**Русское искусство 1-ой половины XIX века.**

42. Расцвет Русского ампира. А. Воронихин – Казанский собор, Орловский – памятники Кутузову и Барклаю де Толли.

 А. Захаров – Адмиралтейство, Щедрин – нимфы.

Тома де Томон – Здание Биржи. Ростральные колонны. Скульпторы Камберлен и Тибо, мастер Суханов - 4 фигуры: Волхов, Волга, Днепр, Нева

К. Росси – Арка Главного штаба, Демут –Малиновский и Пименов – Колесница Победы, Михайловский дворец (Русский музей)

Москва. Бове – реконструкция Красной площади, Большой театр. Мартос – памятник Минину и Пожарскому.

43. Живопись Романтизма: О. Кипренский – п-т Швальбе, п-т Давыдова, мальчик Челищев, Автопортреты, п-т Авдулиной, п-т Хвостовой, п-т Пушкина.

В. Тропинин, - п-т Пушкина, Кружевница, Гитарист, п-т сына Арсения

К. Брюллов – «Последний день Помпеи», п-т археолога Ланчи, п-т графини Самойловой с приёмной дочерью Амацилией Паччини, «Маскарад», «Всадница», «Итальянский полдень», «Девушка, собирающая виноград», «Всадники»,

С. Щедрин – «Веранда, обвитая виноградом», «Новый Рим»

А. Венецианов – «Весна. На пашне», «Лето. На жатве», «Гумно», «Захарка», «Крестьянка с васильками», «Девушка с телёнком»

А. Иванов – «Явление Христа народу», этюды

П. Федотов – «Сватовство майора», «Свежий кавалер», «Завтрак аристократа», «Разборчивая невеста», п-т Надежды Жданович.

**К. Росси – Арка Главного штаба, 1819, Санкт-Петербург.** Ампир.

 <http://www.visit-petersburg.ru/ru/video/49/>

**Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. 1812. Москва.** Скульптурный монумент в честь предводителей народного ополчения, положившего конец Смутного времени в России в начале XVII века, пользуется неизменным вниманием гостей российской столицы. Он посвящен «гражданину Минину и князю Пожарскому», о чем напоминает надпись на постаменте. Памятник установлен рядом с храмом Василия Блаженного на Красной площади.

**О.А.Кипренский Портрет Е.С.Авдулиной, 1822-23г, ГРМ, Санкт-Петербург.**

Романтизм. Портрет этот — одно из самых поэтических созданий Кипренского. Недаром современник, увидев портрет Авдулиной, говорил, что «в ее физиономии есть душа».

А другой современник утверждал, что в этом портрете «особенно достойны замечания руки..., округлость тела и свет сделаны мастерски. А как символичен теряющий свои лепестки левкой, стоящий в стакане с водой!..»

С цветком сопоставлен и образ самой героини — одновременно хрупкий и холодный. Взгляд, направленный мимо зрителя, придаёт её лицу выражение отрешённости. С виртуозным мастерством изображены детали костюма — жёлтая узорчатая персидская шаль, жемчужное ожерелье, кисейный чепец.

Её руки сложены совсем как у Джоконды на знаменитом полотне Леонардо да Винчи, которое Кипренский видел в Лувре. Да и сама композиция портрета словно заимствована у мастеров эпохи Возрождения: женщина сидит в тёмной комнате перед окном, за которым открывается пейзаж.

Художнику удалось передать богатый внутренний мир своей модели. Имея перед собою один только портрет, можно представить себе всю жизнь этой, безусловно, незаурядной женщины.

**Портрет А.С. Пушкина, О.А. Кипренский, 1827, ГТГ, Москва.** Пушкин одет в сюртук и плащ, который несколько небрежно накинут на плечо, что было модным в те времена. Идеально подобрано освещение, чтобы наиболее четко было видно лицо, на котором угадывается момент вдохновения. Присмотревшись внимательнее, мы ясно увидим, что поэт находится в творческом поиске и уже думает над очередным произведением.

Поэт выглядит задумчивым, его мысли тревожны и печальны. Взор несколько насторожен, сомкнутые губы говорят о невеселой ситуации в его жизни. Кажется, Пушкин с плохо скрываемой грустью уже предвидит свою неизбежную участь.

Художник изобразил поэта около три четверти к зрителю. Взор его задумчиво устремлен вдаль. Блестящие глаза таят в себе затаенные мысли. Горящая свеча освещает лишь половину лица, все остальное остается в тени. Кажется, что писатель, устремил взгляд определенную точку опоры удобную для позирования, этот внутренний отсвет отражается в глазах и во всем облике. Все полотно проникнуто одухотворенностью.

В одном из верхних углов холста художник изображает небольшую фигурку музы, держащую лиру, являющуюся символом поэзии. Поэт и его вдохновение – это неразделимо, а муза, довольно часто упоминаемая Пушкиным в стихах, его верная спутница. Глубокая сосредоточенность, чуть тронутая оттенком скорби, раскрывает натуру Пушкина в состоянии некоего поэтического равновесия. То же равновесие есть в самой художественной форме портрета, где романтическое обобщение выступает в гармоничном сочетании с объективным характером модели.

**«Последний день Помпеи», К. Брюллов, 1833, 456,5×651, ГРМ, Санкт-Петербург.** Несмотря на всю “театральность”, в картине Брюллова много правды.

Место действия не было выдумано мастером. Такая улица у Геркуланских ворот на самом деле есть в Помпеях. И руины храма с лестницей там до сих пор стоят.

А ещё художник лично изучал останки погибших. И часть героев он нашёл именно в Помпеях. Например, погибшую женщину, обнимавшую двух дочерей.

На одной из улиц были найдены колеса от повозки, разбросанные украшения. Так у Брюллова возникла идея изобразить гибель знатной помпеянки.

Она пыталась спастись на колеснице, но подземный толчок выбил из мостовой булыжник, и колесо наехало на него. Брюллов изображает уже самый трагичный момент. Женщина выпала из колесницы и погибла. А ее малыш, оставшись в живых после падения, плачет у тела матери.

Среди обнаруженных скелетов Брюллов видел и языческого жреца, который пытался унести с собой свои богатства.

На полотне он показал его крепко прижимающим к себе атрибуты для языческих ритуалов. Они состоят из драгоценных металлов, поэтому жрец прихватил их с собой. Выглядит он не в очень выгодном свете по сравнению с христианским священнослужителем.

“Правильно” рушатся и здания на картине. Вулканологи утверждают, что Брюллов изобразил землетрясение в 8 баллов. Причём очень достоверно. Именно так и разваливаются строения при подземных толчках такой силы.

А вот в изображении людей правдоподобие заканчивается. Здесь Брюллов, конечно, далёк от реализма. Что бы мы увидели, если бы Брюллов был более реалистичен? Был бы хаос и столпотворение.

У нас не было бы возможности рассмотреть каждого героя. Мы бы видели их урывками: ноги, руки, одни бы лежали на других. Они бы были уже изрядно перепачканы сажей и грязью. А лица были бы искажены ужасом.

