



СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY

М.В. Москалюк

РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Учебное
пособие

УМО



**ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Марина Валентиновна Москалюк

Русское искусство конца XIX – начала XX века

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=40130960

Русское искусство конца XIX – начала XX века:

ISBN 978-5-7638-2489-6

Аннотация

Представлена история изобразительного искусства конца XIX – начала XX века. Дано современное понимание стиля модерн, проанализированы особенности русского символизма, импрессионизма и других стилистических направлений. Рассмотрены новые принципы формообразования в скульптуре и основные достижения московского и петербургского модерна в архитектуре. По всем темам на CD-диске в 30 презентациях дается изобразительный ряд, включающий около 1000 изображений. Для студентов-искусствоведов, студентов гуманитарных факультетов вузов, а также широкого круга читателей, интересующихся изобразительным искусством.

Содержание

Введение	4
Глава 1	26
1.1. Общественно-художественные процессы рубежа веков	26
1.2. Новое понимание задач искусства	32
1.3. Видоизменение национальной идеи	38
1.4. Основные стилевые направления	43
Конец ознакомительного фрагмента.	49

М.В. Москалюк

Русское искусство конца XIX – начала XX века

Введение

Интенсивность развития отечественной художественной культуры и изобразительного искусства конца XIX – начала XX века позволила достаточно небольшому по временным параметрам этапу (1890– 1910-е годы) стать одним из самых ярких, насыщенных и вполне самостоятельных периодов истории русского искусства. Данный период, дающий уникальный и одновременно разнохарактерный художественный материал, требует специального изучения. В области духовной культуры и изобразительного творчества рубежа столетий в полной мере раскрывается национальная специфика взаимоотношений традиции и новаторства. С одной стороны, мы видим преемственность с предыдущими стадиями развития искусства в России, с другой – качественно новые, программные явления, характерные исключительно для Новейшего времени. Очевидно, что без освоения проблематики произведений рубежа веков невозможно осознание художественных процессов XX столетия в целом и нынешнего эта-

па в частности. Это во многом актуализируется также сложными процессами духовных поисков современного российского общества, определением основ национально-культурной самоидентификации.

Исторический обзор разнообразных публикаций отечественного искусствознания показывает, что изучение проблем, касающихся русского искусства рубежного времени, имело место на протяжении всего XX века – начиная непосредственно с 1890-х годов и самых близких к обозначенному периоду 1920-1930-х годов вплоть до наших дней. Несомненно, что анализ отечественной историографии художественных процессов конца XIX – начала XX века значительно осложнен тем, что достаточно долго в нем сосуществовали крайне противоположные идеологические позиции: исследуемое искусство и культура развивались в период царской России, а основная часть рефлексии проводилась историками искусства советского периода. Лишь к концу XX – началу XXI века были выработаны более объективные и разноплановые подходы, позволяющие понять и уникальность данного времени, и его взаимосвязанность с предыдущими этапами развития отечественного искусства, и его значение для дальнейшего становления отечественной художественной школы.

Уже в 90-е годы XIX века в изобразительном искусстве стал очевиден кризис не только академизма, но и передвижничества. Не порывая с традицией, такие художники, как

В.А. Серов, И.И. Левитан, М.А. Врубель, К.И. Коровин, В.Э. Борисов-Мусатов, К.А. Сомов, Ф.А. Малявин и многие-многие другие, своим творчеством заявляют о принадлежности к «свободному реализму» (термин А.Н. Бенуа), подчеркивают индивидуальность живописной стилистики и личностное восприятие окружающего мира. Необходима была критика, способная уловить новые веяния в изобразительном искусстве и понять импульсы, толкавшие художников к поискам новых выразительных средств. Достаточно быстро новое художественное движение обрело своих истолкователей в лице таких всесторонне образованных и талантливых ценителей, как А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, И.Э. Грабарь, С.П. Яремич, С.К. Маковский, Глаголь (С.С. Голоушев). Большинство из них, будучи сами художниками (кроме Дягилева), одновременно испытывали внутреннюю потребность делиться с публикой мыслями и впечатлениями о последних явлениях в искусстве.

Безусловно, первым и наиболее влиятельным среди нового поколения критиков был Александр Николаевич Бенуа (1870–1960), что сразу было отмечено современниками. Необходимо подчеркнуть, что работы Бенуа, одного из организаторов и идейных руководителей объединения и журнала «Мир искусства» (1898/99-1904), во многом определили подъем *научного уровня* русского искусствознания. Наряду с несколькими последователями он сыграл самую существенную роль в формировании отечественной школы искусствов-

знания. Как художественный критик А.Н. Бенуа придерживался позиций «чистого искусства», выступал против эпигонского академизма, «направленства» позднего передвижничества, также не принимал и авангардизма. В своих публикациях Бенуа прошел путь от понимания задач творчества как работы «ради вернисажа» к широкому представлению о художественной культуре в целом, где нерасторжимыми узлами связаны все области единого художественного процесса. Пропагандируя старых русских художников и западноевропейскую живопись, А.Н. Бенуа в 1901 году приступил к изданию журналов «Художественные сокровища России» и «Старые годы».

Слова В.Г. Белинского о том, что художественная критика – это «движущаяся эстетика», вполне уместны в отношении другого выдающегося критика и историка искусства Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960), который с 1906 года совместно с издателем И.Н. Кнебелем создал серию монографий о крупнейших мастерах нового русского искусства. Значительную роль в деле самоопределения национальной художественной школы сыграла подготовка Грабарем многотомной Истории русского искусства (1906–1916; в связи с войной издание прервалось на 6-м томе), где он был автором ряда важнейших разделов. В 1897 году И.Э. Грабарь опубликовал работу «Упадок или возрождение? Очерк современных течений искусства», где впервые заявил о себе как о талантливом художественном критике. И хотя И.Э. Грабарь,

как правило, не стремился формулировать обобщенные теоретические выводы и не претендовал на создание собственной законченной эстетической системы, тем не менее в основе его художественной критики и историко-искусствоведческих исследований лежат вполне осознанные, взвешенные эстетические принципы.

Более радикальных позиций придерживался Сергей Маковский (историк искусства, художественный критик, поэт, мемуарист, издатель, редактор, организатор художественных выставок), который в своих трудах и письмах постоянно приветствовал художественное новаторство, ратовал за переработку принципов европейского искусства, но одновременно не принимал подражательства, а современное ему академическое направление отвергал за сухость и пустоту.

