**План**

Введение

1. Духовные и художественные истоки Серебряного века

2. Своеобразие русской живописи конца XIX— начала XX века

3. Художественные объединения и их роль в развитии живописи

Заключение

Литература

**Введение**

*Мы, правим путь свой к солнцу, как Икар, Плащом ветров и пламени одеты.*

*(М. Волошин)*

Систему духовной жизни, которая сформировалась и дала необыкновенно богатые плоды в конце XIX — начале XX вв., ча­сто обозначают романтическим термином «Серебряный век». По­мимо эмоциональной нагрузки, это выражение имеет определен­ное культурологическое содержание и хронологические рамки. В научное употребление его активно вводили критик С.К. Маков­ский, поэт Н.А. Оцуп, философ Н.А. Бердяев. Сергей Маковский, сын художника К.Е. Маковского, уже в эмиграции написал кни­гу «На Парнасе Серебряного века», которой было суждено стать самой известной книгой воспоминаний об этом времени.

Большинство исследователей относят к Серебряному веку период в 20-25 лет на рубеже Х1Х-ХХ вв. и начинают его с рядовых, на первый взгляд, культурных событий начала 90-х гг. В 1894 г. вышел первый «брюсовский» сборник поэтов- ' символистов; увидела сцену опера М.П. Мусоргского «Хован­щина»; начал свой творческий путь композитор-новатор А.Н. Скрябин. В 1898 г. в Петербурге было основано принципи­ально новое творческое объединение «Мир искусства», в Пари­же начались «русские сезоны» С.П. Дягилева.

Расцвет культуры Серебряного века приходится на 10-е гг. XX в., а его конец часто связывают с политическими и общественными катаклизмами 1917-1920 гг. Таким образом, наиболее широкие хронологические рамки Серебряного века : от середины 90-х гг. XIX в. до середины 20-х гг. XX в., то есть примерно 20-25 лет рубежа веков.

Какой же переломный момент пережила в этот период рус­ская культура, а с нею и русская живопись? Почему этот период получил такое поэтическое название, которое невольно возвращает нашу память к золотому веку пуш­кинского ренессанса? Ответы на эти вопросы до сих пор волнуют умы ученых, литераторов, искусствоведов. Это и обусловило актуальность темы нашего реферата.

Рубеж XIX—XX столетий — переломная эпоха для России. Экономические подъёмы и кризисы, проигранная русско-японская война 1904—1905 гг. и революция 1905—1907 гг., Первая мировая война 1914—1918 гг. и как след­ствие революции в феврале и октябре 1917г., свергшие монархию и власть буржуазии... Но в то же время наука, литература и искусство переживали небывалый расцвет.

В 1881 г. для широкой публики распахнулись двери частной картинной галереи известного купца и мецената Павла Михайловича Третьякова, в 1892 г. он передал её в дар Москве. В 1898 г. открылся Русский музей императора Александра III в Санкт-Петербурге. В 1912 г. по инициативе исто­рика Ивана Владимировича Цветаева (1847—1913) в Москве начал работу Музей изящных искусств (ныне Государственный Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Реалисти­ческие традиции передвижников в живописи, их повествовательность и на­зидательный тон уходили в прошлое. Им на смену пришёл стиль модерн. Его легко узнать по гибким, текучим линиям в архитектуре, по символическим и иносказательным образам в скульптуре и живописи, по изощрённым шрифтам и орнаментам в графике.

Цель нашей работы – показать в тесной связи с историко-социальной проблематикой времени процессы развития живописи конца XIX – нач. XX вв.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие эадачи:

- дать общую характеристику искусству концаXIX в.-нач. XX в.;

- охарактеризовать творчество ярких представителей живописи того времени;

- выяснить основные направления в изобразительном искусстве данного периода времени.

При написании реферата была использована книга Березовой Л.Г. «История русской культуры», где автор рассматривала основные проблемы истории развития культуры со времен древней Руси до наших дней. Автор этой монографии разделяет точку зрения, которая обсуждается в современной научной литературе. Она заключается в том, что культура рассматривается как несущая конструкция национальной истории.

Следующая книга которая была использована при работе над рефератом , «Отечественное искусство», автор Ильина Т.В. Эта монография посвящена истории изобразительного искусства. Автором была сделана попытка дать объективную правдивую картину развития отечественного искусства конца XIX начала XX века, рассказать о работах тех русских художников, имена которых трагедией исторического развития нашего общества были ввергнуты в небытие.

В своей статье Стернин Г.Ю. «Русская художественная культура второй половины XIX и начала XX века» попытался отобрать те произведения и наиболее ярко характеризовать то или иное направление мастера- художника , чтобы создать по возможности целостное представление об особенностях развития живописи отечественного искусства.

А так же в данной работе использованы труды искусствоведов Власова Р.И, Федорова-Давыдова А.А и др. по анализу творчества конкретных художников.

**1. Духовные и художественные истоки Серебряного века**

Ко­нец XIX в. стал для русской культуры важной точкой, момен­том поиска нового самосознания. С точки зрения общественно-политического и духовного развития казалось, что все замер­ло, затаилось в России. Об этом времени А.А. Блок написал пронзительные строки:

В те годы дальние, глухие

В сердцах царили сон и мгла.

Победоносцев над Россией

Простер совиные крыла.

Начало обновления кроется в глубинах национального са­мосознания, где совершались едва уловимые перемены в систе­ме ценностей, в представлениях о мире и человеке. Что же зре­ло в недрах культуры?

Стре­ла времени делает как бы прогиб, излом, узел. В конце столетия это ощущение «конца цикла», завершения культурного круга оказалось особенно сильным. Слова философа В.В. Розанова передают это ощущение тревоги: «И из точки исторического разрыва торчат безобразные углы, колющие шипы, вообще не­приятное и болезненное»[[1]](#footnote-1). Состояние душевного дискомфорта ощутила вся культура конца XIX в.

Тенденции культуры рубежа веков иногда обозначают искусствоведы сло­вом «декаданс». Собственно, сам декаданс был всего лишь ху­дожественным симптомом состоянии национальной души в мо­мент «поворота веков». Его пессимизм был не столько отрица­нием прежнего культурного опыта, сколько поиском способов перехода к новому циклу. Следовало освободиться от исчерпав­шего себя наследия уходящего века. Отсюда впечатление о дес­труктивном, разрушительном характере русского декаденства.

С таким же успехом его можно считать отчаянным «наве­дением мостов» к неизвестному будущему. Декаданс предше­ствовал Серебряному веку не столько во времени, сколько в ми­роощущении, в художественной системе. Отрицая старое, он от­крыл дорогу поиску нового. Прежде всего это касается новых акцентов в системе жизненных ценностей.

В конце XIX в. человек впервые ощутил пугающую силу науки и власть техники. В повседневную жизнь вошли телефон и швейная ма­шинка, стальное перо и чернила, спички и керосин, электри­ческое освещение и двигатель внутреннего сгорания, паровоз, радио... Но наряду с этим были изобретены динамит, пулемет, дирижабль, аэроплан, отравляющие газы.

Поэтому, как считает Береговая, могущество техники наступающего XX в. делало отдельную человеческую жизнь слишком уязвимой и хрупкой. Ответной реакцией стало особое внимание культуры к индивидуальной человеческой душе. Обостренно личностное начало приходило в национальное самосознание через романы и философско-нравственные системы Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, а позже А.П. Чехова. Литература впервые по настоящему обратила вни­мание на внутреннюю жизнь души. Громко зазвучали темы се­мьи, любви, самоценности человеческой жизни.