А что мы видим у Брюллова? Группы героев расположены так, что мы видим каждого из них. Даже перед лицом смерти они божественно красивы.

Кто-то эффектно придерживает вставшего на дыбы коны. Кто-то изящно прикрывает голову посудой. Кто-то красиво придерживает близкого человека.

Да, они красивы, словно Боги. Даже когда их глаза полны слез от осознания скорой гибели.

В картине можно увидеть и личные переживания Брюллова. Можно заметить, что все основные героини полотна имеют одно лицо. В разных возрастах, с разными выражениями, но это одна и та же женщина – графиня Юлия Самойлова, любовь всей жизни живописца Брюллова. Самойлова здесь изображена трижды…

<https://www.youtube.com/watch?v=osQpXAm-D0Q> – гипсовые слепки.

**Павел Федотов Сватовство майора. 1848, ГТГ, Москва.** На полотне отражен интересный сюжет, предшествующий сватовству, в котором происходят последние моменты подготовки купеческой семьи к встрече жениха. Сразу же заметным центром композиции, является милая девушка в нарядном, шитым из шелка, кажущемся воздушным, платье. Наверняка, это и есть невеста, которую сватают майору. Она пытается убежать перед приходом своего жениха, но мать вынуждает ее остаться в комнате. Практически сразу к выходу картины в свет художником были написаны стихотворные строки, озвучивающие «Сватовство майора», благодаря которым более подробно можно понять эту наигранную роль каждого из этих наших героев полотна.

Скромная невеста майора Так, намерение невесты убежать в другую комнату при появлении сватов, истолковывается автором как напускная скромность девушки, жеманность ее характера, ведь по ее наряду понятно, что к приезду и встрече жениха она подготовлена наилучшим образом. В лице ее маменьки, удерживающей дочь от побега в соседнюю комнату, видны типичные черты купчихи – властность и расчетливость. Скорее всего, ее слово в семье и является главным в решении любого вопроса. Рядом с ней мы видим и самого купца – добродушного мужичка с окладистой бородой, который пытается застегнуть нарядную и не совсем привычную для него одежду, готовясь к появлению долгожданного гостя. Чего только не сделаешь ради очередной удачной сделки!

Мама невесты Сваха, стоящая рядом с отцом, указывает руками на дверь, где мы и видим пресловутого казанову жениха-майора, покручивающего свой ус. Судя по хитрому прищуру и довольному выражению его лица, он уже подсчитывает все выгоды своей будущей женитьбы. Естественно, что о каких-либо чувствах речь здесь и не идет. Ему нужно деньги, которые он и получит у своего тестя-купца. Подобная свадьба-сделка стала нормой для российского общества, это-то и высмеивает Федотов, изобразившей на своем полотне типичных представителей современной жизни.

**Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837-1857 гг. ГТГ, Москва.**

Иоанн Креститель указывает людям на приближающегося Христа.

Иванов не просто так выбрал этот фрагмент из Библии для главной картины своей жизни. Это невероятно важное событие, которое разделило историю христианского мира на «до» и «после».

Отсюда – такое желание проработать каждое лицо, каждую эмоцию. Иванов жаждал показать нам реакцию людей в такой момент.

Кто-то испытывает радость и надежду на лучшую жизнь. Ведь иудеи ждали прихода Мессии несколько столетий! Кто-то тут же засомневался, а Мессия ли это. И даже если Мессия, сулит ли это им что-то хорошее.

А для некоторых слова Иоанна – удар по самолюбию. Для священников этот Мессия – ненужный конкурент.

Каждое лицо выражает конкретные эмоции. В этом, конечно, Иванов превзошёл себя и опередил своё время. Ведь не этого ожидали от художника. В первой половине 19 века балом правил академизм. Это приглушённые цвета и герои с чётко прописанными ролями. Они испытывают одну, максимум две эмоции. Остальные же персонажи идут фоном, чаще с равнодушными лицами.

А тут целая симфония цвета и эмоций. Что-то из ряда импрессионизма. Когда каждый испытывает свою эмоцию, как будто вне воли художника. И все это подчеркивается невероятным разноцветьем.

Если главные герои картины испытывают разные чувства, но скорее удивление, радость или недоверие. То эти люди среди ветвей деревьев простерли руки, они полны веры и жажды приблизиться к Христу. Такое ощущение, что они уже далеко от Христа. Потому что родятся они через 100, 500, 1000 лет после изображённых событий. У них уже нет сомнений в значительности фигуры Христа. Они уже знают, что он сделал ради них.

**Русская живопись 2-ой половины XIX века.**

44. Реализм. «Бунт 14», Передвижники.

Бытовой жанр в творчестве В. Перова, В. Максимова, Г, Мясоедова, В. Маковского

45. Психологизм портретов: И. Крамской, В. Перов, И. Репин.

46. Историческая живопись В. Суриков («Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни»,) И. Репин.

Фольклорные мотивы живописи В. Васнецова.

В. Верещагин-баталист.

47. Пейзаж передвижников. И. Айвазовский, А. Саврасов, Ф. Васильев, И. Шишкин, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан.

**В. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862 ГТГ.**

<https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/1561-chaepitie-v-mytischah-bliz-moskvy-perov-1862.html>

В работе, полной деталей, нюансов и мелочей, нет ничего случайного. Даже место действия является вполне оправданным. Именно Мытищинская вода считалась самой вкусной, а чаепитие в этом подмосковном месте было очень популярным.

Перед зрителем предстает обычная, тривиальная летняя подмосковная сцена. Монах, в нашем случае, вероятно, настоятель, пьет чай в тени подмосковного сада. Перед ним внезапно появилась пара нищенствующих: старый слепой солдат-инвалид и мальчик-поводырь. Служанка, обеспокоенная появлением попрошаек, пытается их прогнать. Главный же герой делает вид, что происходящее к нему вовсе не относится.

О многом могут рассказать ордена на изношенной шинели солдата, оборванная рубашка мальчика, красное лоснящееся лицо монаха, торопливая и суетливая фигура монастырского послушника на заднем плане, раскрытый саквояж важного гостя, готовый принять гостинцы, и многое другое.

Картина явно сатирического плана, хотя писалась она по заказу Мытищинской городской управы. Впрочем, заказчик столь откровенно антиклерикальную работу так и не принял.

Работа выдержана в невыразительных тонах. Здесь Перов отказывается от богатой палитры. Серо-зеленоватые тона призваны показать обычность ситуации, ее жизненность. Интересна композиция картины. Мастер привлекает внимание зрителя к противопоставленным элементам: сытость монаха и истощенность инвалида, зеркальная чистота дорогих сапог и ободранная рубашка. Наконец, рука, протянутая за подаянием, оказывается протянутой в пустоту.