Необходимо остановиться и на художественной критике такого видного деятеля рубежного времени, как С.П. Дягилев (1872–1929). Статья «Сложные вопросы», опубликованная в первом номере журнала «Мир искусства» (1898 год), написанная совместно с Д.Д. Философовым, во многом является программной. В первой части, названной «Наш мнимый упадок», критик констатирует, что «упадка нет и быть не может». Во второй части «Вечная борьба» Дягилев отстаивает право искусства на самостоятельную жизнь безотносительно к каким бы то ни было общественным тенденциям. В последних двух частях – «Поиски красоты» и «Основы художественной оценки» (уже одни названия которых предпола-

гают известное обозначение дальнейшего пути в искусстве) содержались ответы на «сложные вопросы», сущность которых сводится к провозглашению свободы творческой личности и отстаиванию принципов «чистого искусства». Проблема «чистой» живописи, волновавшая в то время представителей самых разных течений в искусстве, не была обойдена Дягилевым и Философовым. Здесь показательна общая для многих тенденция, выражавшаяся в том, что отрицание «утилитарной тенденциозности» и провозглашение «индивидуализма» и «свободного» творчества приводило к противоположной крайности, к отрицанию самоценности смыслового начала в искусстве: «Произведение искусства важное не само по себе, а лишь как выражение личности творца». Важно, что при этом Дягилев подчеркивал большое значение художественной критики, утверждая, что она по своей природе «самостоятельное художественное творчество».

Кроме «Мира искусства» большую роль в художественных процессах рубежного времени сыграли также журналы «Весы» (1904–1909) и «Аполлон» (1909–1917). «История «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле», – писал Н. Гумилев. Шесть лет подряд выходил в Москве ежемесячник, идейным вдохновителем которого до конца 1908 года был поэт-символист Валерий Брюсов (1873–1924). «Весы», при видимом идейном плюрализме своего руководителя, были едва ли не первым периодическим изданием в России, полностью исклю-

чившим печатание произведений чуждых литературных и художественных направлений, хотя журнал выступал за свободное и политически неангажированное творчество.

«Аполлон» – последний истинно масштабный журнал Серебряного века. Инициатива создания «Аполлона» исходила от Сергея Константиновича Маковского (1877–1962). Журнал с самого начала замышлялся как издание, уделявшее равное внимание изобразительному искусству и литературе. «Аполлон» не принадлежал ни к одному из поэтических течений того времени и был ареной для выражения различных идей. В нем печатались произведения и символистов, и акмеистов, а также происходившие между ними дискуссии. Авторы журнала подвергали критике эстетические принципы передвижников и официально-академическое направление русского искусства, создав собственную теорию духовно-эстетической реальности.

В целом же художественная критика в период 1880–1910-х годов была как никогда активна. Молодые авторы желали понять, истолковать, донести до читателя то, что происходило с искусством. Новаторство в области искусства вдохновляло и рождало многочисленные споры в трудах и письмах. Но при этом не было стремления умалить значение старого искусства, раздавались призывы сохранять и ценить национальное богатство. При всем том необходимо отметить, что художественным критикам рубежного периода свойственен некий *субъективизм*, проявляющийся в особой благосклон-

ности к художникам-современникам, соратникам по журналам и единомышленникам.

После революции 1917 года кардинально меняется ситуация в стране и оценка искусства предыдущего периода становится негативной. В 1920-е годы широко и остро дискутируется вопрос о сущности художественного творчества и методах художественной критики. Через «Пролеткульт» получает распространение концепция «нового» искусства, согласно которой искусство должно быть «общественно организующим», непосредственно связанным с производством, трудом, утилитарными потребностями человека.

Официальное советское искусствознание периода 1920–1930-х годов оценивает русское искусство рубежа XIX–XX веков как вырождающееся, как конечную точку тенденций разложения, которые намечались уже в художественной культуре середины XIX века. Якобы негативный, деструктивный характер «загнивающего» промышленного капитализма влечет за собой и упадок духовной культуры. Такой подход к изучению истории, методологии и проблематики искусства носит явный характер марксистского диалектического материализма. Во многом он базируется на работе В.В. Воровского «О «буржуазности» модернистов» (1908). Воровской (партийный и государственный деятель, публицист, член коммунистической партии с 1894 года) доказывает классовый характер декадентства и модернизма, их противоположность пролетарскому искусству и реалистическо-

му творчеству, обосновывает эстетическую ценность «новых социальных начал» в русской жизни.

Вульгарно-социологические схемы советского искусствознания заключались в том, что анализ художественных произведений укладывался в два акта. Первый акт (социологический разбор) имеет дело с выявлением общественной сути содержания произведения искусства, а второй акт – с определением его художественных достоинств, которые, как правило, критики видят в мастерстве художника. Художественные же достоинства самого произведения, поэтичность идеи и замысла остаются вне эстетического анализа. В основе вульгарной социологии лежат абстрактно понятые идеи пользы, интереса, целесообразности, превращение фактов истории духовной культуры в простые символы разных социальных групп.

Первым значительным теоретическим исследованием отечественного искусства рубежного времени стала книга А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма» (1929). В ней проницательный и точный анализ произведений искусства делает убедительными увиденные автором закономерности внутреннего самодвижения искусства, дана интерпретация модерна как продолжение романтической традиции, как завершение (вырождение) старой, традиционной системы. Конец 1930-х годов – сложный период в жизни советского искусствознания, что объясняется мощным идеологическим давлением власти, в это вре-

мя появляется ряд документов, резко критикующих недостатки идейно-содержательной интерпретации истории искусства. Но, несмотря на очевидное присутствие в изданиях 1930–1950-х годов примет эпохи, все они и поныне сохраняют свою искусствоведческую ценность.

Однако примеры подлинно научного подхода к истории искусства были и в эти сложные времена. Так, в 1939–1940-е годы в Государственной Третьяковской галерее организованы две всесоюзные научные конференции. В 1939 году – конференция по историографии русского искусства (выделим доклад С.Н. Дружинина «Историография русского искусства конца XIX – начала XX века»), в феврале 1940 года состоялась конференция, посвященная русской исторической живописи, где тот же исследователь выступил с докладом «Историческая живопись художников «Мира искусства». С.Н. Дружинин одним из первых наметил круг проблем, связанных с творчеством «мирискусников». Кроме того, он же впервые ввел ряд позднее утвердившихся в истории искусства терминов, в частности, «неоромантизм».

И все-таки советское искусствознание 1920–1950-х годов, не могло дать справедливую, беспристрастную оценку искусству предыдущего периода, несмотря на свой якобы объективный подход. Как уже отмечалось выше, марксистская материалистическая идеология была слишком тотальна, отсюда вся оценка искусства рубежа веков велась именно с позиции ее интересов. Во всех процессах русской художествен-

ной жизни виделась идеологическая подоплека буржуазного строя. Такой грубый подход противоречил самой идее искусства рубежного времени как некоего проводника между человеком и абсолютными началами его существования.

