МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
РЯЗАНСКИЙ ИНСТИТУТ

РЕФЕРАТ

на тему:

**“Русская живопись от классицизма к авангардизму”**

Выполнила студентка 1 курса

очного отделения

машиностроительного факультета (060801)

шифр 301513

Митюнина О.В.

Преподаватель: Южаков А.А.

2001 год

СОДЕРЖАНИЕ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА. 2

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. 4

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.

ПЕРЕДВИЖНИКИ. 8

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В. 17

АВАНГАРДИЗМ. 20

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. 25

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ. 26

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.

Классицизмом (от латинского слова “классикус” – “образцовый”) называют стиль и направление в искусстве 17 начала 19 в., ориентировавшегося на наследие античной культуры как на норму и идеальный образец. Для искусства классицизма характерна тяга к выражению большого общественного содержания, возвышенных, героических нравственных идеалов. Главная тема искусства классицизма – торжество общественных начал над личными, долга над чувством.

Во второй половине ХVIII века в русском искусстве формируется стиль *классицизм*. Своеобразие русского классицизма заключалось в том, что его мастера обращались не только к античности, но и к родной истории, что они стремились к простоте, естественности и человечности. В классицизме нашли свое художественное воплощение идеи абсолютистского государства, пришедшего на смену феодальной раздробленности. Абсолютизм выражал идею твердой власти , пропагандировалась вечность абсолютистского строя.

Хотя полной зрелости классицизм достигает в начале ХIХ век, но уже во второй половине ХVIII портретное искусство достигает подлинного расцвета. В это время творят крупнейшие живописцы *Ф. Рокотов, Д. Левицкий и В. Боровиковский*, создавшие блестящую галерею портретов современников, произведения, полные глубокой мысли, воспевающие красоту и благородство стремлений человека. Эти портреты не только донесли до нас образы многих замечательных людей, но и явились свидетельством высокого артистизма русских художников, их оригинальности, а также зрелости живописно-пластической культуры. Художники умели воссоздавать реальный образ с помощью различных живописных средств: изысканных цветовых оттенков, дополнительных цветов и рефлексов, богатейшей системой многослойного наложения красок.

В ряду крупнейших русских портретистов второй половины ХVIII века наиболее своеобразным был Ф. Рокотов. Он уже молодым человеком получил широкую известность как умелый и оригинальный живописец. Его творческое наследие значительно. Рокотов уже в 1760 году ученик Академии художеств, а через три года - ее преподаватель и затем академик. Служба отвлекла художника от творчества, а официальные заказы тяготили. В 1765 году Рокотов покинул Академию художеств и переехал навсегда в Москву. Там начался новый, творческий очень плодотворный период его жизни. Он стал художником просвещенного дворянства в независимой, а порой и вольнодумной Москве. В его произведения отразилось характерное для того времени стремление лучшей, просвещенной части русского дворянства следовать высоким нравственным нормам. Художник любил изображать человека без парадного окружения, не позирующим. Люди в поздних портретах Рокотова становятся более привлекательными в своей интеллектуальности и одухотворенности. Обычно Рокотов использует мягкое освещение и все внимание сосредоточивает на лицах. Люди в его портретах почти всегда чуть-чуть улыбаются, нередко пристально, иногда загадочно глядят на зрителя. Их объединяет нечто общее, какаято глубокая человечность и душевная теплота. По одухотворенности, живописности, общей изысканности многие портреты Рокотова имеют аналогию в портретной живописи лучших английских мастеров ХVIII века. Когда расцветало творчество Рокотова, началась деятельность другого крупнейшего живописца - Дмитрия Левицкого, создавшего серию правдивых, глубоких по характеристике портретов. Он родился, вероятно, в Киеве и вначале учился изобразительному искусству у своего отца - известного украинского гравера. В 1770 году на выставке в Академии художеств Левицкий выступил с рядом портретов, представ сразу же зрелым и крупным мастером. За один из них - архитектора А. Кокоринова - он был удостоен звания академика. Художник еще опирается на традиции барочного портрета. Вскоре Левицким была создана знаменитая серия портретов смолянок - воспитанниц Смольного института. Выполненная по заказу императрицы Екатерины II она принесла ему подлинную славу. Художник изобразил каждую из воспитанниц этого привилегированного дворянского учебного заведения за любимым занятием, в характерной позе. Левицкий прекрасно передал очарование молодости, счастья юной жизни, разные характеры. Интимные портреты Левицкого эпохи расцвета его творчества, который приходится на 1770-1780-е годы, представляют вершину достижений художника. В Петербурге он написал посетившего русскую столицу французского философа Дени Дидро, нарочито изобразив его в домашнем халате и без парика. Исполнены грации, женственности в своих портретах М. Львова, пустой светской красавицей представляется Урсула Мнишек, расчетливая кокетливость присуща примадонне итальянской комической оперы певице А. Бернуцций. Левицкий по-разному относился к моделям своих портретов: к одним - с теплотой и сочувствием, к другим - как бы безразлично, третьих осуждал. Как и многие русские художники того времени, Левицкий получал за свои портреты намного меньше, чем заезжие иностранные живописцы. Он умер в тяжелой нужде глубоким стариком, до последних дней не оставляя кисти.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.

Путь русской художественной культуры, начинаясь с классицизма, пролегал в первой половине 19 века через романтизм к реализму. Те живописцы, которые шли проторенными путями классицизма, приобретшего в живописи к началу 19 века академический оттенок, не достигли больших высот. Правда, современники высоко ценили их искусство; исторический жанр, в котором они работали, считался в Академии самым высоким. Правда, и в исторической живописи происходили некоторые перемены. Они заключались в том, что все больший вес приобретала национальная тематика. Один из самых известных исторических живописцев начала столетия *Андрей Иванов* – отец великого Александра Иванова – чаще всего посвящал свои произведения героям из древней истории России – Мстиславу Удалому или молодому киевлянину. Другой художник начала 19 века *Дмитрий Иванов* посвятил свою картину Марфе Посаднице, которая тогда в представлении передовых людей начала 19 века была последовательным борцом за новгородскую вольницу. Исторические персонажи во всех этих произведениях выступали как подлинные герои. Их подвиги должны были служить поводом для сопоставления истории с современностью.