Обличая ханжество, обжорство, духовную пустоту церковников, автор целиком на стороне несчастных и обиженных. В этой работе художнику отлично удалось передать атмосферу неловкости, возникшей в этой ситуации. Отлично видно, что служанка, обслуживающая гостя, старается смотреть в сторону, испытывает неловкость и просто стыдится.

Композиционно художник создает некое подобие народного лубка, композиция списана в круг, образуемый деревьями сада. В ракурсах фигур, в манере письма есть ощущение злой иронии автора, сарказма и сатиры. Совсем не случайно в этот творческий период у автора было множество неприятностей, связанных с реакцией Священного синода на целый ряд работ антиклерикальной направленности. Но прогрессивно настроенная общественность так дружно встала на защиту художника, что претензии Церкви прекратились.

**В. Перов. Тройка. 1866 ГТГ.**

<https://www.youtube.com/watch?v=pOf8xYyXRzA>

**В. Перов. Охотники на привале. 1871. ГТГ.**

<https://www.youtube.com/watch?v=aky9C4fa2fk>

**И. Крамской. Неизвестная. 1883. ГТГ.** Перед нами городская модница. Девушка безупречно одета. Надменное выражение лица выдает натуру избалованную, капризную. Художник в качестве модели выбрал, несомненно, красивую девушку. Большие черные глаза в окружении пышных ресниц, полные губы, густые брови, мягкий овал лица, восточный нос. Гордо взирает восточная красавица на зрителя, сидя в открытой коляске.

 Фоном портрета служит зимний городской пейзаж. Но фон очень деликатен, ненавязчив и вторичен. Он никоим образом не должен отвлекать внимание зрителя от модели: дома словно в дымке, небо - нейтрально белого цвета.

 Героиня одета дорого и со вкусом. Темно-синяя шуба, отороченная серым мехом, украшенная шелковыми лентами в тон шубы. Кокетливая муфта не скрывает тонкие перчатки и тяжелые золотые браслеты на изящной ручке. Венчает наряд берет, украшенный белым пером и жемчужинами.

 Мастер прекрасно передает фактуры шелка, бархата и меха. Золото сверкает сдержанно, жемчуг прекрасно гармонирует с пером и беретом. Свет на картине очень ровный, бесцветный. Автор явно любуется своей моделью, поэтому не оставляет место тени.

 Некогда смуглое лицо красавицы выбелено русскими морозами. Восточный темперамент сохранили глаза героини, но полуопущенные веки приглушают южную пылкость.

 Неслучайно именно эта работа автора была признана образцом вкуса, женственности и красоты. Работа разошлась на десятки тысяч литографий, миллионы журнальных иллюстраций.

 Работа полна неясностей и загадок. Кто был моделью не узнает никто и никогда. Сам автор в своих дневниках не оставил об этом сведений. Есть предположение, что изображенная девушка не что иное, как фантазия художника. Искусная выдумка, видение, мираж. Что никоим образом не принижает художественной ценности талантливой работы.

**И. Репин. Портрет композитора Мусоргского. 1881, ГТГ.** Неслучайно, этот портрет выделяется среди творений художника. Общеизвестный факт – картина создана незадолго до смерти композитора. Благодаря этому важному факту, портрет наполняет особый драматизм и максимальная глубина.

Мы видим Мусоргского, который серьезно болен. В его красноватом лице и блестящих глазах чувствуется действие недуга. Для художника важно именно лицо. Именно поэтому он стремится привлечь к нему наше внимание. Складывается впечатление, что он стремится раскрыть тайну мастерства композитора. Борода, усы и волосы, которые немного взъерошены, не могут отвлечь от того, как смотрит Мусоргский.

Мы можем прочесть в его выразительных глазах невероятную тоску и глубочайшую печаль. Но при этом перед нами человек, полный энергии и сил.

Репин специально написал достаточно схематично написал одежду композитора. Эти вещи нужны лишь для обрамления лица. Особый поворот головы, в котором чувствуется вызов, помогает нам ощутить, что Мусоргский не сдавался и активно боролся с болезнью до последнего.

Что касается фона, то любые детали отсутствуют. Кажется, что композитор изображен на необычном фоне проплывающих облаков. Это позволяет создать ощущения подлинного величия. Мусоргский, как и его произведения, неукротим и уникален. В его глазах звучит музыка. Мы можем прочесть в них это. Там же таятся идеи, которые композитор так и не успел воплотить.

Живописец бестрепетно фиксирует все черты лица Мусоргского, которые хранят отпечаток болезни. Это компенсируется умным и действительно деликатным решением картины.

Сочетание халата малинового и зеленого цветов на фоне светлого оттенка действительно впечатляет. Рельеф морщин сглажен ярким светом. Складка губ удивляет своей трогательностью. Человек как будто прислушивается к себе. Мы чувствуем, насколько он одинок и отрешен от всего мира. Репин создал самый проникновенный портрет.

**Илья Репин. Бурлаки на Волге. 1873.Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.**

*“Мастерство такое, что и не видать мастерства” Лев Толстой (об Илье Репине).*

Репин (1844-1930 гг.) написал “Бурлаков”, когда ему ещё не было 30. Впереди у него долгая и плодотворная жизнь. Шедевры “Иван Грозный и сын его Иван”, “Не ждали” или “Запорожцы пишут письмо турецкому султану”.

Но “Бурлаки” будут всегда его первым и главным шедевром. Вспоминая Репина, мы вспоминаем именно эту картину. Вершина его творчества достигнута в самом начале пути.

Изображённые бурлаки – это реальные люди. Всех их Репин лично знал, приглашал на беседы. Художник сокрушался, что многие приходили позировать, умывшись и постригшись. Что не соответствовало задумке художника.

Но вот пришёл Канин (самый передний в упряжке). Мужчина лет 45. Он специально готовиться не стал для встречи с художником. В баню не ходил, рубашку праздничную не надел. Репин сразу понял, что он будет среди его “бурлаков”.

Он напоминал Репину греческого философа, попавшего в рабство к римлянам. Человек недюжего ума выполняет самую тяжёлую и примитивную работу, пусть и в качестве старосты.

По правую руку от Канина – нижегородский боец. Зимой он зарабатывает участием в кулачных боях. А весной-осенью “тянет лямку”. Ему ещё не более 40 лет, сил физических ещё достаточно. Его ставят в первую упряжку, как одного из самых сильных и добросовестных.

По левую руку от Канина – моряк Илька. Он умеет усердно и упорно работать, поэтому тоже в первом ряду. Но видно, что человек он угрюмый. Он один пронизывает нас недобрым взглядом. Такой легко матернется и пошлёт куда подальше.

Позади первой тройки – мужчина с трубкой. Он одет приличнее всех. Его рубаха – это не лохмотья, как у его товарищей. На нем настоящая шапка, а не повязанная тряпица.

Скорее всего, он из крестьян. У которого дома жена или мать. Которые и следят за его одеждой. Он явно лениться: идёт прямо, не сильно натягивая лямку. Да ещё трубку успевает покурить.