Трудом, подводящим итог 1920–1950-м годам можно назвать «Очерки по истории русского искусства» (Издание Академии художеств СССР, М., 1954 / под ред. Н.И. Соколова). В данном издании искусство рассматривается как «сложная картина общественной борьбы»; даются многочисленные ссылки на труды В.И. Ленина, подробно рассматривается историческая ситуация – период реакции и новый подъем революционного движения. Самыми значимыми художниками периода 1890–1900-х годов называются В. Серов, К. Коровин, С. Иванов, Н. Касаткин, так как они развивают идеи передвижничества и в их творчестве «появились и первые отклики на общенародную борьбу за свободу и революционное движение пролетариата». Далее авторы дают крайне негативную оценку противоположной реализму линии: «...довольно разветвленное течение русского декадентства, которое пыталось подорвать самые основы русской национальной художественной школы». Движение «Мир искусства» трактуется как «боевой орган воинствующего идеализма в искусстве и искусствознании». Задачей лидеров нового течения А.Н. Бенуа и С.П. Дягилева стал «идейный разгром русского демократического искусства», художники обличаются в связях с Западной Европой и именуются «чужа-

ками России». Приблизительно такой же оценке подвергаются и символизм, и импрессионизм – они становятся «тормозами развития искусства реалистической картины»; группа «Бубновый валет» ставится в один ряд с «краткодневными однодневками, которые лопались как мыльные пузыри»¹.

Возрождение подлинного интереса к отечественной культуре 1890–1910-х годов (культуре, ранее наиболее закрытой с идеологической точки зрения) с конца 1950-х до 1980-х годов необходимо рассматривать во взаимосвязи с общими обновительными тенденциями в исторической науке, произошедшими в период «оттепели». После прямолинейно-классового подхода к изучению искусства на страницах отечественных изданий стали публиковаться первые исследования отдельных явлений истории художественной культуры. При этом отметим, что феномен советской художественной критики 1950–1980-х годов, которая развивалась под знаком «оттепели», представляет собой поле одновременного присутствия разнородных, порою взаимоисключающих смыслов и подходов исследователей.

Особое место среди публикаций тех лет занимают труды Г.Ю. Стернина. В книге Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков» (1970) происходит переоценка искусства данного периода, сделаны существенные шаги в сторону понимания саморазвития художественных процессов, отсутствия зависимости от актуаль-

¹ Очерки по истории русского искусства. – М., 1954. – С. 303, 314.

но-исторических детерминант. В дальнейших своих публикациях, опираясь на необычайно широкий материал документальных источников, Г.Ю. Стернин осваивает ключевые проблемы отечественной художественной жизни. В соавторстве с Е.А. Борисовой издает фундаментальные монографии по русскому модерну и русскому неоклассицизму², его труды по изучению художественных процессов и искусства обозначенного периода являются одними из самых значимых.

Важный вклад в формирование научного понимания культурных процессов эпохи рубежа XIX–XX веков внес фундаментальный четырехтомный коллективный труд (среди авторов Г.Ю. Стернин, А.А. Сидоров, В.П. Лапшин, А.А. Каменский и др.) Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века» (кн. 3, 1977 г.; кн. 4, 1980 г.), в котором искусство рассмотрено во всем его многообразии (изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное и театрално-декорационное искусство, народные художественные промыслы и др.) и во взаимосвязи с литературными и философскими исканиями того времени. Весомое академическое издание тщательностью подбора материала, научностью весьма важно и для сегодняшнего этапа.

Необходимо отметить монографию В.П. Лапшина «Со-

² Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М., 1990; Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский неоклассицизм. – М., 2002.

юз русских художников» (1974), где исследователь занимается нераскрытыми вопросами истории объединения со времен его возникновения до окончания существования. На импрессионизм в русской живописи у автора свой, особый, взгляд: он выдвигает интересную гипотезу, согласно которой художественный язык союзников является продолжающей традиции русской живописи, будучи лишь обогащенным некоторыми качествами западного искусства.

Подводящая итоги многолетней научной работы монография С.Н. Дружинина «О русской и советской живописи. Из творческого наследия» (1987) направлена на широкий круг читателя – в самой книге происходит предельная демократизация критических статей, язык которых не строгий, научный, а преимущественно художественный. Автор данной монографии уже в 1940-е годы обращался к изучению искусства символистов. В данном издании С.Н. Дружинин предпринимает попытку пересмотра распространенных взглядов и оценок; символизм разделяет на два этапа: до 1905 года и после него, вводит термин «мистический символизм» применительно ко второму этапу, что соответствует характеристике творчества ряда мастеров «Голубой розы». Главный вывод исследователя заключается в том, что искусство символистов способно «доставить нам эстетическое удовольствие, раскрыть мир подлинных человеческих чувств, отразить красоту объективного мира, порой вопреки

своим художественным принципам»³, что кардинально разнится с оценкой предыдущего этапа.

Интерес к искусству 1870-1910-х годов в 1980-х объясняется стремлением выявить в художественных памятниках прошлого то, что продолжает жить, что является общечеловеческой ценностью, перешагнувшей исторические рамки времени и места. Искусство понимается как духовная пища, «столь же необходимая человеку, как и пища телесная»⁴. Понимание искусства освобождается от сугубо идеологических позиций, уходит его разделение на «наше» и «не наше».

Начавшиеся в 1970-е годы процессы привели к тому, что современный этап изучения русского искусства рубежа веков характеризуется всеохватностью, обобщением, объективностью, учетом различных аспектов рассмотрения стилей и направлений искусства конца XIX – начала XX столетия, формированием целостной концепции развития художественной культуры. Во-первых, появилась возможность оценить данный период искусства как бы «со стороны», т. е. по прошествии уже целого столетия, что, безусловно, позволяет рассматривать художественные процессы без субъективности критиков-современников искусства рубежного времени (напомним, что современники разнообразных ху-

³ Дружинин С.Н. О русской и советской живописи. Из творческого наследия. – М., 1987. – С. 191.

⁴ Дружинин С.Н. О русской и советской живописи. Из творческого наследия. – М., 1987. – С. 208.

дожественных процессов, будучи представителями определенных направлений, не могли оценить другие тенденции с необходимой долей объективности). Кроме того, сегодня исчезли и любые формы идеологического давления, признание искусства рубежа веков антинародным и формалистическим, присущее советскому периоду, осознается лишь как исторический факт. Во-вторых, у современных критиков есть возможность изучения критического наследия, а также рассмотрения опыта отечественной и западной искусствоведческой литературы, разных точек зрения, использования в своих работах всего лучшего из накопленного багажа. К ведущим современным исследователям русского искусства рубежа веков следует отнести Д.В. Сарабьянова, Г.Г. Поспелова, А.А. Русакову, М.Г. Неклюдову и многих других замечательных ученых.