И тем не менее историческая живопись в чем-то самом существенном не продвинулась вперед по сравнению с мастерами конца 18 столетия.

Классицизм как направление в русской художественной культуре приобретает теперь мощное гражданское звучание. В научной литературе этот период обыкновенно именуют высоким классицизмом.

Высокий классицизм отразился и в живописи, однако здесь было более плодотворным стремление художников сблизить искусство с жизнью. Характерным для живописцев этого времени было романтическое утверждение красоты неповторимого, индивидуального, необычного.

Одним из художников, стоявших у истоков искусства 19 века был *Орест Адамович Кипренский (1782-1836)*. Если на весы истории положить, с одной стороны, все картины исторических живописцев, а с другой – несколько портретов Кипренского, то последние бесспорно перевесят. Именно они говорят нам о том времени; в них душа тех лет. В них красота волнения и порыв, стремление к динамике внутренней жизни. Кипренский не удовлетворялся окружающей его действительностью; он искал в человеке возвышенное начало, изображая своих героев в лучшие минуты, передавая их способность чувствовать, их стремление жить духовной жизнью. Герои Кипренского вглядываются в мир, вверяют себя собеседнику. Не случайно эти портреты иногда сравнивают со стихотворными посланиями другу – с тем жанром лирической поэзии, который был широко распространен в предпушкинское и пушкинское время.

Кипренский открыл не только новые качества человека, но и новые возможности живописи. Каждый его портрет имеет свой особый живописный строй. Одни построены на резком контрасте света и тени. В других главным живописным средством оказывается тонкая градация близких друг другу цветов. Это многообразие проявлений творческого лица художника также принадлежи новому веку – романтической творческой концепции.

Русский романтизм на первом его этапе представляет пейзажист *Сильвестр Щедрин* *(1791-1830)*. Он начинал в то время, когда в русском пейзаже наблюдался некоторый застой: декоративный пейзаж 18 века завершал свое развитие, а наметившиеся тенденции лирического осмысления природы оказались вытесненными протокольной строгостью и сухостью видописи и классическим схематизмом. Более десяти лет художник провел в Италии, которая рисовалась тогда русским художникам и поэтам “землей обетованной”. Там он пережил расцвет творчества; там же и умер, не успев вернуться на родину. Это были лучшие годы его короткой жизни и полного исканий творчества. Щедрин писал итальянские виды. Италия с ее живописной, великолепной природой рисовалась ему как раз тем местом, где может и должен творить художник-пейзажист. Природа у Щедрина всегда возвышенная, сияющая радостными красками; она опьяняет человека, приносит ему сладостное ощущение счастья. Она словно предрасполагает к тому “dolce far niente” (“прекрасному ничегонеделанью”), которое в глазах русских было истинной основой итальянской жизни. Путь к такому пониманию природы был открыт художнику новыми романтическими представлениями о взаимоотношениях человека и окружающей его природной среды; природа оказалась способной подавить человека своим необъятным величием или же открыть ему свою внутреннюю жизнь для совместного бытия.

*В.А Тропинин (1776-1857)* демонстрировал своим творчеством постепенный, а не резкий, как у Кипренского, переход от 18 к 19 столетию. Тропинин усвоил традиции сентиментализма Боровиковского и вообще использовал наследие 18 века, что особенно заметно в ранних произведениях (“Девушка с Подола”).

Однако вскоре художник утвердил и собственный принцип трактовки человека. Его портреты 20-30-х годов, т.е. периода расцвета, свидетельствуют уже о совершенно самостоятельной образной концепции. Тропинина можно считать антиподом Кипренского. Портреты московского мастера всегда простые, “домашние”. В его героях нет особенного внутреннего волнения. Но зато они ведут себя непринужденно, спокойно. Художник с большой непосредственностью воспринимает и передает особенности модели и ту обстановку, в которой эта модель пребывает. В этих портретах есть правда характеров и правда среды. В них проявляется интерес к конкретному окружению человека, к его одежде, к точно отмеченному моменту, в котором выявляется именно данное состояние человека. Вместе с тем эти портреты отличаются высокими живописными достоинствами: мягкая моделировка объема, сопровождавшаяся тональным единством, не мешает Тропинину видеть подчас и ценность самостоятельных цветовых качеств, и красоту фактуры. Все эти особенности можно наблюдать в портретах сына (ок. 1818), Булахова (1823), Равича (1825), Зубовой (1834) и др.

Интерес художника к среде, к обстановке, в которой пребывают люди, привел его к особому типу картины, в которой портрет соединяется с жанром. В многочисленных “Кружевницах”, “Золотошвейках”, “Гитаристах”, как правило, присутствует типизированный портретный образ и вместе с тем художник воссоздает некое действие, пусть однозначное и простое. В этих работах особенно ясна связь Тропинина с сентименталистским наследием предшествующих живописцев, но тропининские образы больше тяготеют к жанру , к бытовому началу.

Тропиниские творчество во многом определило специфические московские черты живописи. Тропинин был в московской живописи центральной фигурой. Хоть он сам и не вел преподавательскую работу, учителя и ученики Московского училища ориентировались на опыт Тропинина и его традиция продолжалась вплоть до конца 19 столетия.

Истинным родоначальником бытового жанра в русской живописи стал *Алексей Гаврилович Венецианов (1780-1847)*. Карандашные, пастельные и масляные портреты, выполненные Венециановым в первое десятилетие века, имеют раннеромантический характер. Затем художник обращается к карикатуре и бытовой зарисовке.

На рубеже 10-20-х годов 19 века Венецианов нашел себя в бытовом жанре. Лучшие его работы были созданы в 20-е годы (“Гумно”). Сюжетами своих картин он стал брать самые обыденные явления жизни: крестьяне за чисткой свеклы, помещица, дающая своим крепостным девушкам “урок” на день, пастушок, заснувший у дерева, сцена пахоты, жатвы и сенокоса. Наконец, он создавал портреты крестьян – мальчика Захарки, немолодого мужика, девушки с васильками. Художник воспевал простых людей, не думая о противоречиях крестьянского бытия, стараясь найти прежде всего поэзию в самих основах жизни современной ему деревни.