Столь резко сменившиеся духовно-нравственные ценности декадентского периода означали начало раскрепощения куль­турного творчества. Серебряный век никогда бы не смог про­явиться таким мощным порывом к новому качеству русской культуры, если бы декадентство ограничилось отрицанием и ниспровержением кумиров. Декаданс строил новую душу в той же степени, что и разрушал, создавая почву Серебряного века — единый, нераздельный текст культуры.[[2]](#footnote-2)

Возрождение национальных художественных традиций. В самосознании людей конца XIX в. улавливался интерес к про­шлому, прежде всего, к своей собственной истории. Ощущение себя наследниками своей истории начиналось с Н.М. Карамзи­на. Но в конце века этот интерес получил развитую научную и материальную основу.

В конце XIX — начале XX в. русская икона «вышла» за круг предметов культа и стала рассматриваться как предмет ис­кусства. Первым научным собирателем и толкователем русской иконы по праву надо назвать попечителя переданной Москве Третьяковской галереи И.С. Остроухова. Под слоем позднейших «поновлений» и копоти Остроухов сумел увидеть целый мир древнерусской живописи. Дело в том, что олифа, которой по­крывали иконы для блеска, через 80-100 лет темнела настоль­ко, что на иконе писали новое изображение. В результате в XIX в. в России все иконы, датируемые ранее XVIII в., были прочно скрыты несколькими слоями краски.

В 900-е гг. реставраторам удалось расчистить первые ико­ны. Яркость красок древних мастеров потрясла ценителей искус­ства. В 1904 г. из-под нескольких слоев позднейших записей была открыта «Троица» А. Рублева, которая была скрыта от цените­лей по меньшей мере триста лет. Вся культура XVIII—XIX вв. развивалась почти без знания собственного древнерусского на­следства. Икона и весь опыт русской художественной школы ста­ли одним из важных истоков новой культуры Серебряного века.

В конце XIX века началось серьезное изучение русской ста­рины. Было опубликовано шеститомное собрание рисунков рус­ского оружия, костюма, церковной утвари — «Древности рос­сийского государства». Этим изданием пользовались в Строга­новском училище, готовившем художников, мастера фирмы Фаберже, многие живописцы. В Москве вышли научные изда­ния: «История русского орнамента», «История русского костю­ма» и другие. Открытым музеем стала Оружейная палата в Кремле. Были предприняты первые научно-реставрационные работы в Киево-Печерской лавре, в Троице-Сергиевском монас­тыре, в Ипатьевском монастыре в Костроме. Началось изучение истории провинциальных усадеб, в губерниях развернули ра­боту краеведческие музеи.

На основе осмысления прежних художественных традиций в России начал формироваться новый художественный стиль - мо­дерн. Исходной характеристикой нового стиля стал ретроспективизм, то есть осмысление культуры прошлых веков современным человеком. Символизм в интеллектуальных сферах культуры и модерн в художественных областях имели общую мировоззрен­ческую основу, одинаковые взгляды на задачи творчества и общий интерес к прошлому культурному опыту. Как и символизм, стиль модерн был общим для всей европейской культуры. Сам термин «модерн» пошел от названия издаваемого тогда в Брюсселе жур­нала «Современное искусство». На его страни­цах появился и термин— новое ис­кусство.

Модерн и символизм Серебряного века формировались как сложный синтетический стиль, даже скорее сплав различных стилей с принципиальной открытостью к культурному насле­дию всех времен и народов. Это было не просто соединение, в. чувственное переживание культурной истории человечества с точки зрения современного человека. В этом отношении при всем своем ретроспективизме модерн был подлин­но новаторским стилем.

Изысканный модерн начала Серебряного века был вытеснен новыми течениями: конст­руктивизмом, кубизмом и т. д. Искусство авангарда демонстра­тивно противопоставило поиску «смыслов и символов» конст­руктивную ясность линий и объемов, прагматизм цветового ре­шения. С авангардом связан второй период Серебряного века русской культуры. На его формирование, помимо прочего, по­влияли политические и общественные события в России и Ев­ропе: революции, мировая и гражданская войны, эмиграция, гонения, забвение. Русский авангард созрел в атмосфере нарас­тания катастрофических ожиданий в предвоенном и предрево­люционном обществе, он впитал ужас войны и романтику рево­люции. Эти обстоятельства определили исходную характерис­тику русского авангарда — его безоглядную устремленность в будущее.

«Великая утопия» русского авангарда. Движение авангар­дистов началось в 1910 г. с получившей скандальную извест­ность выставки «Бубновый валет». Организовать выставку по­могли поэты-авангардисты братья Бурлюки, а вызывающее на­звание придумал один из «бунтарей» Московского училища живописи М.Ф. Ларионов. На ней были представлены работы русских художников, аналогичных европейским кубистам. Объединившись, художники устраивали совместные выставки до 1917 г. Ядро «бубнововалетцев» составили П.П. Кончалов-ский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк. Но через выставки этого объединения так или иначе прошли все русские авангардисты, за исключением, пожалуй, одного — петербуржца П.Н. Филонова.

Тогда же в отчете с выставки А.Н. Бенуа впервые употре­бил термин «авангард». Она действительно поразила не только зрителей, но и художников, поскольку на фоне экстравагант­ных «бубнововалетцев» художники «Мира искусства» смотре­лись академистами-консерваторами. Представленные работы П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Р.Р. Фалька, Н.С. Гонча­ровой и других будоражили мысль и чувство, давали иной об­раз мира. Картины акцентировали жадное, материальное ощу­щение мира: интенсивность цвета, густота и небрежность маз­ка, утрированная объемность предметов. Художники были очень разные, но их объединял один принцип — безудержное новаторство. Этот принцип и сформировал новое художествен­ное направление.

Последователь Сезанна, Петр Кончаловский причудливо соединял в картинах живую и неживую материю. Его «Портрет Якулова» — смешение яркого, почти живого интерьера и непод­вижно сидящего человека, похожего на истукана. Некоторые искусствоведы сравнивают его манеру сочетать яркие краски и упругость письма со стихотворной манерой В.В. Маяковского. Густая энергичная зелень на картинах Р.Р. Фалька из его «Крымской серии» и демонстративная вещественность «Синих слив» И.И. Машкова показывают особую любовь раннего аван­гарда к предметному миру, которая доходила до любования, наслаждения им. Искусствоведы отмечают особый «машковс-кий звон» у металлической посуды на картинах художника.

В работах интереснейшего художника «Бубнового валета» А.В. Лентулова авангард выходит на грань беспредметного искусства. Парижские друзья называли его футуристом Изобретенное им в картинах «граненое» пространство, ликующая цветовая гамма создают впечатление драгоценных и сияющих изделий («Василий Блаженный», «Москва» — 1913). |

«Бунт» авангардистов против «академизма» модерна вызвал их движение к использованию традиций народного прими­тива, особое внимание к «стилю вывески», народного лубка, уличного действа. Самые большие бунтари в «Бубновом вале­те» М.В. Ларионов и его жена Н.С. Гончарова стремились к еще большему новаторству — выходу за пределы предметного изоб­ражения в живописи. Рамки «бубнововалетцев» для них стали тесны. В 1912-1914 гг. они организовали несколько скандаль­ных выставок с характерными названиями: «Ослиный хвост»,«Мишень» и др.