Начиная с 1970-х годов главными направлениями научной деятельности выдающегося современного ученого-искусствоведа Дмитрия Владимировича Сарабьянова стали разнообразные проблемы истории русского искусства нового и новейшего времени, сравнительное искусствоведение. В трудах, посвященных искусству рубежа веков, он исследует смену стилевых и мировоззренческих тенденций, акцентируя внимание на предпосылках и самом процессе перехода от старых принципов аналитического реализма к новейшим системам художественного мышления. Д.В. Сарабьянов является автором первого учебного пособия для выс-

шей школы «История русского искусства конца XIX – начала XX века» (М.: Изд-во МГУ, 1993). Подчеркивая разнонаправленность, разнообразие, наслаивание разных направлений и стилей друг на друга, автор выделяет два обобщенных этапа – сам рубеж столетий и предреволюционное десятилетие. Рассматривая отношения художников к окружающему миру, Д.В. Сарабьянов рассматривает постепенное преобразование реальности в произведениях мастеров рубежа веков: «Реальность преображалась, как бы проходя различные стадии пересоздания – на уровне сюжета, средствами театрализации действительности, с помощью возрождения мифологического мышления. В соответствии с этим менялась и жанровая структура. Жанры, предусматривающие прямые формы общения искусства и действительности, такие как бытовой жанр или пейзаж, уступали место историческому, мифологическому, подготавливая полную отмену того принципа жанрового структурирования, который существовал в течение многих столетий»⁵. Тонкость анализа, сочетающаяся со смелостью и убедительностью обобщающих концепций развития отечественной культуры, делает разнообразные труды Д.В. Сарабьянова основными источниками современной историографии рубежного времени.

Не менее интересны и оригинальны разнообразные публикации Глеба Геннадьевича Пospelова. Так, в своей кни-

⁵ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М., 1993. – С. 6.

ге «Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России» (1999) Пospelов исследует искусство рубежа веков с точки зрения интерпретации темы народа и России. Он подробно рассматривает эволюцию образов «природного», «живого», «стихийного», подчеркивая тенденцию перехода от поэтического, цветущего, растущего восприятия страны к трагическому, от полихромного к монохромному, от пространственности к плоскостности. Рубеж в данном случае выступает своеобразным переходным периодом, максимально концентрируя в себе изменения от «растущей», развивающейся, светлой России к стихийному, трагическому пониманию своей страны. Другой важнейшей для понимания рубежного времени монографией Г.Г. Пospelова является книга «Бубновый валет: примитив и городской фольклор» (1990). В ней автор, как следует из названия, в контексте разнообразных художественных явлений анализирует творчество общества «Бубновый валет», основанного в 1910-м году Кончаловским, Машковым, Лентуловым и кругом близких им художников.

А.А. Русакова рассматривает с точки зрения зарождения, становления и развития символизма в России искусство рубежа XIX–XX веков, показывая историю символизма от «протосимволистов» до авангардистов, выделяя течения «старших» (к ним отнесен Врубель, мирискусники, Рерих) и «младших» (Борисов-Мусатов, мастера «Голубой розы» во главе с Кузнецовым и Петров-Водкин).

Историко-психологический аспект проблемы традиций и новаторства в искусстве рубежа представлен в книге М.Г. Неклюдовой «Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX вв.». Автор отмечает, что в границах хронологически сжатого периода совершался сложнейший процесс обновления как самой действительности, так и духовного мира художника; действительность открывала ему свои неведомые ранее стороны и новые аспекты их восприятия; складывалось новое художественное видение и мышление. Рубеж в интерпретации М.Г. Неклюдовой нес с собой неизбежные утраты по сравнению с искусством предшествующих периодов, но одновременно дарил и открытия, создавая новые художественные ценности.

В достаточно часто используемом сегодня учебнике Т.В. Ильиной «История искусств. Отечественное искусство» (2005) общие положения искусства конца XIX – начала XX века рассматриваются в контексте развития искусства России в целом, т.е. искусство рубежа встраивается в общую хронологию развития искусства. Ильина разбирает характерные тенденции творчества основных мастеров, в работах которых наиболее полно и ярко отразились черты эпохи. Развитие разнообразных течений, направлений, жанров исследователем обуславливается характеристикой эпохи как «времени канунов», ожидания перемен в общественной жизни, что породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов.

Подчеркнем, что воссоздание полной картины искусства конца XIX – начала XX века невозможно без монографических изданий, посвященных творчеству ведущих художников. Притягивает к себе внимание неоднозначностью и масштабностью Михаил Врубель – знаковая фигура данного периода, изучению его творчества посвятили свои труды такие талантливейшие ученые-искусствоведы, как М.М. Алленов, Н.А. Дмитриева, Д.З. Коган. В круг основных научных интересов С.В. Голынца входят разнообразные проблемы русского искусства и художественной критики, особо же обозначим его монографические исследования, посвященные мирискусникам Льву Баксту и Ивану Билибину, разносторонней деятельности Сергея Дягилева. Новое понимание символизма голуборозовцев предлагает в своих публикациях Ида Гофман. К сожалению, в краткой историографии невозможно охарактеризовать или хотя бы упомянуть все действительно достойные пристального внимания современные труды, раскрывающие все новые и новые грани удивительно богатого, неисчерпаемого на художественные открытия периода отечественной культуры.

Современный этап развития полиграфии позволяет выпускать художественно ценные и содержательные монографии о творчестве отдельных художников и не менее красочные обобщающе-обзорные издания, посвященные изучению отечественного искусства 1890 – 1910-х годов. Русское искусство рассматривается с позиции исторического эволюци-

онного развития, с точки зрения интерпретации темы России как переплетение традиционных и новаторских течений; возможен разбор всех направлений и течений или выделение какого-либо одного, раскрытие сущности новых поисков искусства через призму данного направления. Для исследователей нашего времени характерна объективность и одновременно ярко выраженная авторская позиция интерпретаций. В целом, исходя из общих исследовательских тезисов, можно выделить характерные особенности искусства конца XIX – начала XX века:

- историческая обусловленность, включенность рассматриваемого периода в общую историю русского искусства;
- многообразии стилей, направлений, тем не менее позволяющее выделять основные тенденции развития, заключающиеся в переходе от принципов аналитического реализма к новейшим системам художественного мышления;
- обращение к национальным темам, попытка передать художественными средствами образ России и характер эпохи.