Большое значение придавали современники исторической живописи. Широкой известностью пользовалась картина “Последний день Помпеи” (1830-1833) *Карла Павловича Брюллова (1799-1852)*; ее приветствовал Гоголь, ей посвятил несколько строк Пушкин. В блеске молнии, пронзающей густые тучи, в напряженных контрастах света и тени художник представил гибель жителей древней Помпеи при извержении Везувия. Возвышенная красота человека и неизбежность его гибели находятся здесь в трагическом противоречии. Романтический характер присущ и большинству портретов Брюллова (“Автопортрет”1848).

Крупнейшим мастером исторической картины был *Александр Андреевич Иванов (1806-1858)*, художник, в котором по мнению Чернышевского, “глубокая жажда истины” сочеталась с “младенческой чистотой души”. Человек необычайного ума, Иванов был горячо убежден в большом историческом будущем русского народа. В своих произведениях он стремился постичь стихию народных движений в истории, предвосхитив многие искания русской реалистической живописи следующих десятилетий.

В середине столетия, в эпоху Белинского и Гоголя, на первый план в изобразительном искусстве выдвигается обличение пороков общественной жизни. Русская графика – насмешливая и едкая книжная и журнальная иллюстрация – первая начинает это движение. За ней последовала живопись. Сатирическое направление в живописи ярче всего было *представлено Павлом Андреевичем Федотовым (1815-1852)*. Его картины, рисующие темные стороны русской действительности, положили начало искусству второй половины 19 столетия.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. ПЕРЕДВИЖНИКИ.

Осознанный поворот новой русской живописи к демократическому реализму, национальности, современности обозначился в конце 50-х годов, вместе с революционной ситуацией в стране, с общественным возмужанием разночинной интеллигенции, с революционным просветительством Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, с народолюбивой поэзией Некрасова. В “Очерках гоголевского периода” (в 1856 г.) Чернышевский писал: “Если живопись ныне находится вообще в довольно жалком положении, главною причиною того надобно считать отчуждение этого искусства от современных стремлений”. Эта же мысль приводилась во многих статьях журнала “Современник”.

Но живопись уже начинала приобщаться к современным стремлениям - раньше всего в Москве. Московское Училище и на десятою долю не пользовалось привилегиями петербургской Академии художеств, зато меньше зависело от ее укоренившихся догм, атмосфера была в нем более живая. Хотя преподаватели в Училище в основном академисты, но академисты второстепенные и колеблющиеся, - они не подавляли своим авторитетом так, как в Академии Ф. Бруни, столп старой школы, в свое время соперничавший с Брюлловым картиной “Медный змий”.

Перов, вспоминая годы своего ученичества, говорил, что съезжались туда “со всех концов великой и разноплеменной России. И откуда у нас только не было учеников!.. Были они из далекой и холодной Сибири, из теплого Крыма и Астрахани, из Польши, Дона, даже с Соловецких островов и Афона, а в заключение были и из Константинополя. Боже, какая, бывало, разнообразная, разнохарактерная толпа собиралась в стенах Училища!..”.

Самобытные таланты, выкристаллизовавшиеся из этого раствора, из этой пестрой смеси “племен, наречий и состояний”, стремились, наконец, поведать о том, чем они жили, что им было кровно близко. В Москве этот процесс был начат, в Петербурге он скоро ознаменовался двумя поворотными событиями, положившими конец академической монополии в искусстве. Первое: в 1863 году 14 выпускников Академии во главе с И. Крамским отказались писать дипломную картину на предложенный сюжет “Пир в Валгалле” и просили предоставить им самим выбор сюжетов. Им было отказано, и они демонстративно вышли из Академии, образовав независимую Артель художников по типу коммун, описанных Чернышевским в романе “Что делать?”. Второе событие - создание в 1870 году Товарищества передвижных выставок, душою которого стал тот же Крамской.

Товарищество передвижников не в пример многим позднейшим объединениям обошлось без всяких деклараций и манифестов. В его уставе лишь говорилось, что члены Товарищества должны сами вести свои материальные дела, не завися в этом отношении ни от кого, а также сами устраивать выставки и вывозить их в разные города (“передвигать” по России), чтобы знакомить страну с русским искусством. Оба эти пункта имели существенное значение, утверждая независимость искусства от властей и волю художников к широкому общению с людьми не только столичными. Главная роль в создании Товарищества и выработке его устава принадлежала помимо Крамского Мясоедову, Ге - из петербуржцев, а из москвичей - Перову, Прянишникову, Саврасову.

9 ноября 1863 г. большая группа выпускников Академии художеств отказалась писать конкурсные работы на предложенную тему из скандинавской мифологии и покинула Академию. Во главе бунтарей стоял *Иван Николаевич Крамской (1837—1887)*. Они объединились в артель и стали жить коммуной. Через семь лет она распалась, но к этому времени зародилось “Товарищество художественных передвижных вставок”, профессионально-коммерческое объединение художни­ков, стоявших на близких идейных позициях.

“Передвижники” были едины в своем неприятии “академизма” его мифологией, декоративными пейзажами и напыщенной театральностью. Они хотели изображать живую жизнь. Ведущее место в их творчестве заняли жанровые (бытовые) сцены. Особой симпатией “передвижников” пользовалось крестьянство. Они показывали его нужду, страдания, угнетенное положение. В ту пору — в 60—70-е гг. XIX в.— идейная сторона искусства ценилась выше, чем эстетическая. Лишь со временем художники вспомнили о самоценности живописи.

Пожалуй, самую большую дань идейности отдал *Василий Григорьевич Перов (1834—1882)*. Достаточно вспомнить такие его картины, как “Приезд станового на следствие”, “Чаепитие в Мытищах”. Некоторые работы Перова проникнуты подлинным трагизмом (“Тройка”, “Старики-родители на могиле сына”). Кисти Перова принадлежит ряд портретов его знаменитых современников (Островского, Тургенева, Достоевского).

Некоторые полотна “передвижников”, писанные с натуры или под впечатлением от реальных сцен, обогатили наши представле­ния о крестьянской жизни. В картине С. А. Коровина “На миру” показана стычка на сельском сходе между богачом и бедняком. В. М. Максимов запечатлел ярость, слезы, и горе семейного раздела. Торжественная праздничность крестьянского труда отражена в картине Г. Г. Мясоедова “Косцы”.