Участники этих выставок, в первую очередь, сами; М.В. Ларионов и Н.С. Гончарова, делали акцент на примитив.; Парадокс авангардизма заключался в том, что в стремлении к; новизне художники использовали традиционные элементы из ;родной культуры: городецкую роспись, яркость майданской де­ревянной посуды, линии хохломы и палеха, икону, народный, лубок, городскую вывеску, рекламу. Вследствие тяготения к первозданности и естественности народного искусства М.В. Ларионова, Н.С. Гончарову и их друзей иногда называли «русски­ми пуристами» (пуризм — идея нравственной чистоты).

Поиски нового стиля, однако, дали различные результаты. Н.С. Гончарова считала очень важным вхождение восточных мо­тивов в русскую культуру и сама работала в этом направлении. Она изобрела название своего стиля: «всёчество» и утвержда­ла, что может написать один и тот же предмет каким угодно стилем. И действительно, ее картины удивительно разнообраз­ны. При своем легендарном трудолюбии на выставке 1913г. она показала 773 картины. Среди них были и примитивистские «Бабы с граблями», и тонкая ретроспекция древнерусского ис­кусства «Иконописные мотивы», и загадочная «Испанка», и конструктивистский «Аэроплан над поездом». М.И. Цветаева определяла художницу словами «дар и труд». Гончарова офор­мляла прославленную дягилевскую постановку балета Стравин­ского «Золотой петушок».

М.В. Ларионов известен как изобретатель «лучизма», сти­ля, который был выходом авангардного искусства за грань пред­метного мира. Художник называл свой стиль «саморазвитием линейного ритма вещей. Его «лучистые» пейзажи подлинно оригинальны и относятся к новому варианту авангардизма — беспредметному искусству или абстракционизму. М. Ларионов с увлечением оформлял скандальные сборники таких же аван­гардистов в поэзии — своих друзей поэтов-футуристов Круче­ных, Бурлюка.

Смысл и судьба русского авангарда. Выставки «Ослиного хвоста» и поиски М.В. Ларионова и П.С. Гончаровой означали развитие русского авангарда по принципу «веера», то есть со­здание многих вариантов новаторства. Уже в 10-е гг. в чрезвы­чайном разнообразии направлений авангардизма наметилось три преобладающих направления новаторских поисков. Ни одно из них не было завершено, поэтому обозначим их условно.

1. Экспрессионистское направление авангарда делало ак­цент на особую яркость впечатления, экспрессию и де­коративность художественного языка. Наиболее пока­зательна живопись очень «радостного» художника — М.З. Шагала.

2. Путь к беспредметности через кубизм — максимальное выявление объема предмета, его материальной струк­туры. В этой манере писал К. С. Малевич.

3. Выявление линейной конструкции мира, технизация художественных образов. Показательно конструкти­вистское творчество В.В. Кандинского, В.Е. Татлина. у Русский авангард составил отдельную и славную страницу европейской живописи. Направление, которое отвергало про­шлый опыт, сохранило ту же страстность чувств, любовь к

Экспрессионизм - (от лат. Ехргеззю - выражение) - художествен­ное направление, которое ориентируется на сильные чувства, контраст­ное видение мира, предельную выразительность художественного языка насыщенным цветам и мечтательность, что отличают русскую культуру в целом.

Эта «русскость» проступает даже у самого «европейского» авангардиста Василия Кандинского, которого можно назвать одновременно русским и немецким художником. Кандинский руководил в Германии объединением «Синий всадник», много работал за границей. Пик его творчества пришел на 1913-1914 гг., когда он написал несколько книг по теории новой жи­вописи («Ступени. Текст художника»). Собственный путь к бес­предметности выражен формулой: «зашифровать предметную среду, а затем порвать с ней». Он так и поступает. Его работы «Лодки» и «Озеро» — это зашифрованная, едва угадываемая природная среда, а его многочисленные «Композиции» и «Им­провизации» — уже свобода от нее.

Беспредметность в развитии живописи отражала нарастав­ший хаос в индивидуальной и национальной самоидентификации. Вызревание национальной идеи оставалось за горизонтом, а ощу­щение несущегося вихревого времени, смешение предметов, чувств, идей, предчувствие катастрофы — в настоящем бытии.

Это странное на первый взгляд смешение предметности и ирреальности мира мы видим в наивных картинах М.З. Шага­ла, в жесткой энергетике К.С. Малевича. Не случайным было и увлечение П.Н. Филонова идеями одного из самых загадочных русских философов Н.Ф. Федорова (пра-люди, пра-земля, судь­ба, рок). В.В. Кандинский занимался индийской философией, интересовался идеями Е. Блаватской. Художники-абстракцио­нисты увлекались всем диапазоном народного искусства: рус­скими игрушками, африканскими масками и культами, скуль­птурами острова Пасхи.

Заметное влияние на русский авангард 10-20-х гг. оказа­ли увлечение техническими возможностями человечества и ре­волюционный романтизм в предчувствии нового мира. Это был образ наступающего XX в. с его машинной психологией, линей­ной пластикой индустриализма. На выставке с математическим названием «0.10» Малевич выставил поразивший всех «Черный квадрат».

Безусловно, здесь присутствовал и момент скандала — ведь по богемным «правилам игры» можно было заявить о себе толь­ко через шок. Но не случайно один из его «квадратов» украша­ет могилу знаменитого новатора. Малевич сделал шаг к полно­му «алогизму» искусства. В своем «Манифесте» 1915г. он объяс­няет свое открытие.

. Комментируя свой «Черный квадрат», Малевич утверж­дал, что «когда исчезнет привычка сознания видеть в карти­нах изображение... только тогда мы увидим чисто живописное произведением. По его мнению, только «трусость и слабость» человеческого сознания привязывают нас всех — «от дикаря до академика» — к предметному миру.

Итак, русская живопись в своей страсти дойти до последне­го «кирпичика», до последнего атома в познании бытия достиг­ла дна. Ведь «Черный квадрат» К.С. Малевича — это дно, фи­нал самопознания. Черный цвет — вообще не цвет, это могила всех цветов и одновременно возможность их возрождения из-под черной поверхности. Новая культура должна была познать мир до конца, разрушив все условности и мифы сознания. Пол­ное обнажение души — для принятия новой души будущего. Пафосная футуристическая устремленность Малевича сделала его художественный эксперимент бессмертным. Эксперимент смысловой перекодировки мира, романтический порыв в буду­щее питал не только живопись. Это была общая тенденция рус­ской культуры накануне грозных событий национального раз­лома 1917-1920 гг..

Свой «черный квадрат» появился и в других сферах куль­туры этого времени. Летом 1913 г. состоялся съезд футуристов, на котором был создан новый театр «Будетлянин». Даже в его названии слышится устремленность в будущее. Физическое изображение «черного квадрата» появлялось на сцене театра в постановке авангардистской оперы «Победа над солнцем», в которой прославлялась победа машин над природной стихией.