За ним идёт мужчина лет 60. Он исхудавший, отчаянно вытирает рукавом пот со лба. Скорее всего, он болен чахоткой, и это его последний бурлачный сезон.

Особенно бросается нам в глаза молодой деревенский паренёк Ларька. Видимо отправила семья его подзаработать. Может с отцом не смог ужиться, ушёл из дома. Пытается самостоятельно прокормиться. Явно он чуть ли не впервые тянет лямку. К которой никак не может приноровиться.

Позади него, наоборот, очень опытный бурлак. Крепкий старик, не ослабляя силы, ещё умудряется кисет забивать. Между ними – бурлак, которого видно хуже других.

За стариком с кисетом идёт отставной солдат Зотов. На нем – все, что осталось от обмундирования: картуз и куртка, правда уже без рукавов. Позади него человек, по одежде и характерному носу похожий на грека.

Последним идёт человек с самым угнетающим видом. Такое ощущение, что он сейчас упадёт без сил. Его руки безвольно опущены. Голова так низко упала на грудь, что лица не видно. Он, скорее всего, вызывает в вас самую сильную жалость.

Последними в “упряжку” ставили опытных, но слабых или больных. Они шли немного особняком, в своём ритме и смотрели под ноги. Так как их функцией было следить, чтобы бечева не задевала за камни. Так что его понурая поза и отставание от остальных ещё не означает, что ему плохо.

“Бурлаки” больше интересны не своей злободневностью, а своими персонажами. У каждого из них свой “легко прочитываемый” характер.

**В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ.**

<https://www.youtube.com/watch?v=gLbjJvhlsmU>

**В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ**

<https://www.youtube.com/watch?v=q2YZcnyj1JM>

**Василий Верещагин. Апофеоз войны. 1871. ГТГ.** Эта картина известного баталиста Василия Верещагина известна не только в России, но и за её пределами. И в самом деле, на картине «Апофеоз войны» художник очень точно показал всю суть войны: смерть и страдание.

На картине живописец изобразил гору человеческих черепов посреди безжизненной равнины, обезображенной войной. Война отравила и испепелила всё: людей, землю, деревья, воздух. Повсюду на картине смерть оставила свой след: на чёрных стволах деревьев нет ни одной живой ветки, на земле не растёт ни одной живой травинки, художник не изобразил ни одной живой души, кроме воронов, которые тоже являются символом смерти.

На востоке существовал такой способ устрашения противника — складывать такие пирамиды из голов поверженных врагов или казненных за трусость воинов. Такие пирамиды естественно вызывали у людей отвращение и ужас. Художник для изображения ужасов войны использует черепа вместо голов, чтобы немного смягчить изображение этого страшного обычая.

Суровая, жёсткая картина. Но в то же время сильная своей правдой, показанными жертвами и страданиями людей, перемалываемых в жерновах чужой войны. На раме сделана надпись: «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим».

**Виктор Васнецов. Иван-Царевич на Сером Волке. 1889. ГТГ**

<https://www.youtube.com/watch?v=TeoRBWS7u7s>

**Иван Айвазовский. Девятый вал. 1850 г. ГРМ, Санкт-Петербург.**

Шторм. Волна одна за другой. Горстка уцелевших после кораблекрушения. Рассвет, который не принёс облегчения. Лишь осветил людям весь ужас происходящего. Шансов на спасение немного…

Девятый вал – самая известная картина Айвазовского. Она была признана шедевром в первый же день выставки в далёком 1850 году. Люди приходили посмотреть на неё по несколько раз.

Легенда о девятом вале была очень популярна в 19 веке. Моряки верили, что во время шторма девятая по счёту волна – самая большая и разрушительная.

С ней и встретились герои картины. 6 несчастных моряков. Они цепляются за жизнь в бушующем море. На куске мачты погибшего корабля.

Волны у Айвазовского потрясающие. Сквозь них просвечивает солнце. Такого эффекта прозрачности художник добивался множественным наложением мазков (лессировки). Такие волны вы редко, у кого встретите.

Обратите внимание, что волны идут стороной от потерпевших. И не такие уж они огромные. Настоящие волны смерти достигают в высоту 20-30 м. На “Девятом вале” они высотой не более 3 м.

Возможно, Айвазовский пощадил своих героев. Показывая, что они справятся. Если бы он написал идущую прямо на людей волну в 30 м, это было бы чистой трагедией.

Он же был оптимистом. И почти в каждой картине с кораблекрушениями он смягчает трагизм. Добавляет надежду. В виде восходящего солнца. Выбравшихся людей на берег. Виднеющегося корабля.

Все были в восторге от реалистичных волн Айвазовского. Художник Карл Брюллов говорил, что чувствует вкус соли, когда смотрит на его картины.

Самое интересное, что волны на “Девятом вале” изображены НЕправильно! Заворачивающиеся гребни волны, так называемые “фартуки” в открытом море никогда не образуются. Только у берега, когда волна уже накатывает на пляж или скалы.

Это не значит, что Айвазовский этого не знал. В 1844 году он сам попал в сильнейший шторм. Потом вспоминал, что многие пассажиры очень сильно испугались. А он, как ненормальный, стоял на палубе. Во все глаза смотрел на бушующее море. Он впитывал впечатления для своих будущих картин.

Почему же он изобразил волны неправильно?

Айвазовский был романтиком. То есть художником, который восторгался стихиями. И подчёркивал силу природы с помощью различных эффектов.

Согласитесь, вспененная, закрученная волна смотрится величественнее. Она более понятна обычному человеку. Чем грозный, пирамидальный вал настоящей волны.

Небо на картине “Девятый вал” обнадеживающее. Восходящее солнце. Тучи развеиваются. Их гонит сильный ветер. Фиолетовый оттенок неба. Ночь отступает.

Айвазовский был отменным мастером. Но особенно ему удавались световые эффекты. Никакой специальной краски он не использовал. Однако его солнце выходило таким ярким, что многие верили в обратное.

Некоторые даже на полном серьезе заглядывали за картину. Они думали, что сзади полотна стоит свечка.

**Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871. ГТГ**

Первый лирический пейзаж. Старые березы. Неказистые дома. Облупившаяся штукатурка на церковной колокольне. Чёрные грачи. Потускневший снег. Тёмная талая вода.

Казалось бы, ничего примечательного. Никакой феерии красок. Необычного сюжета. Да и размеры картины небольшие.

Большинство посмотрит на грачей в ветвях берёз. Потому что это композиционный центр картины. Художник намеренно “ведёт” ваш взгляд сюда. Тонкие полупрозрачные ветки на синем небе совсем не отвлекают наше внимание от птиц.

Важно другое. Это не центр картины. В центре – церковь и дома. Но не они главные герои. В этом “изюминка” работы Саврасова. Смещённый центр композиции в правый верхний угол полотна.

Несмотря на малые размеры полотна, на картине изображено большое пространство. За церковью – бескрайние просторы с талым снегом. Скорее всего, вы их даже не сразу заметите. Настолько ваше внимание будут удерживать грачи и берёзы.

