.
Б.М. Кустодиев. Масленица. Купчиха за чаем. Праздник в деревне. Портрет Шаляпина. Ярмарка. Купчиха. Осень в провинции. Красавица.
П. Кузнецов. Мираж в степи.
М. Сарьян. Финиковая пальма. Улица. Полдень. Константинополь. Идущая женщина
Н. Сапунов. Чаепитие. Натюрморты на выбор.
И. Машков. Синие сливы
П. Кончаловский. Агава. Портрет Г. Якулова.
А. Лентулов. Иван Великий. Звон. Колокольня Ивана Великого.
Р. Фальк. У пианино. Портрет Потехиной-Фальк. Красная мебель.
М. Ларионов. Отдыхающий солдат
Н. Гончарова. Мытье холста
П. Филонов. Восток и запад. Коровницы.
А. Малевич. Супрематизм. Черный квадрат.
В. Кандинский. Композиции - на выбор. Импровизации – на выбор.
К. Петров-Водкин. Купание красного коня. Мать. Утро. Купальщицы
Девушки на Волге.

К. Рерих. Заморские гости. Славяне на Днепре. Гонец. Три радости. Небесный бой.

А. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве 17 века. Московские женщины 17 века в церкви

М.В. Нестеров. Пустынник. Видение отроку Варфоломею. На горах. Молчание.

Архитектура

Ф. Шехтель. Особняк Рябушинского. Ярославский вокзал. Здание типографии «Утро России» - Москва.

А. Щусев. Казанский вокзал в Москве.

И. Фомин. Особняк А. Половцева на Каменном острове в Петербурге.

Музыка

С.В. Рахманинов. Второй концерт для фортепиано с оркестром. Третий концерт для фортепиано с оркестром. Романс «Вешние воды».

А.Н. Скрябин. Поэма экстаза. Прометей.

И. Стравинский. Балет «Петрушка». Балет «Жар-птица»

А.К. Лядов. Симфоническая картина «Волшебное озеро». «Кикимора», «Баба Яга», или «Про старину»

А.К. Глазунов. Балет «Раймонда С.И. Танеев Кантата «Иоанн Дамаскин»

Состояние русской художественной культуры в конце XIX начале XX века. Хронологические рамки эпохи. Исторические события, определившие ощущение людьми этой эпохи грядущей катастрофы и осознание «рубежа». Научные открытия и научно технические изобретения, определившие изменение ощущения пространства и времени. Процесс урбанизации.

Метафора «Серебряный век» в сознании эпохи. Декадентство как ощущение конца старого типа культуры и начало нового. Формирование неоромантического ощущения. Особенности психологического склада человека рубежа веков (рефлексия, изломанность, богоискательство, мятеж-

ность, индивидуализм и пр.), поиски «новой морали». Философские увлечения эпохи (неоплатонизм, учение В. Соловьева, ницшеанство и пр.), иррационализм, философия «живой жизни». Споры о национальной идее. Поиски нового религиозного сознания в работах П.А. Флоренского, Н.Ф. Федорова, С.Н. Булгакова и пр. Массовая культура в этот период. Самоощущение творческой личности (аполитичность, антинаправленство, ощущение собственной миссии, споры вокруг сборника «Вехи»). Представления о задачах художника. Аполлоническое и дионисийское начала. Культ артистического универсализма. Поиск «большого стиля». Идея синтеза искусств и храмового действия (П. Флоренский, Вяч. Иванов). Иерархия видов искусства в представлениях эпохи и в реальном культурном процессе. Художественные журналы эпохи. Роль меценатов для культурной жизни эпохи (П.И. Щукин, С.И. Щукин, С.И. Мамонтов, А.А. Бахрушин, С.П. Дягилев и пр.). Новые формы художественной жизни объединения художников, музыкантов, поэтов (Религиозно философское общество, «Гафизы», «Бродячая собака» и пр.).

Модерн как ведущий стиль эпохи. Модерн в культуре эпохи, его черты и значение. Модерн как преобразование пространства в духе красоты. Ретроспективизм модерна. Принцип театральности и игры, стилизация (растительный орнамент и пр.), асимметрия и пр. в модерне. Модерн в архитектуре. Облик города начала XX в., основные архитектурные жанры. Основные внешние черты здания в стиле модерн (особое членение стены окнами, синтез с монументальной живописью, декоративно прикладным искусством и пр.). Значение Москвы в развитии модерна, распространение модерна в провинции. Постройки: **Ф. О Шехтель (1859 - 1926)** особняк Рябушинского (Москва), здание типографии «Утро России» (Москва, 1907) и др. Стилиевые особенности модерна в живописи: графичность, декоративность и пр. Черты модерна в творчестве художников, близких как к символизму, так и к реализму. Дизайнерское начало в модерне: оформление

афиш, реклам, развитие книжной графики. Требования к творческой личности (универсализм). Модерн как стиль повседневной жизни этого периода.