Русскому авангарду не повезло в искусствоведческой лите­ратуре. Он представлялся то уродливым карликом, то пугаю­щим великаном в русской живописи. Какое бы эстетическое впечатление на каждого из нас ни производили удивительные картины художников этого направления, скандально-авангард­ными они были для своих современников, а для нас они — ис­тория русской культуры на одном из сложнейших витков ее развития. Это о них в 1912 г. пророчески писал А.Н. Бенуа, что «нынешние страшилы» со временем «станут классиками». И с этой точки зрения, авангард — форма национального само­сознания (самоидентификации) перед лицом нового века.

Ключевые понятия

Авангардизм —условное название для всех новейших, эксперименталь­ных взглядов и течений в искусстве, которые выше всего ставят поиск нового. Авангард —термин, закрепившийся за новаторским течением 1910-1920-х гг. (футуризм, кубизм, кубофутуризм, примитивизм, супрематизм, конструкти­визм, абстракционизм и т.п.).

Модерн — художественный стиль в Европе и России на рубеже Х1Х-ХХ вв. Искусство модерна состоит из нескольких стилевых направлений, в основе которых лежало стремление обобщить и переосмыслить эстетический опыт человечества. По этой причине модерн часто возникал как ретроспекция какой-либо прежней культурной традиции (неоготика, неорусский стиль, нео­классика и т.п.).

Урбанизм — (с латинского — городской) — процесс сосредоточе­ния населения, промышленности и культуры в крупных городах; присущий круп­ному городу. Сопровождается появлением урбанистической массовой культуры.

**2. Своеобразие русской живописи конца XIX— начала XX века**

С кризисом народнического движения, в 90-е годы, «аналити­ческий метод реализма XIX в.»[[3]](#footnote-3)**,** как его называют в отечественной науке, себя изживает. Многие из художников-передвижников ис­пытывали творческий упадок, ушли в «мелкотемье»[[4]](#footnote-4) развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись более всего в Московском училище живописи, ваяния и зодчества благодаря преподавательской деятельности таких художников, как С. В. Ива­нов, К.А. Коровин, В.А. Серов и др.

Ильина Т.В. считает, что в этот сложный период для страны, для живописцев рубежа веков стали свойственны иные способы вы­ражения, иные формы художественного творчества — в образах противоречивых, усложненных и отобража­ющих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «ка­нунов», ожидания перемен в общественной жизни породило мно­жество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Но оно породило также универсализм целого поколения художников, выступивших после «классических» передвижников. Достаточно назвать только имена В.А. Серова и М.А. Врубеля.[[5]](#footnote-5)

.Искусствоведы отмечают, что в 90-х годах развивается жанровая живопись, но развивается она несколько иначе. Так, по-новому раскрывается кресть­янская тема. Раскол в сельской общине подчеркнуто обличительно изображает Сергей Алексеевич Коровин (1858—1908) в картине «На миру» (1893, ГТГ). Безысходность существования в тяжелом изну­ряющем труде сумел показать Абрам Ефимович Архипов (1862— 1930) в картине «Прачки» (1901, ГТГ). Он достиг этого в большой степени благодаря новым живописным находкам, по-новому поня­тым возможностям цвета и света[[6]](#footnote-6).

Недоговоренность; «подтекст», удачно найденная выразитель­ная деталь делают еще трагичнее картину Сергея Васильевича Иванова (1864—1910) «В дороге. Смерть переселенца» (1889, ГТГ). Торчащие, как воздетые в крике, оглобли драматизируют действие значительно больше, чем изображенный на переднем плане мертвец или воющая над ним баба. Иванову принадлежит одно из произве­дений, посвященных революции 1905 г.,—«Расстрел». Импресси­онистический прием «частичной композиции», как бы случайно выхваченного кадра сохранен и здесь: лишь намечена линия домов, шеренга солдат, группа демонстрантов, а на переднем плане, на освещенной солнцем площади, фигура убитого и бегущей от вы­стрелов собаки. Для Иванова характерны резкие светотеневые контрасты, выразительный контур предметов, известная плоско­стность изображения. Язык его лапидарен.

В 90-х годах XIX в. в искусство входит художник, который главным героем своих произведений делает рабочего. В 1894 г. появляется картина Н.А. Касаткина (1859—1930) «Шахтерка» (ГТГ), в 1895 г.—«Углекопы. Смена»,. С. В. Иванов. «В дороге»,. «Смерть переселенца.» 1889 1ТГ 237

На рубеже веков несколько иной путь развития, чем у Сурикова, намечается в исторической теме. Так, например, Андрей Петрович Рябушкин (1861—1904) работает скорее в историко-бытовом, чем чисто историческом жанре. «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899, ГТГ), «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» (1901, ГТГ), «Едут. (Народ московский во время въезда иностран­ного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901, ГРМ), «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ) и пр.—это бытовые сцены из жизни Москвы XVII столетия. Рябушкина особенно привлекал этот век, с его пряничной нарядностью, полихромией, узорочьем. Художник эстетски любуется ушедшим миром XVII в., что приводит к тонкой стилизации, далекой от монументализма Сурикова и его оценок исторических событий.

Еще большее внимание уделяет пейзажу в своих исторических композициях Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856—1933). Его любимой темой также является XVII век, но не бытовые сцены, а архитектура Москвы. («Улица в Китай-городе. Начало XVII века», 1900, ГРМ). Картина «Москва конца XVII столетия. На рассвете у Воскресенских ворот» (1900, ГТГ), возможно, была навеяна вступ­лением к опере Мусоргского «Хованщина», эскизы декораций к которой незадолго до этого исполнил Васнецов.

Новый тип картины, в которой совершенно по-особому освоены и переложены на язык современного искусства фольклорные худо­жественные традиции, создал Филипп Андреевич Малявин (1869—1940), в юности занимавшийся в Афонском монастыре иконописью, а затем учившийся в Академии художеств у Репина. Его образы «баб» и «девок» имеют некое символическое значение — здоровой почвенной Руси. Картины его всегда экспрессивны, и хотя это, как правило, станковые произведения, но они получают под кистью художника монументально-декоративную трактовку. «Смех» (1899, Музей современного искусства, Венеция), «Вихрь» (1906, ГТГ) — это реалистическое изображение крестьянских девушек, заразитель­но звонко смеющихся или безудержно несущихся в хороводе, но это реализм иной, чем во второй половине века. Живопись разма­шистая, эскизная, с фактурным мазком, формы обобщены, про­странственная глубина отсутствует, фигуры, как правило, расположены на переднем плане и заполняют весь холст.[[7]](#footnote-7)

Малявин соединял в своей живописи экспрессивный декоративизм с реалистической верностью натуре.

К теме Древней Руси, как и ряд мастеров до него, обращается Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942), но образ Руси предстает в картинах художника как некий идеальный, почти зачарованный мир, находящийся в гармонии с природой, но навек исчезнувший подобно легендарному граду Китежу. Это острое ощущение приро­ды, восторг перед миром, перед каждым деревом и травинкой особенно ярко выражены в одном из самых известных произведений Нестерова дореволюционного периода — «Видение отроку Варфо­ломею» (1889—1890, ГТГ).

До обращения к образу Сергия Радонежского Нестеров уже высказал интерес к теме Древней Руси такими произведениями, как «Христова невеста» (1887, местонахождение неизвестно), «Пустын­ник» (1888, ГРМ; 1888—1889, ГТГ), создав образы высокой одухот­воренности и тихой созерцательности. Самому Сергию Радонежскому он посвятил еще несколько произведений («Юность преподобного Сергия», 1892—1897, ГТГ; триптих «Труды преподоб­ного Сергия», 1896—1897, ГТГ; «Сергий Радонежский», 1891—1899, ГРМ).