В творчестве Крамского главное место занимала портретная живопись. Он писал Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Некрасова. Ему принадлежит один из лучших портретов Льва Толстого. Пристальный взгляд писателя не оставляет зрителя, с какой бы точки он ни смотрел на полотно. Одно из наиболее сильных произведений Крамского — картина “Христос в пустыне”.

Открывшаяся в 1871 году первая выставка “передвижников” убедительно продемонстрировала существование нового направления, складывавшегося на протяжении 60-х годов. На ней было всего 46 экспонатов (в отличие от громоздких выставок Академии), но тщательно отобранных, и хотя выставка не была нарочито программной, общая неписаная программа вырисовывалась достаточно ясно. Были представлены все жанры - исторический, бытовой, пейзажный портретный, - и зрители могли судить, что нового внесли в них “передвижники”. Не повезло только скульптуре (была одна, и то мало примечательная скульптура Ф. Каменского), но этому виду искусства “не везло” долго, собственно всю вторую половину века.

К началу 90-х годов среди молодых художников московской школы были, правда, те, кто достойно и серьезно продолжали гражданственную передвижническую традицию: С. Иванов с его циклом картин о переселенцах, С. Коровин - автор картины “На миру”, где интересно и вдумчиво раскрыты драматические (действительно драматические!) коллизии дореформенной деревни. Но не они задавали тон: близился выход на авансцену “Мира искусства”, равно далекого и от передвижничества и от Академии. Как выглядела в ту пору Академия? Ее художественные прежние ригористические установки выветрились, она больше не настаивала на строгих требованиях неоклассицизма, на пресловутой иерархии жанров, к бытовому жанру относилась вполне терпимо, только предпочитала, чтобы он был “красивым”, а не “мужицким” (пример “красивых” неакадемических произведений - сцены из античной жизни популярного тогда С. Бакаловича). В массе своей неакадемическая продукция, как это было и в других странах, являлась буржуазно-салонной, ее “красота” - пошловатой красивостью. Но нельзя сказать, чтобы она не выдвигала талантов: очень талантлив был упоминавшийся выше Г. Семирадский, рано умерший В. Смирнов (успевший создать впечатляющую большую картину “Смерть Нерона”); нельзя отрицать определенных художественных достоинств живописи А. Сведомского и В. Котарбинского. Об этих художниках, считая их носителями “эллинского духа” одобрительно отзывался в свои поздние годы Репин, они импонировали Врубелю, так же как и Айвазовский - тоже “академический” художник. С другой стороны, не кто иной, как Семирадский, в период реорганизации Академии решительно высказался в пользу бытового жанра, указывая как на положительный пример на Перова, Репина и В. Маяковского. Так что точек схода между “передвижниками” и Академией было достаточно, и это понял тогдашний вице-президент Академии И.И. Толстой, по инициативе которого и были призваны к преподаванию ведущие “передвижники”.

Но главное, что не позволяет вовсе сбрасывать со счетов роль Академии художеств, прежде всего как учебного заведения, во второй половине века, - это то простое обстоятельство, что из ее стен вышли многие выдающиеся художники. Это и Репин, и Суриков, и Поленов, и Васнецов, а позже - Серов и Врубель. Причем они не повторили “бунта четырнадцати” и, по-видимому, извлекли пользу из своего ученичества. Точнее, они все извлекли пользу из уроков П.П. Чистякова, которого поэтому и называли “всеобщим учителем”. Чистякова заслуживает особого внимания.

Есть даже что-то загадочное во всеобщей популярности Чистякова у художников очень разных по своей творческой индивидуальности. Мудрость Чистякова была в том, что он понимал, чему учить можно и должно, как фундаменту необходимого мастерства, а чему нельзя - что идет от таланта и личности художника, которые надо уважать и относиться с пониманием и бережно. Поэтому его система обучению рисунку, анатомии и перспективе не кого не сковывала, каждый извлекал из нее нужное для себя, оставался простор личным дарованиям и поискам, а фундамент закладывался прочный. Чистяков не оставил развернутого изложения своей “системы”, она реконструируется в основном по воспоминаниям его учеников. Эта была система рационалистическая, суть ее заключалась в сознательном аналитическом подходе к построению формы. Чистяков учил “рисовать формой”. Не контурами, не “чертежно” и не тушевкой, а строить объемную форму в пространстве, идя от общего к частному. Рисование по Чистякову, есть интеллектуальный процесс, “выведение законов из натуры” - это он и считал необходимой основой искусства, какая бы не была у художника “манера” и “природный оттенок”. На приоритете рисунка Чистяков настаивал и со своей склонностью к шутливым афоризмам выражал это так: “Рисунок - мужская часть, мужчина; живопись – женщина”.

Уважение к рисунку, к построенной конструктивной форме укоренилось в русском искусстве. Был ли тут причиной Чистяков с его “системой” или общая направленность русской культуры к реализму была причиной популярности чистяковского метода, - так или иначе, русские живописцы до Серова, Нестерова и Врубеля включительно чтили “незыблемые вечные законы формы” и остерегались “развеществления” или подчинения красочной аморфной стихии, как бы ни любили цвет.

В числе передвижников, приглашенных в Академию, было двое пейзажистов - Шишкин и Куинджи. Как раз в то время начиналось в искусстве гегемония пейзажа и как самостоятельного жанра, где царил Левитан, и как равноправного элемента бытовой, исторической, отчасти и портретной живописи. Вопреки прогнозам Стасова, полагающего, что роль пейзажа будет уменьшаться, она в 90-е годы возросла, как никогда. Преобладал лирический “пейзаж настроения”, ведущий свою родословную от Саврасова и Поленова.

“Передвижники” совершили подлинные открытия в пейзажной живописи. *Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897*) сумел показать красоту и тонкий лиризм простого русского пейзажа. Его картина “Грачи прилетели” (1871) заставила многих современни­ков по-новому взглянуть на родную природу.

*Федор Александрович Васильев (1850—1873)* прожил ко­роткую жизнь. Его творчество, оборвавшееся в самом начале, обогатило отечественную живопись рядом динамичных, волнующих пейзажей. Художнику особенно удавались переходные состояния в природе: от солнца к дождю, от затишья к буре.