Общие эстетические установки символизма как философии культуры.

Символизм как идея «жизнестроительства», как миропонимание. Причины возникновения символизма в России. Особенности его художественного языка. Символизм как философия культуры и модерн как стиль.

Творчество М. А. Врубеля (1856 - 1910) и его судьба. Особенности его стиля: дробление формы, монументальность, цвет как окрашенный свет, синтез реального и фантастического, символические обобщения и пр. «Литературность» его сюжетов (демон, ночь, красота, сказочные сюжеты и др.). Неоромантизм его мироощущения. Картины «Богатырь» (1898), «Испания», «Царевна лебедь» (1900), «Демон сидящий» (1890), «Демон поверженный» (1902), «Пан» (1899), «Сирень» (1900), «К ночи» (1900), «Портрет Забелы Врубель» (1898), «Портрет С.И. Мамонтова» (1897), «Венеция» (1893).

Творчество В. Э. Борисова-Мусатова (1870 - 1905). Постимпрессионистические черты, неоромантическая идея красоты, мечты, ретроспективизм. Создание пейзажа видения, особенности пространства и времени, особая техника письма в работах «Весна» (1901), «Призраки» (1903), «Водоем» (1902), «Автопортрет с сестрой» (1898), «Изумрудное ожерелье» (1903), «Гобелен» (1901).

Символизм в других видах искусств в театре, музыке. Творчество А. Скрябина и его философская основа (идеи преобразования мира и жизне-творчества). Влияние новых идей на музыкальную форму: выбор жанров, соединения музыки и цвета, изменение принципов гармонии и т.п. в произведениях: «Поэма экстаза», «Прометей» и др.

Объединение «Мир искусства». «Мир искусства» как художественное объединение. С.П. Дягилев и его роль как организатора объединения. Программа объединения: свобода творческого поиска художника, отказ от со-

циальной и политической ангажированности искусства, прославление красоты, ретроспективность. Художественные особенности: восхищение прошлым и одновременная ирония, стилизация и театрализация, карнавальность, интерес к ритуалу, урбанистическая тематика и пр. в работах А.Н. Бенуа (1870 - 1960) «Прогулка короля» (1906), «Купальня Маркизы» (1906), «Арлекинада» (1906), «Китайский павильон. Ревнивец» (1906), иллюстрации к «Медному всаднику», М. В. Добужинского (1875 - 1957) «Человек в очках» (1905 1906), «Октябрьская идиллия» (1905), «Провинция, 1830 е годы» (1907 1909), «Кукла» (1905), Е. Лансере (1875 1946) «Ботик Петра I» (1903), «Никольский рынок в Петербурге» (1901), «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905), «Корабли времен Петра I» (1911), Л. С. Бакста (1866 1924) «Портрет Дягилева с няней» (1906), «Ужин» (1902), «Ваза. Автопортрет» (1906), К. А Сомова (1869 1939) «Дама в голубом платье» (1897 1900), «Зима. Каток» (1915), «Конфиденции. Тайные признания» (1897), «Портрет Е. Боголюбовой» (1900), «Вечер» (1900 1902), «Портрет А. Блока», «Портрет М. Добужинского». Интерес к мифологической, сказочной, национальной тематике у художников объединения 1910 х гг. Творчество Б.М. Кустодиева (1878 1927) «Масленица» (1916), «Купчиха за чаем» (1918), «Праздник в деревне» (1907), «Портрет Шаляпина» (1922), «Ярмарка» (1906), «Купчиха» (1914 1915), «Осень в провинции» (1926), «Красавица» (1915). Творчество Н.К. Рериха (1874 - 1947) «Заморские гости», «Славяне на Днепре» (1905), «Гонец», «Три радости» (1916), «Небесный бой»

«Русские сезоны» в Париже и Европе, организованные С.П. Дягилевым. Театрально - декорационное творчество мирискусников.