В стремлении же художника к плоскостной трактовке композиции, нарядности, орнаментальности, утонченной изысканности пласти­ческих ритмов проявилось несомненное влияние модерна.

Стилизация, в целом столь характерная для этого времени, в большой степени коснулась и станковых произведений Нестерова. Это можно наблюдать в одном из лучших полотен, посвященных женской судьбе,—«Великий постриг» (1898, ГРМ): нарочито пло­скостные фигуры монахинь, «черниц» и «белиц», обобщенные силуэты, как бы замедленный ритуальный ритм светлых и темных пятен —фигур и пейзажа с его светлыми березами и почти черными елями. И как всегда у Нестерова, пейзаж играет одну из главных ролей. Собственно пейзажный жанр развивается в конце XIX столетия также по-новому. Левитан, по сути, завершил искания пере­движников в пейзаже. Новое слово на рубеже веков предстояло сказать К.А. Коровину, В.А. Серову и М.А. Врубелю.

Уже в ранних пейзажах Константина Алексеевича Коровина (1861—1939) решаются чисто живописные проблемы—написать серое на белом, черное на белом, серое на сером. «Концепционный» пейзаж (термин М.М. Алленова), такой, как саврасовский или левитановский, его не интересует.

Для блестящего колориста Коровина мир пред­ставляется «буйством кра­сок». Щедро одаренный от природы, Коровин зани­мался и портретом, и на­тюрмортом, но не будет ошибкой сказать, что лю­бимым его жанром оста­вался пейзаж. Он принес в искусство прочные реали­стические традиции своих учителей из Московского училища живописи, вая­ния и зодчества—Савра­сова и Поленова, но у него другой взгляд на мир, он ставит другие задачи.

Щедрый живописный дар Коровина блистательно проявился в театрально-декорационной живописи. Как театральный живописец он работал для абрамцевского театра (и Мамонтов едва ли не первый оценил его как театрального художника), для Московского Худо­жественного театра, для Московской частной русской оперы, где началась его дружба с Шаляпиным, длившаяся всю жизнь, для дягилевской антрепризы. Коровин поднял театральную декорацию и значение художника в театре на новую ступень, он произвел целый переворот в понимании роли художника в театре и имел большое влияние на современников своими красочными, «зрелищными» декорациями, выявляющими самое суть музыкального спектакля.

Одним из самых крупных художников, новатором русской жи­вописи на рубеже веков по мнению Стернина Г.Ю., явился Валентин Александрович Серов (1865—1911). Его «Девочка с персиками» (портрет Веруши Мамон­товой, 1887, ГТГ) и «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Маши Симанович, 1888, ГТГ) —целый этап в русской живописи. Серов воспитывался в среде выдающихся деятелей русской музыкальной культуры (отец—известный композитор, мать—пианистка), учился у Репина и Чистякова, изучал лучшие музейные собрания Европы и по возвращении из-за границы вошел в среду абрамцев­ского кружка.

Образы Веры Мамонто­вой и Маши Симанович пронизаны ощущением радости жизни, светлого чувства бытия, яркой победной юности. Это достигнуто «легкой» импрессионистической живописью, для которой столь свойствен «принцип случайного», лепкой формы динамичным, свободным мазком, создающим впечатление сложной световоздушной среды. Но в отличие от импрессионистов Серов никогда не растворяет предмет в этой среде так, чтобы он дематериализовался, его композиция никогда не теряет устойчивости, массы всегда находятся в равновесии. А главное, он не теряет цельной обобщен­ной характеристики модели.[[8]](#footnote-8)

Серов часто пишет представителей художественной интеллиген­ции: писателей, артистов, художников (портреты К. Коровина, 1891, ГТГ; Левитана, 1893, ГТГ; Ермоловой, 1905, ГТГ). Все они разные, всех он интерпретирует глубоко индивидуально, но на всех них лежит свет интеллектуальной исключительности и вдохновенной творческой жизни. Античную колонну, вернее, классическую ста­тую напоминает фигура Ермоловой, что еще более усиливается вертикальным форматом холста. Но главным остается лицо — красивое, гордое, отрешенное от всего мелочного и суетного. Ко­лорит решен всего на сочетании двух цветов: черного и серого, но во множестве оттенков. Эта правда образа, созданная не повество­вательными, а чисто живописными средствами, соответствовала самой личности Ермоловой, которая своей сдержанной, но глубоко проникновенной игрой потрясала молодежь в бурные годы начала XX столетия.

Портрет Ермоловой парадный. Но Серов такой великий мастер, что, избирая иную модель, в этом же жанре парадного портрета, по сути, при тех же выразительных средствах умел создать образ совсем иного характера. Так, в портрете княгини Орловой (1910—1911," ГРМ) утрирование некоторых деталей (огромная шляпа, слишком длинная спина, острый угол колена), подчеркнутое внимание к роскоши интерьера, переданного лишь фрагментарно, как выхва­ченный кадр (часть стула, картины, угол стола), позволяют мастеру создать почти гротескный образ высокомерной аристократки. Но та же гротескность в его знаменитом «Петре I» (1907, ГТГ) (Петр в картине просто гигантского роста), позволяющая Серову изобразить стремительное движение царя и нелепо поспешающих за ним придворных, приводит к образу не ироническому, как в портрете Орловой, а символическому, передающему смысл целой эпохи. Художник восхищается неординарностью своего героя.

Портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая, историческая картина;масло, гуашь, темпера, уголь—трудно найти и живописные, и графические жанры, в которых бы не работал Серов, и материалы, которые бы он не использовал.

Особая тема в творчестве Серова —крестьянская. В его кресть­янском жанре нет передвижнической социальной заостренности, но есть ощущение красоты и гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа («В деревне. Баба с лошадью»,, пастель, 1898, ГТГ). Особенно изысканны зимние пейзажи с их серебристо-жемчужной гаммой красок. Совершенно по-своему Серов трактовал историческую тему:

«царские охоты» с увеселительными прогулками Елизаветы и Ека­терины II переданы художником именно нового времени, иронич­ным, но и неизменно восхищающимся красотой быта XVIII в. Интерес к XVIII веку возник у Серова под влиянием «Мира искусства» и в связи с работой над изданием «Истории великокня­жеской, царской и императорской охоты на Руси».

Трудно сразу поверить, что портрет Веруши Мамонтовой и «Похищение Европы» писал один и тот же мастер, столь многогра­нен Серов в своей эволюции от импрессионистической достовер­ности портретов и пейзажей 80—90-х годов к модерну в исторических мотивах и композициях из античной мифологии.

Творческий путь Михаила Александровича Врубеля (1856— 1910) был более прямым, хотя при этом и необычайно сложным. До Академии художеств (1880) Врубель окончил юридический фа­культет Петербургского университета. В 1884 г. он едет в Киев руководить реставрацией фресок в Кирилловской церкви и сам создает несколько монументальных композиций. Он делает аква­рельные эскизы росписей Владимирского собора. Эскизы не были перенесены на стены, поскольку заказчик был напуган их некано­ничностью и экспрессивностью.