Певцом русского леса, эпической широты русской природы *стал Иван Иванович Шишкин (1832—1898)*. *Архипа Ивановича Куинджи (1841—1910)* привлекала живописная игра света и воздуха. Таинственный свет луны в редких облаках, красные отсветы зари на белых стенах украинских хат, косые утренние лучи, пробившиеся сквозь туман и играющие в лужицах на раскисшей дороге, — эти и многие другие живописные открытия запечатлены на его полотнах.

Своей вершины русская пейзажная живопись XIX века достигла в творчестве ученика Саврасова *Исаака Ильича Левитана (1860—1900)*. Левитан — мастер спокойных, тихих пейзажей Человек очень робкий, стеснительный и ранимый, он умел отдыхать только наедине с природой, проникаясь настроением полюбившегося пейзажа.

Однажды приехал он на Волгу писать солнце, воздух и речные просторы. Но солнца не было, по небу ползли бесконечные тучи, и прекращались унылые дожди. Художник нервничал, пока не втянулся в эту погоду и не обнаружил особую прелесть сиреневых красок русского ненастья. С той поры Верхняя Волга заштатный городок Плес прочно вошли в его творчество. В тех краях он создал свои “дождливые” работы: “После дождя”, “Хмурый день”, “Над вечным покоем”. Там же были написаны умиротворенные вечерние пейзажи: “Вечер на Волге”, “Вечер. Золотой плес”, “Вечерний звон”, “Тихая обитель”.

В последние годы жизни Левитан обратил внимание на творчество французских художников-импрессионистов (Э. Мане, К. Моне, К. Писарро). Как и они, он предпочитал работать не в мастерской, а на воздухе (на пленэре, как говорят художники). Как и они, он высветлил палитру, изгнав темные, землистые краски. Как и они, он стремился запечатлеть мимолетность бытия, передать движения света и воздуха. В этом они пошли дальше его, но почти растворили в световоздушных потоках объемные формы (дома, деревья). Он избежал этого.

“Картины Левитана требуют медленного рассматривания, — писал большой знаток его творчества К. Г. Паустовский, — Они не ошеломляют глаз. Они скромны и точны, подобно чеховским рассказам, но чем дольше вглядываешься в них, тем все милее становится тишина провинциальных посадов, знакомых рек и проселков”.

На вторую половину XIX в. приходится творческий рас­цвет И. Е. Репина, В. И. Сурикова и В. А. Серова.

*Илья Ефимович Репин (1844—1930)* родился в городе Чугуев, в семье военного поселенца. Ему удалось поступить в Академию художеств, где его учителем стал П. П. Чистяков, воспитавший целую плеяду знаменитых художников (В. И. Сурикова, В. М. Вас­нецова, М.А. Врубеля, В.А. Серова). Многому научился Репин также у Крамского. В 1870 г. молодой художник совершил путешествие по Волге. Многочисленные этюды, привезенные из путешествия, он использовал для картины “Бурлаки на Волге” (1872). Она произвела сильное впечатление на общественность. Автор сразу выдвинулся в ряды самых известных мастеров.

Репин был очень разносторонним художником. Его кисти принадлежит ряд монументальных жанровых полотен. Пожалуй, не меньшее впечатление, чем “Бурлаки”, производит “Крестный ход в Курской губернии”. Яркое голубое небо, пронизанные солнцем облака дорожной пыли, золотое сияние крестов и облаче­ний, полиция, простой народ и калеки — все уместилось на этом полотне: величие, сила, немощь и боль России.

Во многих картинах Репина затрагивалась революционная тематика (“Отказ от исповеди”, “Не ждали”, “Арест пропагандиста”). Революционеры на его картинах держатся просто и есте­ственно, чуждаясь театральных поз и жестов. На картине “Отказ от исповеди” приговоренный к смерти словно бы нарочно спрятал руки в рукава. Художник явно сочувствовал героям своих картин.

Ряд репинских полотен написан на исторические темы (“Иван Грозный и его сын Иван”, “Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану” и др.). Репин создал целую галерею портретов. Он написал портреты - ученых (Пирогова и Сеченова), - писателей Толстого, Тургенева и Гаршина, - композиторов Глинки и Мусоргского, - художников Крамского и Сурикова. В начале XX в. он получил заказ на картину “Торжественное заседание Государственного совета”. Художнику удалось не только композиционно разместить на полотне такое большое число присутствующих, но и дать психологическую характеристику многим их них. Среди них были такие известные деятели, как С.Ю. Витте, К.П. Победоносцев, П.П. Семенов Тян-Шанский. Малозаметен на картине, но очень тонко выписан Николай II.

*Василий Иванович Суриков (1848—1916)* родился в Красноярске, в казачьей семье. Расцвет его творчества приходится на 80-е гг., когда он создал три самые знаменитые свои исторические картины: “Утро стрелецкой казни”, “Меньшиков в Березове” и “Боярыня Морозова”.

Суриков хорошо знал быт и нравы прошлых эпох, умел давать яркие психологические характеристики. Кроме того, он был прекрасным колористом (мастером цвета). Достаточно вспомнить ослепительно свежий, искрящийся снег в картине “Боярыня Морозова”. Если же подойти к полотну поближе, снег как бы “рассыпается” на синие, голубые, розовые мазки. Этот живописный прием, когда два три разных мазка на расстоянии сливаются и дают нужный цвет, широко использовали французские импрессионисты.

*Валентин Александрович Серов (1865—1911)*, сын композитора, писал пейзажи, полотна на исторические темы, работал как театральный художник. Но славу ему принесли, прежде всего, портреты.

В 1887 г. 22-летний Серов отдыхал в Абрамцеве, подмосковной даче мецената С. И. Мамонтова. Среди его многочисленных детей молодой художник был своим человеком, участником их шумных игр. Однажды после обеда в столовой случайно задержались двое — Серов и 12-летняя Веруша Мамонтова. Они сидели за столом, на котором остались персики, и за разговором Веруша не заметила, как художник начал набрасывать ее портрет. Работа растянулась на месяц, и Веруша сердилась, что Антон (так по-домашнему звали Серова) заставляет ее часами сидеть в столовой.

В начале сентября “Девочка с персиками” была закончена. Несмотря на небольшой размер, картина, написанная в розово золотистых тонах, казалась очень “просторной”. В ней было много света и воздуха. Девочка, присевшая за стол как бы на минуту и остановившая свой взор на зрителе, зачаровывала ясностью и одухотворенностью. Да и все полотно было овеяно чисто детским восприятием повседневности, когда счастье себя не сознает, а впереди — целая жизнь.