Развитие идей символизма. Объединение «Голубая роза». Художественно объединение «Голубая роза» (выставка 1907 г.). Символика голубой розы. Стремление проникнуть в другую реальность, состояние созерцательного полусна, миражность (в отличие от иронии и театральности «Мира искусства»), мистические начало, ориентализм, декоративность, случайность

композиции, роль ритма, преобразование образов действительности с целью исключить возможность буквального восприятия и пр. в работах П. В. Кузнецова (1878–1968) «Голубой фонтан» (1905), «Мираж в степи» (1912), Н.С. Сапунова «Чаепитие» (1912), «Голубые гортензии» (1907), в многочисленных «Натюрмортах», в его театральных декорациях, в картинах М. С. Сарьяна (1880–1972) «Финиковая пальма» (1911), «Улица. Полдень. Константинополь» (1910), «Идущая женщина» (1911) и др.

Художественный авангард начала XX в. Мировоззренческая основа авангарда – поиск основ бытия. Эстетические особенности (конструктивная ясность линий, цвета, объемов, смешение предметности и ирреальности мира, увлечение народным искусством, рационализм). Причины возникновения (изменение типа цивилизации, общественные события в России и Европе, революционный романтизм, увлечение техническими открытиями, ориентация на искусство будущего, влияние массовой культуры, восточных философий, авангардные направления в европейской живописи). Новые художественные объединения («Союз молодежи», «Треугольник», «Ослиный хвост», «Мишень» и пр.), их эпатажность, стремление к вызывающим манифестам. Принцип экспериментаторства и абсолютной свободы творческой личности. Взаимосвязи русского и европейского авангарда.

Футуризм в живописи и литературе, их взаимодействие. «Союз молодежи» М. Матюшина и Е. Гуро, их первые манифесты. Россия, запад, Восток и историософских исканиях русских футуристов.

Объединение «Бубновый валет» (1910–1916), его состав (М.Ф. Ларионов, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк, Д.Д. и М.Д. Бурлюки), название. Жизнеутверждающее начало, стремление к созданию устойчивого зрительного образа, к предметности, упрощению, «стилю вывески», роль натюрморта. Кубизм (эксперимент с изображением форм предметов, идея передачи движения) и идеи футуризма, влияние Сезанна. Работы: И. И. Машкова «Синие сливы» (1910), «Фрукты на блюде» (1910), П. П. Кончаловского «Агава» (1916), «Портрет Г.

Якулова» (1910), А.В. Лентулова «Иван Великий. Звон» (1915), «Василий Блаженный» (1913), «Москва» (1913), «Небозвон» (1915), Р.Р. Фалька «У пианино. Портрет Потехиной - Фальк» (1917) «Красная мебель».

Объединение «Ослиный хвост» (1912), его состав (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, К.С. Малевич, В.Е. Татлин, М. Шагал и др.). Увлечение народным стилем, примитивизм как возвращение наивно целостного взгляда на мир, еще больший выход к предметности. Лучизм Ларионова и «всечество» Н.С. Гончаровой. Работы М. Ф. Ларионова «Отдыхающий солдат» (1911), Н. С. Гончаровой «Мытье холста» (1910), М.З. Шагала «Я и деревня» (1911) и др. на выбор.

Обращение к примитиву как попытке возвращения пракультурных мифов цивилизации в творчестве П.Н. Филонова (1883 - 1941). Его идеология аналитического искусства как поиск абсолютного синтеза. Представление о собственной миссии и судьба художника. Природно родовое, «темное» в человеке в картинах «Коровницы» (1914), «Восток и Запад» (1912 - 1913), «Святое семейство» (1915), «Пир королей» (1913), «Цветы мирового расцвета» (1915) и др. Связь исканий художника и творчества философа Н.Ф. Федорова. Метафоричность художественного языка, сложное оформление пространства картины, роль детали, провозглашение принципа «сделанности» картины.

Абстрактное искусство. К.С. Малевич (1878 - 1935) и его рационально геометрическое искусство. Идеи супрематизма как крайней формы скептицизма. «Изобразительная заумь» и алогизм как поиск «черного языка» для воплощения сверхчеловеческого начала. «Черный квадрат» (1914 1915), который должен заменить икону, и его значение в культуре (всеобъемлющее отрицание и предельный синтез «всего»). Смещение верха и низа, разнообразных форм и пр. «сдвиги» в картине (Усовершенствованный портрет И.В. Клюна», 1913 «Корова и скрипка», 1913, «Супрематизм» 1915, «Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях», 1915, «Белый квадрат», 1918, и др.)

В.В. Кандинский (1866 - 1944) и его обращение к цвету. Его роль в русском и немецком искусстве (Объединение «Синий всадник»). Книга «О духовном в искусстве» (1911) и его теория воздействия на человека форм и цвета, идея контроля художника над восприятием зрителя. Первые его произведения «импрессии» и «импровизации», (например, «Лодки») с символистскими мотивами, еще не преодоленной до конца предметностью и пр. «Композиции» как воплощение зрелого творчества и отражение в них идеи развоплощения мира перед новым, внеземным существованием, Апокалиптические мотивы в них.