Но бессознательно это влияет на наше восприятие. Вы ощущаете величие природы. И перестаете замечать, что картина небольшая.

Саврасов был мастером в изображении пространства. Ничего удивительного, что бескрайняя даль появляется и в его “Грачах”.

Ещё один важный момент. По бокам картины часть берёз “срезаны” рамой. Такой эффект “занавеса”. Он расширяет пространство. Заставляет нас мысленно продолжить пространство вширь.

Саврасов как будто специально выбирает самое неприглядное время года. До него раннюю весну русские художники не изображали.

Согласитесь, проще написать куст цветущей сирени на фоне аккуратного заборчика и дорожки с гравием. Чтобы было приятно смотреть. А тут слякоть, потемевший снег, кривые деревья. Зачем же художник намеренно усложнил себе задачу? Выбрав для пейзажа конец марта. Возможно, чтобы мы ощутили настроение художника. Которое легче обозначить как раз на таком фоне.

**Иван Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889 г. ГТГ.** Шишкин был реалистом до мозга костей. Он изображал лес очень правдоподобно. Тщательно подбирая цвета. Такой реализм легко затягивает зрителя внутрь картины. Бледный изумруд хвои в тени. Светло-зелёный цвет молодой травы в лучах утреннего солнца. Темная охра хвои на дереве упавшем. Туман тоже скроен из сочетания разных оттенков. Зеленоватый в тени. Голубоватый на свету. И переходит в желтизну ближе к верхушкам деревьев. Вся эта сложность создаёт общее впечатление присутствия в этом лесу. Вы осязаете этот лес. А не просто видите его. Мастерство невероятное.

Но картины Шишкина, увы, часто сравнивают с фотографиями. Считая мастера глубоко старомодным. Зачем такой реализм, если есть фотоизображения?

Но ведь важно, какой ракурс выбирает художник, какое освещение, какой туман и даже мох. Все это в совокупности раскрывает перед нами кусочек леса с особой стороны. Так, как мы бы его не увидели. Но мы видим – глазами художника.

И через его взгляд испытываем приятные эмоции: восторг, воодушевление, ностальгию. А в этом и есть смысл: побудить зрителя на душевный отклик.

**Исаак Левитан. Вечерний звон. 1892 г. ГТГ.** Левитан – это пейзаж настроения. Назвав картину «Вечерний звон», Левитан поставил перед собой сверхзадачу. Изобразить звук. Живопись и звук кажутся несовместимыми. Но Левитану удается вплести музыку в пейзаж. Причём это выглядит легко читаемым посланием. Мастер как бы говорит зрителю: «Моя картина называется «Вечерний звон». А значит представь мелодичный перелив колокольных голосов. А я поддержу твоё воображение. Легкой рябью на воде. Рваными облачками на небе. Оттенками желтого и охристого, так идущих к мелодичной скороговорке».

**Исаак Левитан. Над вечным покоем. 1894 г. ГТГ.**

Художник пишет картину как с высоты птичьего полёта. Мы смотрим сверху на кладбище. Оно и олицетворяет вечный покой уже ушедших из жизни людей.

Этому вечному покою противопоставлена природа. Она в свою очередь олицетворяет вечность. Причём вечность устрашающую, которая поглотит всех без сожаления.

Природа величественна и вечна по сравнению с человеком, слабым и недолговечным. Бескрайний простор и облака-великаны противопоставлены маленькой церквушке с горящим огоньком.

Левитан узнаваем по утонченным формам. Тонкие стволы деревьев безошибочно выдают художника. В картине «Над вечным покоем» деревьев крупным планом нет. Но тонкие формы присутствуют. Это и узкое облако поперёк грозовых туч. И узкое ответвление от островка. И еле заметная тропинка, ведущая к церквушке.

Главный «герой» картины – пространство. Вода и небо близких оттенков разделены узкой полосой горизонта.

Горизонт здесь несёт двойную функцию. Он настолько узкий, что создаётся эффект единого пространства. И в то же время достаточно виден, чтобы «втягивать» зрителя в глубину картины. Оба эффекта и создают природную аллегорию вечности.

А вот недружелюбность этой вечности Левитан передал с помощью холодных оттенков. Эту холодность легко увидеть, если сравнить ее с более «теплой» картиной художника.

**Исаак Левитан. Золотая осень. 1895. ГТГ.** Сразу привлекает внимание настроение работы. Живописец от элегических, очень тонких и душевных работ вдруг перешёл к пышному, яркому, торжественному пейзажу. Как водится, все значимые события в жизни творца непременно находят свой отклик в его произведениях, и Левитан не явился исключением – его личная жизнь бурлила и была полна страстей во время написания «Золотой осени».

Искусствоведы относят представленную картину Левитана к так называемой мажорной серии, куда помимо «Золотой осени» входят работы «Весна. Большая вода», «Март» и др. А обычным зрителям она нравится за эмоциональность, выразительность и яркие торжественные цвета.

**А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880. Москва, Пушкинская площадь.**

Памятник А. С. Пушкину был воздвигнут в Москве на Пушкинской площади в 1880 году ко дню рождения поэта. Скульптура Пушкина выглядит очень естественно: правая рука заложена за борт сюртука, левая- непринужденным жестом отведена за спину, она держит шляпу. Немного выдвинутая вперед левая нога создает иллюзию медленного движения, вот-вот поэт сойдет с постамента и спустится к нам. Голова наклонена, его грустные, живые глаза смотрят на нас из глубины веков. Постоянное впечатление, что Пушкин в творческом размышлении: на лбу выступают морщины, на лице видна его полная отвлеченность - думы о чем-то своем.

Возможно, это размышления о своей Родине или о трудной судьбе простого русского человека. А возможно, он создает какое-то новое поэтическое произведение. Но весь общий внешний вид - это образ творящего, вдохновенного человека.

Его одежда скромна, повседневна, обычна для тех времен. На сюртук накинут длинный плащ, который ниспадает складками. Фигура Пушкина стоит на высоком постаменте, который является символом того, что поэт, его душа, его мысли всегда будут чтить, как нечто возвышенное.

Даже сам Пушкин без лишней скромности мог сказать о себе:

Я памятник воздвиг себе нерукотворный,

К нему не зарастет народная тропа,

Вознеся выше он главою непокорной

Александрийского столба...

На постаменте высечены строки из этого же стихотворения. В этих словах мечта Пушкина на будущее народное призвание звучит уже не как предположение, а как пророчество. Поэт знал, какой ценой купил он право на бессмертие:

И долго буду тем любезен я народу,

Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я свободу

И милость к падшим призывал...

Невозможно представить памятник Пушкину и без площади, окружающей его. С обеих сторон от памятника стоят изящные чугунные фонари того времени. Это придает всему колорит 19 века. Вокруг памятника, словно лавровый венок вокруг головы поэта, цепь в виде лавровых листочков, закрепленная на бронзовых тумбах. Со всех сторон площадь окружают деревья, кустарники - все это создает особый мир, особую атмосферу, где все еще живет наш Пушкин.