Обитатели “абрамцевского” дома, конечно, понимали, что на их глазах свершилось чудо. Но только время дает окончательные оценки. Оно и поставило “Девочку с персиками” в ряд лучших портретных работ в русской и мировой живописи.

На следующий год Серов сумел почти повторить свое волшебство. Он написал портрет своей сестры Марии Симонович (“Девушка, освещенная солнцем”). Название закрепилось немно­го неточное: девушка сидит в тени, а лучами утреннего солнца освещена поляна на втором плане. Но на картине все так слитно, так едино — утро, солнце, лето, молодость и красота, — что лучшее название трудно придумать.

Серов стал модным портретистом. Перед ним позировали известные писатели, артисты, художники, предприниматели, аристократы, даже цари. По-видимому, не ко всем, кого он писал, лежала у него душа. Некоторые великосветские портреты, при филигранной технике исполнения, получились холодными.

Многие картины Репина, Сурикова, Левитана, Серова, “пере­движников” попали в собрание Третьякова. *Павел Михайлович Третьяков (1832—1898)*, представитель старинного московского купеческого рода, был необычным человеком. Худой и высокий, с окладистой бородой и тихим голосом, он больше походил на святого, чем на купца. Собирать картины русских художников начал с 1856 г. Увлечение переросло в главное дело жизни. В начале 90-х гг. собрание достигло уровня музея, поглотив почти все состояние собирателя. Позднее оно перешло в собственность Москвы. Третьяковская галерея стала всемирно известным музеем русской живописи, графики и скульптуры.

В 1898 г. в Петербурге, в Михайловском дворце (творе­ние К. Росси) был открыт Русский музей. В него поступили произведения русских художников из Эрмитажа, Академии художеств и некоторых императорских дворцов. Открытие этих двух музеев как бы увенчало достижения русской живописи XIX века.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

Конец 19 – начало 20 в. – важный период в развитии русского искусства. Он совпадает с тем этапом освободительного движения в России, который В.И. Ленин назвал пролетарским.

Какова же общая картина развития русского искусства в этот период ? Еще плодотворно работали ведущие мастера критического реализма – И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, В.Е. Маковский… В 1890-е годы их традиции нашли свое развитие в ряде произведений молодого поколения художников-передвижников, например *Абрама Ефимовича Архипова (1862-1930)*, творчество которого также связано с жизнью народа, с жизнью крестьян. Его картины правдивы и просты, ранние – лиричны (“По реке Оке”, 1890, “Обратный”, 1896), в поздних, ярко живописных, живет буйная жизнерадостность (“Девушка с кувшином”, 1927). В 1980-е годы Архипов написал картину “Прачки”, рассказывающую об изнурительном женском труде, служащую ярким обличительным документом самодержавию.

К молодому поколению передвижников относятся также *Сергей Алексеевич Коровин (1858-1908) и Николай Алексеевич Касаткин (1859-1930)*. Десять лет трудился Коровин над своей центральной картиной “На миру” (1893). Он отразил в ней сложные процессы расслоения крестьянства в современной ему капитализировавшейся деревне. Важнейшие стороны России сумел выявить в своем творчестве и Касаткин. Он поднял совершенно новую тему, связанную с усилением роли пролетариата. В шахтерах, изображенных в его знаменитой картине “Углекопы. Смена” (1895), угадывается та мощная сила, которая в недалеком будущем разрушит прогнивший строй царской России и построит новое, социалистическое общество.

Но в искусстве 1890-х годов обнаружилась и иная тенденция. Многие художники стремились отыскать теперь в жизни прежде всего ее поэтические стороны, поэтому даже в жанровые картины они включали пейзаж. Часто обращались и к древнерусской истории. Эти веяния в искусстве отчетливо прослеживаются в творчестве таких художников, как А.П. Рябушкин, Б.М. кустодиев и М.В. Нестеров.

Излюбленным жанром *Андрея Петровича Рябушкина (1861-1904)* был исторический жанр, но он писал и картины из современной ему крестьянской жизни. Однако художника привлекали лишь отдельные стороны народной жизни: обряды, праздники. В них он видел проявление исконно русского, национального характера (“Московская улица XVII века”, 1896). Большинство персонажей не только для жанровых, но и для исторических картин были написаны Рябушкиным с крестьян – художник почти всю свою жизнь провел в деревне. В свои исторические полотна Рябушкин привносил некоторые характерные черты древнерусской живописи, как бы подчеркивая этим историческую достоверность изображений (“Свадебный поед в Москве (XVII столетие)”).

Другой крупный художник этого времени – *Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927)* изображает ярмарки с разноцветными ложками и грудами пестрых товаров, русские масленицы с ездой на тройках, сцены из купеческой жизни.

В раннем творчестве *Михаила Васильевича Нестерова* наиболее полно раскрылись лирические стороны его дарования. В его картинах всегда большую роль играл пейзаж: художник стремился найти отрадное в тишине вечно прекрасной природы. Он любил изображать тонкоствольные березки, хрупкие стебельки трав и луговых цветов. Его герои – худенькие отроки, обитатели монастырей, или добрые старички, находящие мир и покой в природе. Глубоким сочувствием овеяны картины, посвященные судьбе русской женщины (“На горах”, 1896, “Великий постриг”, 1897-1898).

К этому времени относится творчество пейзажиста и анималиста *Алексея Степановича Степанова (1858-1923)*. Художник искренне любил животных и безупречно знал не только внешний вид, но и характер каждого зверя, его навыки и повадки, а также специфические особенности различных видов охоты. Лучшие картины художника, посвященный русской природе, проникнуты лиризмом и поэзией – “Журавли летят” (1891), “Лоси” (1889), “Волки” (1910).

Глубокой лирической поэзией проникнуто и искусство Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870-1905). Прекрасны и поэтичны его образы задумчивых женщин – обитательниц староусадебных парков – и вся его гармоническая, похожая на музыку живопись (“Водоем”,1902).

В 80-90-х годах XIX века формируется творчество выдающихся русских художников Константина Алексеевича Коровина (1861-1939), Валентина Александровича Серова и Михаила Александровича Врубеля. В их искусстве с наибольшей полнотой отразились художественные достижения эпохи.