В.Е. Татлин (1885 - 1953) и конструктивизм, новые способы преодоления конструкции холста, эксперименты в области фактуры живописи.

Связь между направлениями в живописи и в литературе.

Театральное действо и театр как ведущий вид искусства. Философия театра этот период. Роль театра в культуре эпохи с т.з. идеи синтеза искусств. Театральная жизнь эпохи. Основные театры Императорские театры в эту эпоху и вновь возникшие театры. Значение театральной декорации в этот период. Появление режиссерского театра Московского художественного театра и его творческие принципы. Значение театральной реформы К.С. Станиславского и Н.И. Немировича - Данченко. Система Станиславского, работа актера над собой, работа актера над ролью и работа режиссера над спектаклем. Основные постановки и ведущие актеры МХТ. Театр как борьба с буржуазными вкусами публики. Символизм и идея «условного театра», работы Вяч. Иванова, А. Белого и др. Их реализация в творчестве Театра студии В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова и его Третьей студии МХТ, Камерного театра А.И. Таирова. Н.Н. Евреинов как создателя ироничного театра Театр В.Ф. Комиссаржевской и пр. Основные постановки и ведущие актеры этих театров. Русский балет и опера в этот период. Изменения в оперном театре («поющие актеры» Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собиннов, А.В. Нежданова).

Реалистическая живопись этого периода и ее взаимодействие с новыми направлениями. Жанровая живопись и усвоение ею новых живописных приемов. С.А. Коровин «На миру» (1893), С.В. Иванов В дороге. Смерть переселенца» (1889), А.Е. Архипов «Прачки» (1901). Ф. Малявин «Вихрь» (1906), А. Рылов «Зеленый шум» (1904), Н. А. Касаткин «Углекопы» (1895). Творчество К. А. Коровина (1861 - 1939) как первого русского импрессиониста. Импрессионизм в русской живописи. Гедонизм как основа его мироощущения, отношение к цвету. Эволюция его творчества: ранние картины Коровина («Зимой» (1894); «Летом» (1895), «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1886); «Портрет Т.С. Любатович» (1886)), парижская серия («Париж. Бульвар Капуцинов» (1911) «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908)) и ее отличия от французского импрессионизма, слияние жанров портрета, интерьера, натюрморта и пейзажа в работах 1910 х гг. («Рыбы, вино и фрукты» (1916); «Портрет Шаляпина» (1911); «На берегу моря в Крыму» (1909); «Пристань в Гурзуфе» (1914). Этюдность и принцип артистической свободы художника в его творчестве.

Творческий путь В. А. Серова (1865 - 1911) и взаимодействие в его творчестве реализма и модернизма. Первый период творчества: импрессионистические тенденции, идея прекрасного и счастливого в работах «Девочка с персиками» (1887), «Девушка, освещенная солнцем» (1883). Тема русской деревни в картинах «Заросший пруд. Домотканово» (1895), «Летом. Портрет жены» (1895), «Октябрь. Домотканово» (1895). Второй период творчества появление стилизованных черт модерна, основные жанры – портрет в его модификациях, парадный портрет, детский портрет, портрет творческой личности («Портрет О. Орловой» (1911), «Портрет г. Гиршман» (1907), «Портрет Иды Рубинштейн» (1910), «Портрет М.Н. Ермоловой» (1905), «Портрет Шаляпина» (1905), «Дети» (1899), «Мика Морозов» (1901)), обращение к исторической и политической тематике («Петр I на ледовой охоте» (1902), «Петр I» (1907), «Расстрел» (1905), «Солдатушки, браво, ребята» (1905)). Третий

период творчества, обращение к мифологическим сюжетам («Похищение Европы» (1910)).

«Союз русских художников». Интерес к миру иконы, сказочности, народному искусству. Использование приемов импрессионизма в работах И. Э. Грабаря «Мартовский снег» (1903), «Февральская лазурь» (1904), «Неприбранный стол» (1907), «Дама с собакой» (1899), «Иней» (1919), «За самоваром» (1905), К.Ф. Юона «Мартовское солнце» (1915), Ф.А. Малявина «Вихрь» (1906).

Традиции и новаторство в искусстве начала XX века. «Всемирность» русской культуры этого периода, интерес к Востоку (Индия, Китай и пр.), античности, европейскому средневековью и пр. Античность в творчестве М. Врубеля, В. Серова и др. Итальянский Ренессанс в творчестве М. Врубеля и др.