В 90-е годы, когда художник обосновывается в Москве, скла­дывается полный таинственности и почти демонической силы стиль письма Врубеля, который не спутаешь ни с каким другим. Он лепит форму как мозаику, из острых «граненых» кусков разного цвета, как бы светящихся изнутри («Девочка на фоне персидского ковра», 1886, МРИ; «Гадалка», 1895, ГТГ). Цветовые сочетания не отражают реальности отношения цвета, а имеют символическое значение. Натура не имеет над Врубелем никакой власти. Он знает ее, пре­красно владеет ею, но творит свой собственный фантастиче­ский мир, мало похожий на ре­альность. В этом смысле Врубель антиподен импрессионистам (про которых не случайно сказа­но, что они то же, что натурали­сты в литературе), ибо он никак не стремится к фиксации непос­редственного впечатления от действительности. Он тяготеет к литературным сюжетам, которые толкует отвлеченно, стремясь со­здать образы вечные, огромной духовной мощи. Так, взявшись за иллюстрации к «Демону», он скоро отходит от принципа прямого иллюстрирования («Пляска Тамары», «Не плачь дитя, не плачь напрасно», «Тамара в гробу» и пр.) и уже в этом же 1890 году создает своего «Демона сидящего» —произведение, по сути, бессюжетное, но образ вечный, как и образы Мефистофеля, Фауста, Дон Жуана. Образ Демона —центральный образ всего творчества Врубеля, его основная тема. В 1899 г. он пишет «Демона летящего», в 1902 г.— «Демона поверженного». Демон Врубеля — существо прежде всего страдающее. Страдание в нем превалирует над злом, и в этом особенность национально-русской трактовки образа. Современни­ки, как справедливо замечено, видели в его «Демонах» символ судьбы интеллигента—романтика, пытающегося бунтарски вы­рваться из лишенной гармонии реальности в ирреальный мир мечты, но повергаемого в грубую действительность земного. Этот трагизм художественного мироощущения определяет и портретные характеристики Врубеля: душевный разлад, надлом в его автопорт­ретах, настороженность, почти испуг, но и величавую силу, мону­ментальность—в портрете С. Мамонтова (1897, ГТГ), смятение, тревогу —в сказочном образе «Царевны-Лебедь» (1900, ГТГ), даже в его праздничных по замыслу и задаче декоративных панно «Ис­пания» (1894, ГТГ) и «Венеция» (1893, ГРМ), исполненных для особняка Е.Д. Дункер, отсутствуют покой и безмятежность. Врубель сам сформулировал свою задачу — «будить душу величавыми обра­зами от мелочей обыденности»[[9]](#footnote-9)**.**

Самые зрелые свои живописные и графические произведения Врубель создал на рубеже веков — в жанре пейзажа, портрета, книжной иллюстрации. В организации и декоративно-плоскостной трактовке холста или листа, в соединении реального и фантастиче­ского, в приверженности к орнаментальным, ритмически сложным решениям в его произведениях этого периода все сильнее заявляют о себе черты модерна.

Как и К. Коровин, Врубель много работал в театре. Лучшие его декорации исполнены к операм Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и другим на сцене Московской частной оперы, т. е. к тем произведениям, которые давали ему возможность «общения» с русским фольклором, сказкой, легендой.

Универсализм дарования, беспредельная фантазия, необычай­ная страстность в утверждении благородных идеалов отличают Врубеля от многих его современников.

Творчество Врубеля ярче других отразило противоречия и му­чительные метания рубежной эпохи. В день похорон Врубеля Бенуа говорил: «Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю,— дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художе­ственного бытия. Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки лет XIX в., как на "эпоху Врубеля"... Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно было способно»**7**.

С Врубелем мы входим в новое столетие, в эпоху «серебряного века», последнего периода культуры петербургской России, находя­щейся вне связи как с «идеологией революционаризма» (П. Сапро­нов), так и «с давно переставшими быть культурной силой самодержавием и государством». С началом века связан взлет русской философско-религиозной мысли, высочайший уровень поэзии (достаточно назвать Блока, Белого, Анненского, Гумилева, Георгия Иванова, Мандельштама, Ахматову, Цветаеву, Сологуба); драматического и музыкального театра, балета; «открытие» русского искусства XVIII века (Рокотов, Левицкий, Боровиковский), древ­нерусской иконописи; тончайший профессионализм живописи и графики самого начала столетия. Но «серебряный век» был бессилен перед надвигающимися трагическими событиями в шедшей к ре­волюционной катастрофе России, продолжая пребывать в «башне из слоновой кости» и в поэтике символизма.

Если творчество Врубеля можно соотнести с общим направле­нием символизма в искусстве и литературе, хотя, как всякий большой художник, он и разрушал границы направления, то Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870—1905) —прямой выра­зитель живописного символизма и один из первых ретроспективистов в изобразительном искусстве порубежной России. Критики того времени даже называли его «мечтателем ретроспективизма». Умерший накануне первой русской революции, Борисов-Мусатов оказался совершенно глух к новым, стремительно врывающимся в жизнь настроениям. Его произведения — это элегическая грусть по старым опустевшим «дворянским гнездам» и гибнущим «вишневым садам», по прекрасным женщинам, одухотворенным, почти незем­ным, одетым в какие-то вневременные костюмы, не несущие внешних примет места и времени.

**3. Художественные объединения и их роль в развитии живописи**

«МИР ИСКУССТВА»

Художественное объединение «Мир искусства» заявило о себе выпуском одноимённого журнала на рубеже XIX—XX вв. Выход первого номера журнала «Мир искусства» в Петер­бурге в конце 1898 г. стал итогом десятилетнего общения группы жи­вописцев и графиков во главе с Александром Николаевичем Бенуа (1870-1960).

Основной целью художественного творчества объя­влялась красота, причём красота в субъективном понимании каждого мастера. Такое отношение к зада­чам искусства давало художнику абсолютную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств, что для России было достаточно ново и необычно.

«Мир искусства» открыл для рус­ской публики немало интересных и неизвестных ей ранее явлений западной культуры, в частности фин­скую и скандинавскую живопись, английских художников-прерафаэ­литов и графика Обри Бёрдсли.

Отличительной особенностью художников «Мира искусства» была многогранность. Они занимались и живописью, и оформлением теат­ральных постановок, и декоративно-прикладным искусством. Однако важнейшее место в их наследии принадлежит графике.

Лучшие произведения Бенуа — графические; среди них особенно интересны иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1905—1922 гг.). Главным «героем» всего цикла стал Петербург: его ули­цы, каналы, архитектурные шедевры предстают то в холодной строгости тонких линий, то в драматическом контрасте ярких и тёмных пятен. В кульминационный момент траге­дии, когда Евгении бежит от скачу­щего за ним грозного исполина — памятника Петру, мастер рисует го­род тёмными, мрачными красками.

Творчеству Бенуа близка романтиче­ская идея противопоставления оди­нокого страдающего героя и мира, равнодушного к нему и этим убива­ющего его.