Дарование К.А. Коровина одинаково ярко раскрылось как в станковой живописи, в первую очередь в пейзаже, так и в театрально-декорационном искусстве. Очарование коровинского искусства заключается в его теплоте, солнечности, в умении мастера непосредственно и живо передавать свои художественные впечатления, в щедрости его палитры, в колористическом богатстве его живописи (“У балкона”, 1888-1889, “Зимой”, 1894).

В самом конце 1890-х годов в России формируется новое художественное общество “Мир искусства” во главе с А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым, оказавшее большое влияние на художественную жизнь страны. Основное его ядро – художники К.А. Сомов, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева. Деятельность этой группы была очень разносторонней, художники издавали свой журнал “Мир искусства”, устраивали интересные художественные выставки с участием многих выдающихся мастеров. Их деятельность способствовала широкому распространению в русском обществе художественной культуры, однако, они искали в жизни лишь красоту и осуществление идеалов художника видели лишь в вечной прелести искусства. Их творчество было лишено боевого духа и социального анализа, свойственных передвижникам, под знаменем которых шли самые прогрессивные и самые революционные художники.

Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) по праву считается идеологом “Мира искусства”. Как и его товарищи, Бенуа разрабатывал в своем творчестве темы из прошлых эпох. Он был поэтом Версаля. Крупный знаток французской культуры XVII и XVIII веков, Бенуа почитал старинную королевскую резиденцию квинтэссенцией художественного духа великой страны. Это восхищение он стремился воплотить в пейзажах, жанрах, книжных иллюстрациях, театральных декорациях. В станковых произведениях, в основе которых лежали натурные впечатления, художнику хорошо удавалось передать поразительную пространственность Версаля, созданного близ Парижа волей Короля-солнца, фантазией и умением великих архитекторов, скульпторов, садовников.

В своих исторических композициях, населенных маленькими, словно неживыми фигурками людей, он тщательно и любовно воспроизводил памятники искусства и отдельные детали быта (“Парад при Павле I”,1907).

Глубоко почитая Пушкина, Бенуа создал циклы иллюстраций к его произведениям. Лучший из них – к поэме “Медный всадник”. Художник воссоздал образ пушкинского Петербурга.

Константин Андреевич Сомов (1869-1939) получил широкую известность как мастер романтического пейзажа и галантных сцен. Его обычные герои – словно пришедшие из далекой старины дамы в высоких пудреных париках и пышных кринолинах и изысканные томные кавалеры в атласных камзолах. Сомов прекрасно владел рисунком. Особенно сказалось это в его портретах. Художник создал галерею портретов представителей художественной интеллигенции, в том числе А.А. Блока и М.А. Казмина (1907, 1909).

В художественной жизни России начала века значительную роль сыграла также художественная группировка “Союз русских художников”. В нее входили художники К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.А. Виноградов, С.Ю. Жуковский, Л.В. Туржанский, К.Ф. Юон и другие. Главным жанром в творчестве этих художников был пейзаж. Они явились приемниками пейзажной живописи второй половины 19 века.

АВАНГАРДИЗМ.

Авангардизм (франц. Avantgafdisme от avant – передовой и garde – отряд). Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчетсва, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие противоположное академизму. По мнению многих исследователей, авангардизм – отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Так, уже в самом начале ХХ в. туманные идеалы Романтизма и символизма искусства периода Модерна, испытывавшего глубокий кризис, были буквально сметены ураганным вихрем техницистских идей конструктивизма, функионализма, абстрактивизма. “Иллюзионизму” классической живописи авангардисты противопоставили “визионизм” (от лат. Visionis – явление, образ). Всем течениям авангардистского искусства действительно свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности – трезвым расчетом, художественной образности – простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции – конструкцией, больших идей – утилитарностью.

Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении передвижников и “шестидесятников” 19 столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что во всем мире Советская Россия считается родиной авангардного искусства.

Новое искусство покоряет безудержной свободой, увлекает и захватывает, но одновременно свидетельствует о деградации, разрушении целостности содержания и формы. Присущая некоторым течениям авангардного искусства атмосфера иронии, игры, карнавальности, маскарада не столько маскирует, сколько раскрывает глубокий внутренний разлад в душе художника. Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу. В 1910-х г.г., по словам Н. Бердяева, в России подрастало “хулиганское поколение”.

В понятие “авангард” условно объединяются самые разные течения искусства ХХ в. (конструктивизм, кубизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, фовизм).

Основные представители этого течения в России – В. Малевич, В. Кандинский, М. Ларионов, М. Матюшин, В. Татлин, П. Кузнецов, Г. Якулов, А. Экстер, Б.Эндер и лругие.

Из новых художественных объединений, оставивших более или менее заметный след в русском искусстве, выделяются два. Первое называлось “Голубая роза” – по названию выставки 1907 г., второе объединение носило еще более необычное наименование – “Бубновый валет”.

С. Маковский писал о выставке “Голубая роза” : “Светло. Тихо. И картины – как молитвы… Так далеко от суетной обыденности…”.

Год 1910 был ознаменован в творчестве русского живописца *Василия Кандинского* (1866-1944) двумя судьбоносными событиями: он создал первое абстрактное произведение и написал трактат, озаглавленный “О духовном в искусстве”. Отныне и живописное, и теоретическое, и поэтическое творчество великого художника было подчинено одной цели – осмыслить и выразить открывшийся ему новый духовный опыт, рожденный ХХ веком.

Выдвинув в качестве основы искусства его духовное содержание, Кандинский полагал, что сокровенный внутренний смысл полнее всего может выразиться в композициях, организованных на основе ритма, психофизического воздействия цвета, контрастов динамики и статики. К своим абстрактным построениям художник пришел от натурных пейзажей; преодолев их реалистичность, он создал новый внефигуративный мир, развернув в пространстве картины напряженный живописно-пластический процесс и достигнув абсолютной цельности и завершенности художественного образа.