Самое главное богатство Пушкина - это его стихи, его поэзия. В своем творчестве он сумел раскрыть лучшие строки своей души: веру в жизнь, свободу, оптимизм, уважение и любовь к людям, глубокое сочувствие к ним.

**48. Русское искусство рубежа XIX –XX веков.**

Абрамцево – С. Мамонтов, Талашкино – М. Тенишева.

В. Серов, К. Коровин, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов – поиски нового изобразительного языка.

Особенности стиля Модерн. Доходные дома, особняки С-Петербурга. Лидваль - гостиница «Астория».

Москва – Шехтель – Особняк Рябушинского, Ярославский вокзал.

**Валентин Серов. Девочка с персиками. 1887 г. ГТГ, Москва.** Замечательный дом в живописном Подмосковье – Абрамцево, имение Саввы Мамонтова, мецената и покровителя искусств, - стал в конце XIX века центром художественной жизни. Этот дом был родным для Серова. Именно здесь написан самый известный его портрет.

 Верушка кажется старше своих двенадцати лет. Пожалуй, впервые, прервав обычную беготню, позируя, даже скучая, она задумалась о чём-то значительном, сосредоточилась, стала взрослее. Её мысли не мешают счастью, она, как и прежде, им наполнена, но само счастье обретает новое содержание. Это уже не наивное детское одушевление, а поэзия молодости, беззаботной и немного грустной от сознания кончающегося детства, поэзия становления личности, первого пристального взгляда на себя и на людей.

Мягкостью, нежностью, чистотой, задором пронизана вся атмосфера портрета. Плавные, закруглённые линии слились в единый гармоничный звук. Мягко рассеиваются тёплые тона, лучистость тёмных глаз, смуглый румянец перекликаются с бархатистой поверхностью персиков. Продуманная композиция позволяет зрителю воспринимать портрет как часть огромного мира, прекрасное мгновение в бесконечном потоке жизни. Если хотя бы слегка нарушить построение композиции – прикрыть левую или правую части, возникнет тесный, душный, замкнутый мирок, отнимающий живую душу у портрета.

 «Девочка с персиками» – не просто визитная карточка Валентина Серова (1865-1911 гг).

Это уникальная работа, которая позволяет понять художника на очень глубинном уровне. В ней так много «зашито» Серовского, что рассказывать об этом можно бесконечно. «Девочка с персиками» показывает, насколько Серов был самобытен. Достаточно знать обстоятельства, при которых она была написана.

Представьте, она была создана ещё совсем молодым художником, у которого впереди ещё сотни других работ.

Ему было всего 22 года. Это говорит об одном. Серов был настолько талантлив, что умудрялся создавать шедевры, ещё не обладая серьезным мастерством.

Хотя у Серова было одно важное преимущество перед другими.

Он родился в творческой семье. Его мать была композитором. Именно с ее подачи Серов уже в 9 лет (!) начал обучение не у какого-то посредственного живописца. А у самого Ильи Репина.

Поэтому уже в 15 лет он писал довольно сильные работы. Как, например, портрет Ляли Симонович.

«Девочка с персиками» была создана сразу после поездки Серова в Италию. Где он изучал шедевры старых мастеров. И несмотря на все свои впечатления, он создаёт свою «Девочку с персиками», мало похожую на работы художников эпохи возрождения или барокко.

Она написана в стиле … импрессионизма. В Италии импрессионизмом в то время и не пахло.

Серов скорее всего не видел ни одной работы французских импрессионистов до создания своей «Девочки с персиками». Да и мало, кто из русских художников их видел. Особо даровитых отправляли в Италию. Учиться реализму.

Получается, что Серов писал, как импрессионист, интуитивно. Причём это не единственная его работа в стиле впечатленцев. Следующим летом он создал ещё один свой шедевр «Девушка, освещённая солнцем».

Признаков этого «воздушного и солнечного» стиля в «Девочке с персиками» очень много. Мазки на ней не спрятаны, создавая атмосферу легкости и свежести.

Видно и желание Серова поймать жизненный момент. Как будто девочка только-только вбежала в комнату. Об этом говорит румянец на ее щеках. Села за стол, схватила персик. Вот она сейчас его разрежет ножом и будет им наслаждаться.

Все, как любили импрессионисты. Никаких кульминаций, закрученных сюжетов. Просто момент из обычной жизни.

Есть здесь и свойственный импрессионистам эффект «случайной» композиции. Посмотрите, как интересно «обрезано» рамой пространство.

Слева край другой комнаты и стула в ней. Справа еле-еле влез «в кадр» подсвечник. Это тоже очень подчеркивает жизненность происходящего.

Но один момент все же отличает Серова от импрессионистов. Те, как правило, работали быстро. Ведь они хотели запечатлеть момент здесь и сейчас. Пока, например, не зашло солнце. Их шедевры – это результат работы нескольких часов.

Серов же быстро работать не умел. И «Девочка с персиками» – не исключение. Он писал эту картину … 2 месяца. Начал в августе, а закончил в сентябре.

Отсюда – желтая листва за окном. И сами персики, которые созревали в оранжерее Мамонтовых как раз в сентябре-октябре.

Серов был психологом по натуре. И ему даже в таком молодом возрасте удалось запечатлеть характер Веры Мамонтовой.

Девочка была очень подвижной и любознательной. Но при этом она уже вступала в стадию подросткового возраста. Поэтому умела держать себя в руках и позировать художнику.

Все это мы легко читаем из созданного образа.

Живые глаза, в которых виден искренний интерес к происходящему. Загорелая кожа. Девочка явно все свободное время проводила на свежем воздухе. Слегка растрепанные волосы, просто постриженные. Руки непринуждённо держат персик. Легкая на подъем, умеющая веселиться девочка. Ее светло-розовая кофточка с нарядным бантом, а также простая обстановка комнаты очень удачно вторят такому характеру.

Усадьба Мамонтовых была по сути клубом для творческих людей. Здесь часто бывали и Васнецов, и Врубель, и Коровин. И многие другие художники, писатели, актеры. Обстановка дома довольно простая. Хотя Мамонтовы были людьми богатыми. Светлые стены, обычная скатерть, одинокое расписное блюдо.

Никакой роскоши. Хозяева были людьми не кичливыми.

Савву Момонтова, главу семьи, называли русским Медичи. За его покровительство талантливым людям. Ему было не важно материальное положение гостя. Людей в этом доме ценили за одаренность и человеческие качества.

Серов тоже оценивал людей по поступкам, никогда – по их статусу. Поэтому не удивительно, что в этом доме он себя так комфортно чувствовал.

Семья Мамонтовых и их дом – очень важная часть жизни художника. И как раз на картине «Девочка с персиками» мы прекрасно это чувствуем.