В основу материала учебного пособия «Русское искусство конца XIX – начала XX века» положен курс лекций, читаемый в Сибирском федеральном университете. Девять глав данного учебного пособия включают общую характеристику общественно-художественных процессов рубежа веков; разносторонний анализ специфики стиля модерн в русском изобразительном искусстве; изучение стилистических тенденций и творчества основных мастеров архитектуры и

скульптуры; монографическое рассмотрение художественного наследия ведущих живописцев в контексте ключевой проблематики искусства данного периода; характеристику истории создания и функционирования основных художественных объединений («Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновый валет»), рассмотрение особенностей стилистических исканий (импрессионистических, постимпрессионистических, символистских) творчества ведущих мастеров этих объединений. К учебному пособию на CD-диске прилагается комплекс презентаций (более 900 иллюстраций), соответствующих главам и параграфам, следующих основной логике изложения теоретического материала и полноценно показывающих наиболее существенные произведения изобразительного искусства конца XIX – начала XX века.

Разностороннее изучение русского искусства рубежного периода подразумевает наличие знаний всеобщей истории искусства, истории художественной критики и эстетических теорий, философии и теории искусства. Обширный общекультурный контекст способствует раскрытию национальных особенностей русского искусства и определению его места в мировом художественном процессе.

Глава 1

Общая характеристика русского искусства конца XIX – начала XX века

1.1. Общественно-художественные процессы рубежа веков

Хронологические рамки периода развития отечественного искусства, который принято называть *искусством рубежного времени*, невелики и определяются достаточно четко: 1890 – 1910-е годы. Это был этап интенсивного формирования культуры и искусства Новейшего времени вплоть до первых художественных опытов авангарда. Революция 1917 года кардинально изменила основные направления художественного процесса.

В конце XIX – начале XX века Россия вступает в стадию ускоренного социально-экономического развития. Своеобразным выразителем общественных процессов, проявляющихся в разделении общественно-политических сил на разнообразные, зачастую резко отличные друг от друга, ориентации становятся художественные процессы. Показательно,

что если во второй половине XIX века главная расстановка художественных сил определялась Товариществом передвижных художественных выставок и Императорской академией художеств, то характерная особенность рубежного периода – множественность течений, объединений, многогранность интересов публики и самих художников. При этом необходимо отметить, что в конце XIX века в самой Академии времена жесткой регламентации учебно-творческого процесса остались в прошлом, да и передвижники уже не были столь монолитной силой (хотя некоторые из них, в том числе И.Е. Репин, В.И. Суриков, переживали пору творческого расцвета). Несомненно, что противостояние в рубежный период наблюдается не только в сфере политики и социальных взаимоотношений, но и в художественной эстетике, где заново пересматриваются коренные вопросы искусства. В рубежный период преодолеваются неравномерности развития архитектуры, скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного, театрально-декорационного искусства, присущие предыдущему этапу. В каждом виде изобразительного творчества достигнуты впечатляющие результаты, многие из художников с равным мастерством выполняют и станковую картину, и декоративное панно, и театральный костюм, и архитектурный набросок, и виньетку для книги, и открытки.

Одно из важнейших событий для дальнейшего развития искусства России – передача в 1892 году Павлом Михайло-

вичем Третьяковым личного художественного собрания городу Москве как национального достояния. На основе коллекции П.М. Третьякова организуется публичная художественная галерея, по этому поводу собирается Первый съезд российских художников. Можно сказать, что ярчайшее явление художественной жизни предшествующего периода – передвижничество – становится историей. Формально Товарищество передвижных художественных выставок просуществовало до 1923 года и продолжало организовывать малые и большие выставки в различных городах, но своей прежней роли в художественной жизни России уже не играло. Тем не менее свою миссию в расширении значимости изобразительного искусства, в его демократизации передвижничество выполнило в полной мере. Однако как негативную побочную тенденцию можно отметить так называемые народные выставки. Расширяя круг зрителей, подобные мероприятия отнюдь не всегда способствовали воспитанию высокого вкуса, упрощали задачи, содержание, проблемы искусства и сводили творчество художника к понятной всем просветительской «картинке». С другой стороны, подобные мероприятия, в свою очередь, были реакцией на усложнение языка искусства, его интеллектуализацию и чрезмерную эстетизацию.

В художественной жизни, помимо открытия Третьяковской галереи, произошли и другие значимые события. В 1898 году открылся Русский музей императора Александра III в Санкт-Петербурге. В 1912 году по инициативе истори-

ка Ивана Владимировича Цветаева (1847– 1913) в Москве начал работу Музей изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина). В целом же активизация и разнообразие выставочной жизни на рубеже столетий – явление показательное. Н.К. Рерих пишет: «Давно ли было время, когда 2–3 картинных выставки были не только обыденны, достаточны, чего доброго, даже обременительны, а теперь не угодно ли – за прошедший сезон 1897–98 годов выставок было 16, да плюс открытие нового художественного музея⁶, и везде есть публика и в достаточном количестве. И никто не скучает. Цифры платных посетителей достигают до 30 000, не считая бесплатных и учащихся, никто не скучает, читая обширные газетные фельетоны о выставках. Это заметный шаг вперед! Приятный сюрприз и художникам и всей интеллигенции!»⁷ Идет активное ознакомление российской публики с зарубежным искусством, постоянно устраиваются вернисажи художников Франции, Англии, Германии, США, Японии, Бельгии, Голландии и т.д. Активность художественной жизни сочетается с невероятной активностью художественной критики. Во всех центральных периодических изданиях публикуются обширные обзоры художественных событий, издаются монографии по изобразительному искусству, регулярно выпус-

⁶ Речь идет об открытии в 1898 году Русского музея в Санкт-Петербурге.

⁷ Цит по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX вв. – М., 1970. – С. 25.

каются специальные журналы. Оживление художественной жизни происходит не только в столичных городах, но и в провинции, где в данный период также проходят выставки разнообразного уровня и содержания и открывается целый ряд губернских музеев.

Характеризуя отечественную художественную школу рубежного времени, необходимо отметить, что Академия художеств во многом теряет свои позиции ведущего образовательного центра. При всей резкой полемической заостренности большая доля истины есть в следующем суждении: «В творческом отношении все подлинно оригинальные русские мастера развивались вопреки академической эстетике и в решительной борьбе с нею. Обстановка в Московском училище живописи, ваяния и зодчества была совсем иной, чем в петербургской академии художеств. Оно не испытывало постоянного давления официальных кругов, придворной знати, не имело государственно-казенного характера, было демократичным по самому своему статусу («Училище живописи, ваяния и зодчества есть открытое и всесословное учебное заведение» – говорилось в его уставе). С полным основанием многие современники эпохи конца XIX – начала XX века утверждали, что Московское училище – «самая свободная в России, самая терпимая» художественная школа, которая «выпускала прекрасных художников» и «до сего времени большинством художественного мира считалась несрав-

ненно выше, чем Петербургская Академия»⁸. Нельзя не учитывать также, что кардинальному обновлению выразительно-изобразительного языка отечественного искусства в полной мере способствовал тот факт, что многие русские художники завершали свое образование за рубежом у ведущих мастеров западноевропейского искусства, в новаторских художественных студиях.