Возрождение национальных художественных традиций. «Открытие» иконы, изучение истории русского оружия, орнамента и пр. Художественное наследие Древней Руси в живописи этого периода, ретроспективный пейзаж и религиозное начало в работах М. В. Нестерова (1862–1942) «Пустынник» (1888–1899), «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) «На горах» (1896) «Молчание» (1903), историко-бытовые картины А. П. Рябушкина (1861–1904) «Свадебный поезд в Москве 17 века» (1901) «Московские женщины 17 века в церкви» (1899).

Изображения святых и обращение к цветам иконы в живописи К.С. Петрова-Водкина. Его собственная живописная система на основе синтеза науки и религиозного начала. Использование художественного языка иконы, элементы примитивизма, стремление к постижению смысла обычных вещей, соединения быта и бытия, открытие нового принципа построения перспективы («Купание красного коня» (1912), «Мать» (1915), «Утро. Купальщицы» (1917), «Девушки на Волге» (1915) и др.)

Древнерусские традиции в творчестве Н.С. Гончаровой («Евангелисты»), Н.К. Рериха (его росписи в Шлиссельбургской церкви, в Талашкине и

пр. декоративность, силуэтность и пр. черты) и переосмысление древнерусских иконописных традиций в духе религиозно мистических увлечений начала XX в.

Неорусский стиль в архитектуре. Здания Ярославского вокзала (арх. Ф.О. Шехтель, Москва, 1903) и Казанского вокзала (арх. А. Щусев, Москва, 1913–1926) и др., синтез модерна и неорусского стиля.

Развитие русского кино. Зарождение русского кино. Значение кино как массового искусства в этот период. Роль документального кино. Художественный язык немого кино основные режиссеры и актеры (авангардные фильмы футуристов, Хаджонков, И. Мозжухин, В. Холодная и пр.).

Развитие русской музыки. Общие особенности русской музыки рубежа веков. Изменение музыкального языка, иерархии музыкальных жанров. Ведущие настроения эпохи, отразившиеся в музыке. Деятельность Беляевского кружка.

Традиции и новаторство в творчестве С. Рахманинова (1873 – 1943). Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, поэма «Колокола», романсы («В молчаньи ночи тайной», «Вешние воды» и пр.) Философские взгляды композитора, особенности музыкального языка, синтез лирико-драматического и эпического начала.

Творчество А.К. Лядова (Симфоническая картина «Волшебное озеро», «Кикимора», «Баба Яга», или «Про старину»), А. К. Глазунова (балет «Раймонда»), С.И. Танеева (Кантата «Иоанн Дамаскин») и др.

О творчестве А. Скрябина речь шла выше.

Синтез искусств в культуре начала XX века. Театрально – декорационное искусство. «Мамонтовский кружок». Декорации и костюмы Билибина, Рериха, Серова, Коровина, Поленова, Васнецова, Сомова и др. Оперы и балеты Римского-Корсакова, И. Стравинского («Петрушка» и «Жар Птица») как музыкально-драматические действия. Взаимодействия литературы и живописи, литературы и музыки (например, М. Врубеля и А. Блока).

СОДЕРЖАНИЕ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ	С. 3
ТЕМА 1. СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНЦЕ XIX - НАЧАЛЕ XX ВЕКА	С. 6
ТЕМА 2. МОДЕРН	С. 23
ТЕМА 3. ОБЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ СИМВОЛИЗМА КАК ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ ТВОРЧЕСТВО М. ВРУБЕЛЯ И В. БОРИСОВА- МУСАТОВА	С. 31
ТЕМА 4. «МИР ИСКУССТВА»	С. 40
ТЕМА 5. «ГОЛУБАЯ РОЗА»	С. 49
ТЕМА 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА	С. 55
ТЕМА 7. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ВЗА- ИМОДЕЙСТВИЕ С НОВЫМИ НАПРАВЛЕНИЯМИ	С. 72
ТЕМА 8. ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЙСТВО, ФИЛОСОФИЯ И ПРАКТИКА ТЕАТРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА	С. 98
ТЕМА 9. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX В.	С. 105
ТЕМА 10. РУССКАЯ МУЗЫКА НАЧАЛА XX ВЕКА	С. 124
ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ	С. 140
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА. УЧЕБНИКИ	С. 142
НЕКОТОРЫЕ СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ	С. 150
ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ, ВАЖНЫЕ ДЛЯ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА	С. 163
БАЗОВЫЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ, КОТОРЫЕ НЕОБХОДИМО УМЕТЬ АНАЛИЗИРОВАТЬ ПО КУРСУ БАЗОВЫЕ ЗНАНИЯ ПО КУРСУ	С. 166