**Валентин Серов. Девушка, освещённая солнцем. 1888 ГТГ, Москва.** Другая, не менее важная часть его жизни связана с усадьбой Домотканово. Среди многочисленных графических и живописных портретов, написанных здесь, особое место занял портрет М.Я. Симонович, известный как «Девушка, освещённая солнцем». Маша Симонович выдержала более 90 сеансов, позируя Серову. Этот портрет был приобретен П.М. Третьяковым и помещён в галерее, что достаточно рано сделало молодого Серова известным в художественных кругах.

**Валентин Серов. Портрет К. Коровина 1891 ГТГ, Москва**

В.Серов – выдающийся портретист с уникальной техникой. Его работы узнаваемы и передают не только внешние характеристики героев, но и их богатый внутренний мир.

Художник умел поймать особенность характера и искусно перенести ее на полотно. Портрет К.Коровина написан в стандартной для Серова техники, крупные небрежные мазки кисти делают изображение немного грубоватым, как будто написанным на скорую руку.

К.Коровин был другом художника, они были неразлучны. Разные характеры и манеры не мешали их общению. Серов всегда был собран, в то же время Коровин рассеян, неопрятного вида.

На картине можно наблюдать его непричесанные волосы. Бесшабашность и небрежность удачно передана художником. Коровина сложно назвать дипломатом или работником банка, он однозначно творческая личность. Его свободная поза говорит об отсутствии желания соблюдать приличия и правила этикета. Он чувствует себя по-домашнему, расслаблено.

На столике стоят этюды, но даже в случае их отсутствия можно догадаться о профессии этого человека. Коровин не любил медлить, делал все быстро и впопыхах. Так он рисовал и свои картины. Серов же в свою очередь долго работал над полотнами, все время дорабатывал их до совершенства.

Портрет Коровина художник закончил быстро, он решил таким образом передать характер и беглость друга. Широкие мазки кистью делают мелкие детали нечеткими. Такая техника позволяет окунуться в атмосферу, царящую при создании картины.

На первом плане Коровин, весь антураж довольно размыт, при невозможности распознать детали их можно самому придумать. Серову удалось передать взгляд Коровина. Он смотрит с насмешкой, причем его губы плотно сжаты, но глаза улыбаются. Коровин в жизни был весельчак и балагур и его портрет отражает его веселый нрав и отношение к жизни в целом.

**Михаил Врубель. Демон сидящий. 1890. ГТГ, Москва.**

Демон Врубеля особенный. И дело не только в отсутствии красных злобных глаз и хвоста. Перед нами нефилим, падший ангел. Он огромного роста, поэтому не умещается даже в рамки картины. Его сцепленные пальцы и опущенные плечи говорят о сложных эмоциях. Ему наскучило творить зло. Он не замечает красоты вокруг себя, так как ничто его не радует.

Он силён, но силу эту некуда девать. Очень необычно сочетание могучего тела, которое замерло под гнетом душевного смятения.

Демон Врубеля имеет необычное лицо. Огромные глаза, длинные волосы, пухлые губы. Несмотря на мускулистое тело, проскальзывает в нем что-то женственное.

Сам Врубель говорил, что он намеренно создаёт андрогинный образ. Ведь темным может быть и мужской, и женский дух. А значит его изображение должно сочетать в себе черты обоих полов.

Врубель был сверхъестественным колористом. Он мог многое. Например, с помощью лишь белого и чёрного создать ощущение цветного за счёт тончайших оттенков серого.

И когда вспоминается «Свидание Тамары и Демона», то оно рисуется в воображении цветным.

**Михаил Врубель. Сирень. 1900. ГТГ, Москва.**

В тени куста сирени мы различаем фигуру девушки. На нее ложатся голубые рефлексы, ее спутанные волосы скрывают фигуру. В картине до жути осязаемо передано то знакомое каждому изумление, которое мы ощущаем в сумерках и ночью, когда из тени выходит живое существо. Здесь есть и нечто от тютчевских „Тени сизые смесились". Но подобное состояние передано языком живописи.

Фигурка не то девушки, не то феи темнеет в кустах сирени; лиловые заросли заполняют все пространство картины, и кажется, им нет конца и за ее пределами. Но не странная хрупкость девушки сообщает этим произведениям очарование сказки — сама их живописная концепция фантастична, само соотношение фигур и пейзажа. Образ человеческий предстает не на фоне пейзажа, а как бы выходит из его недр и составляет с ним нечто единое.

Врубель также занимался керамикой

<https://tvkultura.ru/article/show/article_id/189687/>

Михаил Врубель был одним из активных персонажей круга княгини Марии Клавдиевны Тенишевой – большой просветительницы и яркой личности в художественной жизни России рубежа 19-20 веков. Будучи сама одаренным творцом (ей удалось восстановить одну из технологий французской выемчатой эмали и обрести признание в профессиональных кругах), Тенишева смогла создать в своих имениях Талашкино и Фленово настоящие оазисы культуры, чему немало способствовала финансовая поддержка любящего супруга, князя Вячеслава Тенишева – крупного промышленника и неплохого виолончелиста.

Несмотря на некоторое пренебрежение со стороны коллег-мужчин (в частности, из редакции журнала «Мир искусства», который Тенишевы какое-то время финансировали), княгиня, забывая обиды и насмешки, с воодушевлением принималась за новые проекты. В 1898 году ей загорелось собрать в школе, которая действовала в Талашкине, балалаечный оркестр. И изготовленные для этой цели балалайки стали настоящими произведениям искусства – их деки расписала сама Мария Клавдиевна, а также художники, к которым она обратилась с этой просьбой: Константин Коровин, Александр Головин, Сергей Малютин. Врубель, обожавший прикладное искусство и проектировавший камины, скамьи и так далее, с восторгом отнесся к этой идее и не только сам расписал свою пару балалаек, но и заступил на место Репина, который сначала пообещал княгине принять участие в общем деле, а после неожиданно отказался.

**Коровин К. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906. ГТГ. Москва**

Уж кто только не приложил свои руки к изображению этого самого шумного в Париже места – бульвара Капуцинок. Самые большие любители этого места — это французские импрессионисты, такие как Моне, Мане, Дега и другие. Они писали этот бульвар в разное время года и под разными ракурсами. И всегда он получался разным: то резко весёлым, то каким-то расплывчатым (рисовался, когда за окном лил дождь), а то и вовсе не понятным. Вот и у русского живописца Коровина тоже получилось нечто в стиле импрессионистов, много цвета и света, много людей на тротуарах и завлекающие огни магазинчиков и театральных подмостков.

Коровин изобразил бульвар в самый час пик, как раз тогда, когда сюда прибывает весь цвет нации. И сделал он это мастерски, в стиле всё тех же импрессионистов, работая явно из окон отеля. Он фактически не применяет ярких красок, у него они есть лишь в отображении огней магазинчиков и в бликах на мокром асфальте.

Работал художник как видно либо осенью, либо весной. Да это и не важно! Важно то, что он сумел передать дух этого бульвара, он сумел искренне рассказать, как там хорошо и почему именно там чаще всего отдыхают великие художники и писатели. Объяснение этому простое: именно там среди толпы, можно найти своих будущих героев и можно сплести сюжет следующего полотна или же романа.