Система духовной жизни, которая была сформирована в конце XIX – начале XX века и дала исключительно многообразные и яркие результаты, часто обозначают термином «Серебряный век». Помимо качественной эмоциональной нагрузки, которая невольно возвращает нашу память к золотому веку пушкинского ренессанса, эта формулировка, активно используемая уже в рубежный период критиком С.К. Маковским и философом Н.А. Бердяевым, сегодня имеет собственное культурологическое содержание.

⁸ Русская художественная культура конца XIX – начала XX века». Кн. 2. – М., 1975. – С. 169.

1.2. Новое понимание задач искусства

На каждом этапе развития искусства параллельно существуют две линии, которые обнаруживаются с различной степенью отчетливости и в разнообразных формах. С одной стороны, в той или иной мере происходит подчинение искусства господствующей идеологии, будь то мифическое, религиозное сознание, национальная идея, государственные интересы. С другой, из самой логики развития искусства рождается стремление освободить художественное творчество от любых неэстетических задач (наиболее последовательно это выражается в формуле «искусство для искусства»). В различные исторические этапы первая и вторая тенденция могут оказывать либо плодотворное, либо разрушительное действие.

В рассматриваемый нами рубежный период критическое отношение искусства к действительности, столь характерное для русского демократического реализма, не исчезает, но кардинально трансформируется. Российское искусство предыдущего этапа в основном просвещало, проповедовало, обличало, воспитывало, выражало и в этом видело свои главные задачи. Отсюда и основные формообразующие особенности – оно было *миметическим*, т. е. отображающим, воссоздающим, жизнеподобным. Искусство конца XIX – начала XX века стремится преобразовывать жизнь и само стать жиз-

нию. Наблюдается кризис миметического искусства, господствовавшего со времен Ренессанса, идет активный поиск новых средств художественной выразительности, обостряются проблемы художественной формы. Искусство, по представлениям теоретиков нового времени, должно преобразовывать человеческое общество не только просветительством и критикой, оно должно выйти из музеев и наполнить красотой все сферы деятельности человека. Но красота и гармония ищутся уже не в окружающем мире, а за счет внутренних свойств самого искусства, где преобладают сказочные, мифические, аллегорические сюжеты, воспоминания о прошлом.

Характерное явление – использование одним из искусств выразительных средств другого. Одна из идей конца XIX века – единство и взаимодействие всех видов и сфер духовной культуры. Андрей Белый пишет о музыкальных корнях всех искусств, А.Н. Скрябин стремится передать созерцание «света в звуке», М.К. Чюрленис сочиняет «музыкальную живопись». В целом творческой интеллигенцией формируется и развивается миф об искусстве как некоей высшей реальности.

В России идея пересоздания мира средствами искусства у Ф.М. Достоевского, Вл. Соловьева, Н.Ф. Федорова обнаруживает признаки мессианизма, превращается во всечеловеческую идею спасения мира. Первое явление Мессии-Христа не уничтожает мессианской обращенности к будущему.

му, ожидания царства Божьего, преображения мира, нового неба и новой земли. При этом идея царства Божьего имеет эсхатологический смысл, означает конец данного объектного мира и наступление иного, преображенного, мира. Поэтому одновременно русская философско-эстетическая мысль пронизана эсхатологизмом, мыслями о конце жизни и истории и о грядущей новой истории. Слияние мессианизма и эсхатологизма у Владимира Соловьева, например, выразилось в утверждении, что предназначение русского народа не в построении рая на земле, а в том, чтобы как можно дольше не допустить наступления ада. В основе лежала идея всеединства, эсхатологическая энергия преображения всего человечества как единственно возможный путь преодоления угрозы вселенской катастрофы. Русское мессианство отличается от революционных социальных проектов, ибо предполагает духовный путь, а не политический. Великая миссия искусства, по представлениям религиозных философов, и заключается в превращении слепой силы природы в разумную. Наука и искусство примиряются в высшем синтезе человеческого творчества.

Философия «общего дела» Н.Ф. Федорова предполагает всеобщность, воссоединенность людей. Для того чтобы люди могли соединиться, нужны принципы подобного соединения. Не случайно философия «общего дела» Федорова способствует возрождению романтической идеи об архитектуре как месте соединения всех искусств в ее «совершенней-

шем создании – храме». С понятием храма Н.Ф. Федоров связывал не только нравственные начала, но и синтез искусства, знаний и информации. В самом деле, если мы обратимся к реально существовавшим и существующим храмам, то можем увидеть в них почти идеальный образ синтеза – пение, музыка и действие; архитектура, живопись и декоративно-прикладное искусство; архив и библиотека, школа и слово (проповеди и чтение книг) и т.д. Н.Ф. Федоров неоднократно пытался выстроить схемы взаимоотношений «музей – храм». Если для немецких философов (Ницше, Вагнер) основой синтеза служит музыка (музыкальная драма), то для русских идеальное воплощение синтеза видится в храме и совершаемом в нем действе. Следует отметить особую плодотворность идеи храмового действа как синтеза искусств для русской культуры в целом (впервые сформулированная Федоровым, данная идея была переосмыслена и развита П. Флоренским и Е. Трубецким). Важно, что идея соединения искусств вырастает из многовекового опыта русской культуры и находится в русле исканий многих художников XIX века. Так, вспомним уникальность знаменитых «Библейских эскизов» Александра Иванова, которые были под стать представлениям Н.Ф. Федорова о новом содержании храмовых росписей и должны были представлять ветхозаветную и христианскую историю человечества. Их вместилищем планировался своеобразный не имеющий аналогов храм-памятник (проект Витберга), посвященный событиям изгнания поль-

ско-литовских захватчиков в 1613 году и воцарению Романовых. Таким образом, постановка вопроса о «синтезе искусств» в России рубежного времени опиралась на глубокие корни национальной культуры и православной традиции.

Обострение вопросов о месте и роли искусства в конце XIX – начале XX века неразрывно связано с основной антиномией данного периода – с одной стороны, проявление в творческих личностях крайнего индивидуализма, с другой – стремление к соборности. «Осуществление природой совершенной красоты в области физической жизни невозможно, поэтому эта задача, как неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества. Главная задача искусства есть превращение физической жизни в духовную. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства», – пишет в 1890 году в трактате «Общий смысл искусства Вл. Соловьев»⁹.

Необычная щедрость талантов и высокий уровень искусства Серебряного века связаны, с одной стороны, со стремлением найти в архитектурном и живописно-пластическом языке возможности для выражения высоких мировоззренческих категорий, с другой – с отношением к художественному творчеству как к средству преобразования жизни, пони-

⁹ Соловьев В.С. Собр. соч.: в 2 т. Т 2. – М., 1990. – С. 398.