Наделенный острой и тонкой чувствительностью, Кандинский верил, что мир являет собой гармоничное целое, в котором свойства разных феноменов тесно соотносятся друг с другом. Одни и те же эмоции могли быть вызваны у человека различными образами, принадлежавшими к разным сферам жизни, культуры, искусства. Ритм, эмоциональное звучание цвета, экспрессия линий и пятен его живописных композиций были призваны выразить мощные лирические ощущения, сходные с чувствами, пробуждаемыми музыкой, поэзией, зрелищем прекрасных ландшафтов. Ко всем беспредметным композициям Кандинского применимо метафорическое сравнение с ожившей в красках музыкой; носителем внутреннего смысла становилась в них колористическая и композиционная оркестровка, осуществленная средствами абсолютной живописи – цветом, точкой, линией, пятном, плоскостью, контрастным столкновением красочных пятен.

Картина “Два овала”, написанная на излете русского периода (1915-1921), представляет собой хрестоматийный образец абстрактной живописи Кандинского. Непрерывность движения, интенсивность красочного звучания, царящие в картине, говорят об эмоциональном, духовном состоянии автора, несут отблеск душевных переживаний.

В конце 1900-х – начале 1910-х годов художник *В.Е. Татлин* (1885-1953) сблизился с русскими авангардистами, прежде всего, Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, поэтами Велимиром Хлебниковым, Алексеем Крученых и другими. В те годы основной сферой интересов будущего создателя знаменитой “Башни III Интернационала” была живопись и рисунок; самыми значительными работами стали холсты “Матрос (Автопортрет)”, “Продавец рыб” – наряду с великолепными “Натурщицами” и натюрмортами они впечатляли экспрессивно-обобщенным рисунком, ясной конструктивностью композиции, свидетельствовавшими об усвоении новаторских приемов новейшего искусства. Вместе с тем, в них выпукло проступала генетическая связь с древнерусским искусством, иконописью, фресками: изучением и копированием образцов древнерусского искусства Татлин много занимался в летние месяцы ученических лет.

*М.В. Матюшин* (1861-1934) играл видную роль во многих начинаниях левых художников и поэтов – в частности, учредив книгоиздательство “Журавль”, выпустив множество книг, без которых ныне немыслима история русского авангарда. По инициативе Матюшина и Гуро было создано петербургское общество “Союз молодежи”, самое радикальное объединение художественных сил обеих столиц.

Живописное творчество Матюшина, несмотря на близкую дружбу с такими мощными генераторами художественных идей, как Казимир Малевич, развивалось по собственным законам и в конце концов привело к созданию оригинального направления, названного автором “ЗОРВЕД” (зоркое ведание, зрение (зор) – ведание). Художник и его ученики внимательно исследовали пространственно-цветовую среду, натуральное формообразование – видимая органика природного мира служила им образцом и примером для пластических конструкций в своих картинах. В холсте Матюшина “Кристалл”, написанном холодными голубыми красками с использованием сложного линейного построения, уже само название было камертоном и образного, и пластического смысла.

*Михаил Ларионов* (1881-1964) наряду с Казимиром Малевичем (“Черный квадрат”) и Василием Кандинским, был центральной фигурой русского авангарда. В его картинах сконцентрировались художественные приемы и методы разных стилей и эпох – от импрессионизма, фовизма, экспрессионизма до русской иконы, лубка, фольклорного искусства; он стал также создателем собственной живописной системы, лучизма, предварившей наступление эры беспредметности в искусстве.

Ученик Левитана и Серова, Ларионов был истинным вожаком бунтующей художественной молодежи, зачинщиком многих скандальных акций, ознаменовавших появление авангарда на российской общественной сцене. Однако, его исключительная одаренность проявилась не только в организации художественных объединений, устройстве эпатажных выставок, но и в создании полотен, многие из которых можно назвать живописными шедеврами.

*П.В. Кузнецов (1879-1968)* был одним из организаторов выставки “Голубая роза”, определившей целое направление в русском искусстве начала ХХ века.

В ранних работах, исполненных под влиянием элегических картин Борисова-Мусатова, Кузнецов обращался к мотивам сна, грезы, к образам зыбким и призрачным, видениям, окутанным тончайшим “светящимся туманом”. Отзвуки этих голуборозовских тенденций можно увидеть и в Киргизской сюите Кузнецова – цикле картин, воссоздающих спокойное, размеренное течение жизни кочевых народов в Заволжье, их облик и обычаи, равно как и беспредельный простор, пронизанный солнечным светом степей.

Изощренное чувство цвета, склонность к гротеску, тяга к романтической экзотике, изначально свойственные *Г.Б. Якулову* (1884-1928), органически соединились в его творчестве со стилистикой русской живописи начала ХХ века. Вместе с тем, своим духовным наследием художник считал также восточное искусство, в частности, персидскую миниатюру; совмещение декоративных традиций восточного искусства и новейших завоеваний европейской живописи давалось ему без натуги, естественно.

Громкую славу принесли Якулову его театральные работы. В экспрессивной зрелищности, в размахе и свободе светоносной живописи Якулов нащупывал новые возможности декоративно-пластических пространственных концепций, внедренных затем в оформительские и сценические построения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Одно поколение художников сменяет другое, и каждое из них вносит неповторимый вклад в сокровищницу русской живописи, художественную летопись страны и эпохи. Двадцатый век, до предела насыщенный грандиозными социальными, политическими, культурными сдвигами и потрясениями, предопределил необычайно динамичную и стремительную эволюцию изобразительного искусства, его образного строя и выразительных средств. Но не рвется связь времен, и сегодня для сотен и тысяч художников, миллионов и миллионов зрителей совершенные создания отечественной классики, творения Д. Левицкого и О. Кипренского, К.Брюллова и А. Венецианова, А.Иванова и П. Федотова, В.Перова и И.Крамского, И.Репина и В.Сурикова, В.Серова и М.Врубеля остаются бесценным наследием, обретшим новую жизнь в совеременной действительности, нашим духовным богатством, вдохновляющими образцами высочайшего мастерства. Знание и освоение этого золотого фонда русского искусства, творческое развитие его лучших традиций необходимы для создания художественной культуры нашей эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

Энциклопедический словарь юного художника. Москва, “Педагогика” 1983 г.

Словарь “Стили в искусстве” В.Г. Власов, Санкт-Петербург “Лита” 1998

Альбом “Русские художники от “А” до “Я”” , М., Слово, 1996

Детская энциклопедия 12, Москва, Издательство “Педагогика”, 1977

Г. Островский “Рассказ о русской живописи”, Москва, Изобразительное искусство, 1987