**49.Художественные объединения начала XX века.**

«Мир искусства», 1998, А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, Е. Лансере, М. Добужинский

«Союз русских художников», 1903, К. Юон, И. Грабарь, А. Рылов, Ф. Малявин

«Голубая роза», 1907, Н. Крымов, П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, С. Судейкин.

«Бубновый валет», 1910, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, Р. Фальк, А. Лентулов.

«Ослиный хвост», 1912, М. Ларионов, Н. Гончарова.

К. Петров-Водкин,

А. Родченко.

Кубофутуризм, Лентулов. Лучизм, Ларионов.

Важную роль культурного центра в начале XX в. играло творческое объединение поэтов-символистов и художников **"Мир искусства"** (1898-1924), созданное в Санкт-Петербурге А.Н. Бенуа и СП. Дягилевым. Деятельность этого объединения, протекавшая под лозунгом "искусство для искусства", дала толчок дальнейшему развитию художественной журналистики, выставочной деятельности, станковой живописи, декоративному и прикладному искусству, художественной критике. Живописи и графике "Мира искусства" присущи утонченная декоративность, стилизация, изящная орнаментальность. Заслугой "Мира искусства" было также создание новой книжной графики, эстампа, театральной декорации. На смену намеренно предметной, практической живописи передвижников, где каждый жест, шаг, поворот социально заострены, направлены против чего-то и в защиту чего-то, приходит беспредметная живопись мирискусников, ориентированная на решение внутренних живописных, а не внешних социальных проблем.

Вдохновитель и организатор "Мира искусства", художник, историк искусства и критик А.Н. Бенуа (1870-1960) создал стиль романтического историзма, передавая в журнальных и книжных иллюстрациях дух прошедших эпох. В искусствоведческих трудах Бенуа впервые обосновал самобытные черты русской национальной художественной традиции на фоне других европейских школ. Монументальным вкладом в мировое искусствознание стала его четырехтомная "История живописи всех времен и народов" (1917). Ученый и художник, он активно боролся против безвкусицы и варварского отношения к памятникам истории и искусства, выступал против русского авангарда, участвовал в музейной работе (в 1918 г. возглавил картинную галерею Эрмитажа). В 1926 г., разочаровавшись в революции, Бенуа обосновался в Париже.

Один из ярчайших представителей "Мира искусства" Л.С. Бакст (1866-1924) прославился как декоратор знаменитых **"Русских сезонов" в Париже.** Он стилизовал в своих работах античные и восточные мотивы, создавая утонченно-декоративное фантастическое зрелище. Руке Бакста принадлежало оформление "античных" спектаклей в Александрийском театре. В 1909-1914 гг. Бакст оформил двенадцать спектаклей "Русских балетов" Сергея Дягилева.

Фактически, Бакст стал первым русским модельером, ставшим всемирной знаменитостью, одним из символов искусства Серебряного века. Его театральные костюмы еще при жизни выставлялись в Лувре.

Создавая эскизы балетных костюмов, он вдохновлялся восточными и древнегреческими нарядами. Модели, которые он разрабатывал, восхищали зрителей в театре и влияли на всю мировую моду. Роскошь костюмов Льва Бакста породила в Европе спрос на все экзотическое, русское и восточное; более того, эти отголоски до сих пор возвращаются к нам в коллекциях модных домов, как цитаты из его нарядов и дань уважения маэстро.

**Ру́сский бале́т Дя́гилева** — балетная антреприза, основанная русским деятелем театра и искусства Сергеем Павловичем Дягилевым. Выросшая из «Русских сезонов» 1908 года, функционировала на протяжении 20-ти сезонов вплоть до его смерти в 1929 году. Пользуясь большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании, оказала значительное влияние не только на хореографию, но и на развитие мирового искусства в целом. Компания базировалась в княжестве Монако, в здании Оперы Монте-Карло.

Будучи предприимчивым организатором, Дягилев обладал чутьём на таланты. Пригласив в компанию целую плеяду одарённых танцовщиков и хореографов — Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Михаила Фокина, Сержа Лифаря, Джорджа Баланчина, он обеспечил возможность для совершенствования уже признанным артистам. Над декорациями и костюмами дягилевских постановок работали его соратники по «Миру искусства» Леон Бакст и Александр Бенуа. Позднее Дягилев с его страстью к новаторству привлекал в качестве декораторов передовых художников Европы — Пабло Пикассо, Андре Дерена, Коко Шанель, Анри Матисса и многих других — и русских авангардистов — Наталью Гончарову, Михаила Ларионова, Наума Габо, Антуана Певзнера. Не менее плодотворным было сотрудничество Дягилева с известными композиторами тех лет — Рихардом Штраусом, Эриком Сати, Морисом Равелем, Сергеем Прокофьевым, Клодом Дебюсси, — и в особенности с открытым им Игорем Стравинским.

С самого начала основным направлением хореографии его сезонов стало стремление раздвинуть рамки классического балета. Эксперименты с танцевальными формами Нижинского опережали время и потому были не сразу приняты зрителями. Фокин добавил движениям «богатую пластику», а продолжатель заложенных им принципов - Мясин - обогатил хореографию «ломаными и вычурными формами». Баланчин же окончательно отошёл от правил академического танца, придав своим балетам более стилизованное и экспрессионистское звучание.

Над декорациями к “Русским сезонам” работали такие великие люди, как Матисс, Пикассо, Гончарова, Ларионов и многие другие. Кое-кто вышел на мировую арену именно благодаря Сергею Павловичу. Над костюмами трудились Леон Бакст, Коко Шанель, Николай Рерих. Музыку к постановкам писал не кто иной, как Игорь Фёдорович Стравинский. Невероятно, но проект С.П. Дягилева объединил множество гениев прошедшей эпохи!

Спектакли Дягилева стали для сдержанных парижан шоком. Париж поразили не столько танцы, сколько изумительное и броское художественное оформление спектаклей. Перед ними был совершенно новый, яркий и необычный для Европы стиль “декоративного экспрессионизма”, включающий в себя как богатую русскую национальную эстетику, так и вкрапления других культур.

Европа была поражена, как гармонично соединились на сцене театр и искусство. Огромное впечатление на зрителей произвело цветовое решение декораций и костюмов. Художники и танцоры Сергея Павловича в мгновенно стали звёздами.

Сезоны Дягилева — особенно первые, в программу которых входили балеты на музыку И. Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе и способствовали установлению моды на всё русское. Например, английские танцовщики Патрик Хили-Кей, Элис Маркс и Хильда Маннингс взяли русские псевдонимы (соответственно Антон Долин, Алисия Маркова и Лидия Соколова), под которыми и выступали в труппе Дягилева. Популярность его сезонов привела и к увлечению европейцев традиционным русским костюмом и породила новую моду — даже супруга короля Великобритании Георга VI выходила замуж в «платье, перефразирующем русские фольклорные традиции».