манию художественного творчества чуть ли не как религиозного служения.

В целом же общая мировоззренческая картина периода конца XIX – начала XX века, определяющая как эстетические споры, так и разнообразие непосредственной художественной практики, включала в себя зачастую противоположные по внутреннему содержанию тенденции. Это и обострение проблематики религиозно-духовных ценностей художественного творчества, и все нарастающий эстетизм художественной формы с явной интеллектуализацией и индивидуализацией творческого процесса. С другой стороны – жаркая полемика, возникшая вокруг известного трактата Льва Толстого «Что такое искусство?», опубликованного в 1898 году, показала, что и моральные проповеди, отвергающие любой эстетизм и религиозное начало писателя-мыслителя, склоняющегося к позитивистскому пониманию мира, были не чужды весьма значительной части русского общества. «Как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они образуют единый, мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры», – писал в этот период поэт-символист Александр Блок¹⁰.

¹⁰ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. – М.-Л., 1962. – С. 176.

1.3. Видоизменение национальной идеи

Конец XIX – начало XX века ощущались в России как время перемен, неизвестности, переломной эпохи. Экономические подъёмы и кризисы, проигранная Русско-японская война (1904-1905) и революция (1905-1907), Первая мировая война (1914-1918) и, как следствие, революции в феврале и октябре 1917 года – все это накладывало серьезный отпечаток на формулирование национальной идеи.

Одним из показателей исторического мироощущения для русского общества является его отношение к Западу. На протяжении столетий Запад представлялся не как определенное политическое или географическое пространство, а как особая система ценностей – религиозных, научных, этических и эстетических, которые можно либо принять, либо отклонить. Возможность выбора рождала и рождает в истории России сложные антиномии «свое – чужое», «Россия – Запад», что особенно остро сказывается в переходные эпохи. В духовно-религиозной сфере в данный период вырабатывается понятие, получившее определение «русская идея». «Русская идея» не только преодолела внутренний духовный дуализм русской нации XIX века (славянофильский особый путь и западническое подражательство), но и сформировала свою версию вселенского мира – соборность, единство ин-

дивидуального и социального, личного и коллективного, человечества и церкви. Достоевский, Соловьев, Флоренский, Бердяев – неполный перечень имен, связавших себя с духовной традицией «русской идеи». В конце XIX – начале XX века в интерпретации идеи национального появляются новые акценты. В работах русских религиозных философов *национальная идея связывается с христианско-православной духовной традицией*. В духовно-нравственном обновлении общества видится им основное средство решения социальных проблем.

При этом показательно, что в сознании людей конца XIX века усиливается интерес к своей собственной истории, причем данный интерес получает научную основу. Вся культура XVIII-XIX веков развивалась почти без знания собственного древнерусского наследства, и только в конце XIX – начале XX века русская икона стала рассматриваться не только как исключительно культовый религиозный объект, но и как произведение искусства. Значительной ценностью обладала коллекция икон, собранная другом П.М. Третьякова, попечителем Третьяковской галереи И.С. Остроуховым, которую он начал собирать с конца 1909 года под влиянием ученого и коллекционера Н.П. Лихачева и помощника хранителя Третьяковской галереи Н.Н. Черногоубова. Здесь были представлены выдающиеся образцы византийской, новгородской, московской, ярославской, строгановской иконописных школ. Собрание служило серьезной основой для изу-

чения иконописи. Благодаря Остроухову увлечение русской иконой широко распространилось среди московских любителей. Под слоем позднейших «поновлений» и копоти открылся новый мир древнерусской живописи. Благодаря работам реставраторов яркость красок древних мастеров потрясла ценителей искусства. В 1904 году из-под нескольких слоев позднейших записей была открыта «Троица» Андрея Рублева. 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». 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.

Наиболее наглядно изменение понятия «национального» в философско-эстетических воззрениях рубежного времени воплотилось в трансформации символического содержания православного храма. Интересно проследить последовательную трансформацию теософской формулы «Москва – Тре-

тий Рим» в искусстве России нового времени. В первой половине XIX века Римом выступала не Москва, а Петербург, который стремился сравняться и превзойти не столько Рим – Константинополь, сколько Рим императорский. Город св. Петра даже по наименованию вызывал аналогии с папским Римом. Композиционно и идеологически площади Петербурга первой половины XIX века (прежде всего ансамбли Карла Росси) повторяют римские форумы. И только к середине XIX века осуществляется идея увековечить подвиги войны 1812 года не в виде римских триумфальных арок, а в виде присущего православной традиции благодарственного храма (русско-византийский стиль начался с храма Христа Спасителя архитектора Константина Тона)¹¹. Если в XIX веке храмы считались выражением идей народности и национальности, то на рубеже веков в символике храма главной становится идея жизнестроения, духовного возрождения, основанного на согласии и любви к ближнему.

¹¹ Одним из последних опытов осуществления идеи храма как синтеза искусств, но как бы вывернутым наизнанку можно считать попытку сооружения в начале 1930-х годов на месте храма Христа Спасителя Дворца Съездов. Задача возведения храма-памятника во имя бога-человека и его идей – В.И. Ленина – наиболее полно выражала представление своего времени о синтезе искусств, но среди прототипов Дворца Съездов угадывается источник абсолютно чуждый храму Христа Спасителя – триумфальная колонна Древнего Рима. (См. подробнее: Кириченко Е.И. Идея художественного возрождения в градостроительстве и храмовом зодчестве России в конце XIX – начале XX века / Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн.: 1. – М.: НИИ ПАХ, 1997.)

Русское религиозное искусство конца XIX – начала XX века можно считать таким же ярким выражением религиозного возрождения в России, как и идеалистическую философию этого времени. Храм Христа Спасителя знаменует возрождение национального зодчества, возрождение русской религиозной живописи наступает позднее – с росписей Виктора Васнецова во Владимирском соборе Киева (1885–1895), возведенном к 900-летию крещения Руси. За первые 17 лет наступившего нового века в стране открылось 165 новых монастырей, а за 1906–1915 годы 5500 новых храмов. Возрождение религиозного искусства в России совпало с развитием неорусского стиля как одного из направлений искусства модерна.

Безусловно, на рубеже веков русская культура, не теряя своего национального лица, все более обретала черты общеевропейского характера. Как уже отмечалось, значительно активизировались ее связи с европейскими странами в выставочных мероприятиях, а также и по многим другим направлениям. Но самое важное заключается в том, что и Россия в этот период обогащает мировую культуру значимыми достижениями в многообразных художественных областях. На рубеже веков русская художественная культура преодолела национальные рамки и становилась явлением мирового уровня, при этом она использовала все богатство как мировых, так и собственных традиций.