Оформление театральных спек­таклей — самая яркая страница в творчестве Льва Самуиловича Бакста (настоящая фамилия Розенберг;1866—1924). Наиболее интересные его работы связаны с оперными и балетными постановками «Русских сезонов» в Париже 1907—1914 гг. — своеобразного фестиваля русского искусства, организованного Дяги­левым. Бакст выполнил эскизы деко­раций и костюмов к опере «Сало­мея» Р. Штрауса, сюите «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, балету «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси и другим спек­таклям. Особенно замечательны эскизы костюмов, ставшие самосто­ятельными графическими произве­дениями. Художник моделировал костюм, ориентируясь на систему движений танцовщика, через ли­нии и цвет он стремился раскрыть рисунок танца и характер музыки. В его эскизах поражают острота видения образа, глубокое понима­ние природы балетных движений и удивительное изящество.

Одной из главных тем для многих мастеров «Мира искусства» стало обращение к прошлому, тоска по утраченному идеальному миру. Лю­бимой эпохой было XVIII столетие, и прежде всего период рококо. Ху­дожники не только пытались воскре­сить это время в своём творчестве — они привлекли внимание публики к подлинному искусству XVIII в., фак­тически заново открыв творчество французских живописцев Антуана Ватто и Оноре Фрагонара и своих соотечественников — Фёдора Рокотова и Дмитрия Левицкого.

С образами «галантного века» связаны работы Бенуа, в которых версальские дворцы и парки пред­ставлены как прекрасный и гармо­ничный, но покинутый людьми мир. Евгений Евгеньевич Лансере (1875—-1946) предпочитал изображать кар­тины русской жизни XVIII в.

С особенной выразительностью мотивы рококо проявились в рабо­тах Константина Андреевича Сомо­ва (1869—1939). Он рано приоб­щился к истории искусства (отец художника был хранителем коллек­ций Эрмитажа). Закончив Акаде­мию художеств, молодой мастер стал великолепным знатоком старой живописи. Сомов блистательно ими­тировал её технику в своих карти­нах. Основной жанр его творчества можно было бы назвать вариациями на тему «галантной сцены». Действи­тельно, на полотнах художника словно вновь оживают персонажи Ватто — дамы в пышных платьях и париках, актёры комедии масок. Они кокетничают, флиртуют, поют серенады в аллеях парка, окружён­ные ласкающим сиянием предза­катного света.

Ностальгическое восхищение прошлым Сомову удалось особенно тонко выразить через женские об­разы. Знаменитая работа «Дама в го­лубом» (1897—1900 гг.) — портрет современницы мастера художницы Е. М. Мартыновой. Она одета по ста­ринной моде и изображена на фо­не поэтичного пейзажного парка. Манера живописи блестяще имити­рует стиль бидермейера. Но явная болезненность облика героини (Мар­тынова вскоре умерла от туберку­лёза) вызывает ощущение острой тоски, а идиллическая мягкость пейзажа кажется нереальной, суще­ствующей только в воображении художника.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1957) сосредото­чил своё внимание главным образом на городском пейзаже. Его Петер­бург в отличие от Петербурга Бенуа лишён романтического ореола. Ху­дожник выбирает самые непривле­кательные, «серые» виды, показывая город как огромный механизм, уби­вающий душу человека.

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К. А. Сюннербер-га», 1905—1906 гг.) строится на про­тивопоставлении героя и города, который виден сквозь широкое окно. На первый взгляд пёстрый ряд домов и фигура человека с по­гружённым в тень лицом кажутся изолированными друг от друга. Но между этими двумя планами сущест­вует глубокая внутренняя связь. За яркостью красок выступает «механи­ческая» унылость городских домов. Герой отрешён, погружен в себя, в его в лице нет ничего, кроме устало­сти и опустошённости.

СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Союз русских художников — объе­динение, которое возникло в 1903 г. в Москве. Его ядро составляли Кон­стантин Юон, Абрам Архипов. Игорь Грабарь, Аркадий Рылов. Большую роль в появлении Союза сыграл «Мир искусства», хотя московские мастера во многом стремились про­тивопоставить себя петербуржцам. Они были далеки от символизма и связанных с ним идей. Их стиль со­единял реалистические традиции передвижников и опыт импрессио­низма в передаче воздуха и света. Находясь под некоторым влиянием творчества Константина Корови­на, который нередко участвовал в выставках Союза, эти художники тяготели к пейзажу и жанровой жи­вописи.

Наиболее интересным среди пей­зажистов был Константин Фёдоро­вич Юон (1875—1958). Лучше всего ему удавались лирические зимние пейзажи («Мартовское солнце», 1915 г.; «Зимнее солнце», 1916 г.), в которых он тонко передавал игру света на подтаявшем снеге, нежную голубизну неба. А в видах Троице-Сергиевой лавры (лучший из них написан в 1910 г.) контраст белого снега и ярких по цвету зданий, человеческих фигур приобрета­ет чисто декоративную красоту, сближающую эти работы с искусст­вом модерна.

Любопытными поисками отмече­но творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871—1960). Его мягкий и поэтичный по настроению пейзаж «Февральская лазурь» (1904 г.) сви­детельствует о знакомстве художни­ка не только с импрессионизмом, но и с более поздними течениями во французской живописи. Стволы и ветви берёз, погружённых в сияние холодного зимнего солнца, написа­ны короткими мазками и напомина­ют технику пуантилистов. Та же манера видна и в превосходном на­тюрморте «Неприбранный стол» (1907 г.), в котором благодаря си­стеме рефлексов (цветных бликов) все предметы мастерски объедине­ны в колористическое целое.

Очень эмоциональны пейзажи Аркадия Александровича Рылова (1870—1939), ученика А И. Куинджи. В картине «Зелёный шум» (1904 г.) листва, колышущаяся под порывом ветра, написана сочными размаши­стыми мазками, а уходящая вдаль па­норама кажется такой же яркой, как и передний план, что создаёт ощу­щение декоративности.

Художник Абрам Ефимович Архи­пов (1862—1930) учился у знамени­тых передвижников — В. Г. Перова и В. Д. Поленова. Его жанровым по­лотнам присущи и реалистическое содержание, и острая социальная направленность. Однако привлека­ют они не столько этим. сколько чи­сто живописными достоинствами. Такова картина «Прачки» (конец 90-х гг. XIX в.). Её композиция, включающая только малую часть помещения, построена совсем в ду­хе ранних работ Эдгара Дега на ту­же тему. Клубящийся пар растворя­ет контуры фигур и очертания лиц, а колорит, сочетающий приглушён­ные серые, жёлтые, коричневые исиреневые тона, удивительно богат оттенками.

Творчество мастеров Союза рус­ских художников при всём обаянии и высоком техническом уровне от­личалось довольно сильным консер­ватизмом. Крепкие реалистические корни никогда не позволяли жи­вописцам уйти в область поиска но­вых форм и выразительных средств. Возможно, поэтому многие члены Союза русских художников превос­ходно вписались в картину развития официального искусства советского периода, составив, однако, самую достойную его часть.

«ГОЛУБАЯ РОЗА»

В марте 1907 г. в Москве по инициа­тиве мецената, коллекционера и ху­дожника-любителя Николая Павло­вича Рябушинского (1877—1951) открылась выставка группы живопис­цев под названием «Голубая роза». Её основные участники — Павел Кузне­цов, Сергей Судейкин, Николай Сапу­нов, Мартирос Сарьян и другие — были выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодче­ства. В начале XX в. их объединило глубокое увлечение идеями символизма. Некоторые из них сотрудни­чали в московских символистских журналах «Весы» и «Золотое руно». Но самым сильным было влияние В. Э. Борисова-Мусатова. Именно от­талкиваясь от его живописного сти­ля, молодые художники-символисты определили главную задачу своего творчества: погружение в мир тон­чайших, неуловимых чувств, затаён­ных и сложных внутренних ощуще­ний, которые невозможно объяснить словами.

В отличие от других художест­венных группировок, для которых первая совместная выставка стано­вилась началом пути, для москов­ских символистов она оказалась итогом: вскоре после этого содру­жество начало распадаться. Однако стиль «Голубой розы» во многом определил дальнейшее творчество каждого из них.

Среди шестнадцати участников выставки особый интерес вызывает, несомненно, Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968). До начала 10-х гг. XX в. творчество художника было близко манере его учителя Борисова-Мусатова и французских символистов группы «Наби». Пейза­жи Кузнецова 1904—1905 гг., напри­мер «Фонтан», «Утро», выдержаны в холодных тонах: серо-голубом, блед­но-сиреневом. Очертания предме­тов расплывчаты, изображение про­странства тяготеет к декоративной условности. Огромное внимание ма­стер уделял своеобразной передаче света, сообщающего пейзажу ощу­щение мягкости и одновременно чувство пронзительной грусти. В ра­ботах Кузнецова 10-х гг., особенно в так называемой «Восточной се­рии», уже ясно виден неповторимый творческий почерк зрелого мастера. Картина «Мираж в степи» (1912 г.) на первый взгляд предельно проста по содержанию: степь, одинокие шатры, неспешно идущие или бесе­дующие люди, которые не замечают великолепного сияния, заполнив­шего небо. Картина опять решена в холодных тонах, а яркие пятна (шат­ры, человеческие фигуры) только подчёркивают абсолютное господство серо-голубой гаммы. Нежное свечение миража — главное, что притягивает в картине: именно он кажется подлинной реальностью, а люди и их жилища воспринимают­ся как мираж.

Замечательная страница в ис­тории московского символизма — раннее творчество армянского жи­вописца Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880—1972). Он мог пре­красно демонстрировать тонкость ощущений и символистскую недо­говорённость, как, например, в работе «Озеро фей» (1906 г.), кото­рая построена на типичной для «Голубой розы» игре холодных то­нов. Однако подлинная стихия ху­дожника — это мир Востока с его темпераментностью и обжигаю­щей яркостью палитры. В таких картинах, как «Улица. Полдень. Кон­стантинополь» (1910 г.), «Финико­вая пальма» (1911 г.), художник ле­пит форму сочными красками и энергичными мазками.

В работах Николая Николаевича Сапунова (1880—1912) перепле­таются элементы символизма и примитивизма. Его полотно «Ка­русель» (1908 г.), казалось бы, ти­пичная примитивистская «ярма­рочная картинка». Однако лёгкие короткие мазки, сложные соеди­нения чистых (т. е. не смешанных на палитре) красок заставляют вспомнить утончённую манеру французских мастеров. И это пре­вращает балаганную сценку в сим­волистское «видение».

Немалое значение для Сапунова имели образы ушедших эпох, что сближает его с петербургскими ма­стерами «Мира искусства». Такова картина «Бал» (1910 г.). воскрешаю­щая в памяти сцену провинциаль­ного бала пушкинских времён.

Гораздо сильнее ностальгические настроения чувствуются в творчестве Сергея Юрьевича Судейкина (1882—1946). Действие картин художника, в частности работы «В парке» (1907 г.), разворачивается, как правило, в английских парках, среди густой листвы и теряющихся в ней лёгких беседок. Уединяющие­ся в лодках и в аллеях парка влюб­лённые пары словно растворяются в нежной воздушной дымке, их кро­шечные фигурки становятся орга­ничной частью природы. Рассеян­ный сумрачный свет придаёт этим «сценам времён сентиментализма» ощущение мечтательности и острой тоски по несбыточному.

Выставка «Голубая роза» не при­вела к созданию прочного художе­ственного объединения московских символистов. Но её название позд­нее превратилось в метафору, опре­деляющую основные черты их сти­ля: камерность, тягу к отражению

Итак, на рубеже веков в России возникло множество художественных объеди­нений: «Мир искусства». Союз русских художников и др. собравшие под одной крышей живописцев, вдохнов­лённых идеей возрождения народной культуры.

**Заключение**

Появление новой модели живописи в конце XIX — начале XX в., которая носит название Серебряного века, было обусловлено глубинными сдвигами в национальном мироощущении и ценностях духовной жизни. Кризис сознания проявился в декадентстве, в стремлении уйти от стереотипов и догм века про­свещения. Изменение основ национальной культуры шло по трем линиям. Во-первых, совершался переход от рационалистической картины мира к попыт­кам понять мир в его неразрывной целостности через соединение знания, веры и чувства. Во-вторых, формировались элементы светской религиозной фило­софии как нового мировоззрения культуры. В-третьих, культура снимала с себя груз «учительства» и активизировала пророческую и созидательную роль ху­дожественного творчества.

Изменение мировоззренческих основ на рубеже Х1Х-ХХ вв. соединилось с творческими поисками в области художественного языка. Наиболее полнок­ровный результат перемен выразился в становлении эстетической системы сим­волизма, который стал импульсом обновления всех сфер культуры

На рубеже веков русская живопись преодолевала национальные рамки и становилась явлением мирового уровня. Она использовала все богатство ми­ровых и собственных культурных традиций для становления отечественного ва­рианта модерна.

Важными источниками формирования духовной основы Серебряного века была культура провинции и малых городов. Модерн, символизм и авангард выполнили роль своеобразного «мотора», придавшего ускорение духовному развитию нации, буквально «вдвинув» ее в новый XX в.

**Литература**

1. Березовая Л.Г.История русской культуры.-М.,2002 -431с.
2. Борисова Е.А, Стернин Г.Ю. Русский модерн - . М.,2000.-261с.
3. Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество.- Л., 1970.-132с.
4. Волков Н.Н. Композиция в живописи.- М., 1977.- 174с.
5. ИльинаТ.В. История исскуств-М.,2003- 407с.
6. Лапшин В. «Союз русских художников»- М., 1971.- 206с.
7. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой прак­тики. М., 1977.- 186с.
8. Лебедев Г.Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.-160с.
9. Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века/Под ред. Н.Г. Машковцева. М., 1963.
10. Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX ве­ка/Под ред. Н.Г. Машковцева и Н.И. Соколовой. М., 1964.
11. Русская жанровая живопись XIX — начала XX века. Очерки. М., 2004 -208с..
12. СарабьяновД.В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М., 1980.
13. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX в. М., 1989.
14. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX вв.- М. 1999-68с...
15. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
16. Федоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1966.

1. Березовая Л.Г.История русской культуры.-М.,2002 -С.65 [↑](#footnote-ref-1)
2. Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество.- Л., 1970.-С.32. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой прак­тики. М., 1977.- С.86. [↑](#footnote-ref-3)
4. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.-С.90 [↑](#footnote-ref-4)
5. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX в. М., 1989.- С.100 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же,C.101. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лебедев Г.Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.-С.60. [↑](#footnote-ref-7)
8. Русская жанровая живопись XIX — начала XX века. Очерки. М., 2004 –С.28. [↑](#footnote-ref-8)
9. Федоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1966.- С.56 [↑](#footnote-ref-9)