1.4. Основные стилевые направления

Единство искусства Серебряного века заключается в сочетании старого и нового, уходящего и нарождающегося, во взаимовлиянии разных видов искусства друг на друга, в переплетении традиционного и новаторского. Взаимоотношение же основных стилевых направлений в русском искусстве рубежа столетий достаточно полно прослежено Д.В. Сарабьяновым¹², по характеристикам ученого оно представляет собой следующую картину. Если откинуть послепередвижническую, литературную по сюжету, тяготеющую к описательности и натуралистичности живопись (хотя количественно она не только не уступала, но и превосходила живопись новых направлений), можно выделить две основные точки тяготения – импрессионизм и модерн. В некоторых случаях происходит поляризация этих стилевых направлений, но чаще они движутся навстречу друг другу и выступают в смешанном виде, так как в России импрессионизм и модерн не сменяли друг друга в исторической последовательности (вариант развития искусства Западной Европы), а наслаивались, развивались параллельно. Импрессионистические опыты Константина Коровина, Исаака Левитана, Ва-

¹² См.: Сарабьянов Д.В. Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX – начала XX века / Русская живопись. Пробуждение памяти. – М., 1998. – С. 188–198.

лентина Серова, еще в 80-х годах открывавшие путь русско-модерну, почти совпали по времени с первыми проявлениями модерна в творчестве Врубеля. Ранний русский импрессионизм рождался из реалистического пленэра второй половины XIX века. Появление Врубеля было достаточно неожиданным, сама необычность и мощь его таланта стали немаловажными факторами в процессе рождения новой художественной системы.

Сроки развития как импрессионизма, так и модерна были в России достаточно краткими по сравнению с историческими стилями, а широта охвата различных явлений художественной жизни значительно различалась. Импрессионизм полноценно воплотился в живописи, яркий след оставил в скульптуре и музыке, меньше повлиял на литературу, но, само собой разумеется, архитектура была к нему абсолютно не восприимчива. Поле деятельности модерна значительно шире. Он включает и архитектуру, и все прикладные формы творчества, и скульптуру, и живопись, и графику, с определенной мерой условности его можно отнести к литературе и театру. В истории мирового искусства модерн был последним стилевым направлением, претендовавшим на всеохватность и воплотившим эти претензии.

Рубежное время отличается яркостью и неповторимостью художественных индивидуальностей. Очевидно, что тот или иной мастер, в целом укладываясь в условные рамки конкретного стилистического направления, не будет являться абсолют-

ным проводником его идеи по нескольким причинам. Во-первых, стилевое направление никогда не существует в художественной практике в виде некоторого предначертания, а создается самим творческим процессом. Во-вторых, каждый из носителей стиля хоть в какой-то мере отклоняется от его среднестатистической сути. В-третьих, это отклонение, как правило, идет в сторону параллельно существующего стилового направления.

В русском искусстве К. Коровин (*импрессионизм*) и М. Врубель (*модерн*) сохраняют возможную чистоту стиливых позиций и как бы закрепляют на флангах общую симметрию стиливой композиции. Внутри же картина достаточно сложная. Московские мастера «Союза русских художников» продолжают развитие затянувшегося импрессионизма, внося в него поправки, свидетельствующие о соседстве модерна. Художники объединения «Мир искусства» делают отступления в сторону *неоакадемизма*, но тенденция неоакадемизма, явившаяся некоей параллелью архитектурной неоклассике и поэтическому акмеизму, выявилась не настолько, чтобы дать возможность обозначиться ему как самостоятельному стиливому направлению. Она лишь осложнила общую стиливую ситуацию.

Этому осложнению способствовало объединение в определенную творческую группу художников «Голубой розы», стиливая общность которых зависела от яркой художественной индивидуальности В.Э. Борисова-Мусатова. Бу-

дучи *символистами* по мироощущению, они создали свой вариант стиля модерн, отличный как от Врубеля, так и от основных устремлений художников «Мира искусства». Все это усугубило неустойчивость стилевой общности модерна, сделало целостность русского модерна более условной по сравнению с немецким Югендстилем и французским Ар Нуво.

Некое новое стилевое единство наблюдается и у «бубнововалетовцев», с их открытиями в области *неопримитивизма*. В отличие от голуборозовцев стилевое единство «Бубнового валета» не скреплено опытом какого-то одного из художников, а выступает следствием коллективных усилий. Подобной «школой без руководителя» можно считать и основное ядро объединения «Мир искусства» и «Союз русских художников» в его московской части. Впоследствии в ранг творца стиля возводится конкретная индивидуальность, что является уже показателем авангардистского движения, авангардистского менталитета (начиная с деятельности Ларионова в «Ослином хвосте» и его манифестации *лучизма*).

Таким образом, в рамки рубежного периода вписываются и эстетические идеалы реалистического искусства, и художественная философия модерна, и культуротворческий проект символизма. Время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. По выражению Д.С. Мережковского, современность определялась двумя противоположными чертами – крайним мате-

риализмом и страстными идеальными порывами духа. Объединяющим началом новых художественных течений можно считать сверхпроблемы, которые одновременно были выдвинуты в разных видах искусств. Художественное экспериментаторство рубежной эпохи открыло дорогу новым направлениям искусства XX столетия.

Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные события художественной жизни конца XIX – начала XX века.

2. В чем заключалась разница в понимании места и роли искусства в России в 1860–1880-х годах и искусства рубежного времени?

3. Каково влияние идей русского религиозного ренессанса на изобразительное искусство?

4. Как проявлялся интерес к национальной традиции в художественной культуре рубежного времени?

5. В чем состоит сложность взаимоотношений стилевых направлений искусства в России конца XIX – начала XX века? Назовите основные стилистические тенденции 1890–1910-х годов в изобразительном искусстве.

6. Как складывалась историография отечественного искусства конца XIX – начала XX века? Охарактеризуйте основные этапы (см. Введение).

Литература

1. Алешина Л.С., Ракова М.М., Горина Т.Н. Русское искусство XVIII – начала XX века. – М., 1972.

2. Аленов М.М. История русского искусства: Русское искусство XVIII – начала XX века. Кн.2. – М., 2000.
3. Алленов М.М., Евангулова О.С., Лившиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. – М., 1989.
4. Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX в. – М., 1985.
5. Дружинин С.Н. О русской и советской живописи. Из творческого наследия / сост. Э.А. Полищук. – Л., 1987.
6. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991.
7. Пospelов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. – М., 2000.
8. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – М., 1971.
9. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. – М., 1993; М., 2001.
10. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М., 1998.
11. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М., 1984.
12. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. – М., 1988.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.