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

«Видение розы». Дарья Климентова и Вадим Мунтагиров

[**https://www.youtube.com/watch?v=29dSLdc5iXM**](https://www.youtube.com/watch?v=29dSLdc5iXM)

Николай Цискаридзе о балете "Видение розы" 2010 год

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».

**После 1915 г. Москва становится столицей новаторского искусства.** С 1916 по 1921 г. именно здесь формируются авангардные тенденции в живописи. Набирает силу объединение "Бубновый валет" (П.П. Кончаловский, A.B. Куприн, P.P. Фальк, A.B. Лентулов, H.A. Удальцова и другие) и кружок "Супремус" (К.В. Малевич, О.В. Розанова, И.В. Клюн, Л.С. Попова). В Москве и Петербурге то и дело возникают новые направления, кружки и общества, появляются новые имена, концепции и подходы. Революция 1917 г. заставила живописцев перенести новаторские эксперименты из замкнутого пространства мастерских на открытые площадки городских улиц. Открываются художественные вузы, в Москве создаются Институт художественной культуры (Инхук) и Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас).

На рубеже XIX-XX вв. русское искусство, до тех пор ходившее в учениках, вливается в общее русло западноевропейских художественных исканий. Выставочные залы России распахивают двери для новых творений европейского искусства: импрессионизма, символизма, фовизма, кубизма. В начале XX в. в Москве открываются огромные галереи и частные коллекции современной живописи. Теперь уже для того, чтобы познакомиться с творчеством Пикассо и Матисса, приходится ехать в Россию, а не только в Лондон, Париж или Мадрид.

**Кузьма Петров-Водкин. «Купание красного коня». 1912. ГТГ, Москва**

Работа Петрова-Водкина была очень смелой для начала 20 века.

Хотя изображено не такое уж значительное событие. Всего-то мальчишки купают коней.

Но главный конь неожиданного цвета. Красного. Причем насыщенного красного.

Позади – розовый и белый кони. На их фоне краснота главного коня проступает ещё явственнее. Изображение почти плоское. Четкий контур. Чёрные удила, чёрное копыто и чёрный глаз придают коню ещё большую стилизованность.

Вода под копытами больше похожа на тонкую ткань. Которая пузырится под копытами и расходится складками. А ещё сдвоенная перспектива. На коня мы смотрим сбоку. А вот на озеро – сверху. Поэтому мы не видим неба, горизонта. Водоем почти вертикально стоит перед нами.

Все эти живописные приемы были необычны для России в самом начале 20 века.

**Кузьма Петров-Водкин. «1918 год в Петрограде».** **ГТГ, Москва.**

С холста на зрителя смотрит молодая мать, ее волосы подвязаны белым платком. На руках — младенец. В городе только отгремела революция, и теперь жизнь стала другой. Это картина художника Кузьмы Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде», также известная под названием «Петроградская мадонна».

Действительно, картина сильно напоминает икону, только на плечо женщины накинуто кумачовое полотнище, а на заднем плане — городская улица. Петроград привыкает к новой жизни и новой власти, а мать и младенец ее символизируют. Художник как бы говорит, что теперь все будет по-другому, и это символизирует ребенок. На улице малолюдно, видна только очередь за хлебом. Да, плохо, да, голодно, но надежда есть.

Если считать младенца с картины воплощением будущего, то ему скоро придется несладко, ведь 2 сентября 1918 года Центральный исполнительный комитет партии подпишет указ о введении военного положения в стране.

Это решение стало ключевым в реализации экономической политики ранней Советской России — в условиях Гражданской войны и иностранной интервенции.

Кратко ее можно охарактеризовать так: стремление к полной централизации управления экономикой страны, национализация предприятий, запрет на частную торговлю и товарно-денежные отношения в целом, равное распределение благ между гражданами и милитаризация труда.

**50. Русские художники XX века.**

Русский авангард - М. Шагал, В. Кандинский, П. Филонов, К. Малевич, Лисицкий, Татлин, Родченко – общая характеристика творчества, особенности художественной манеры, круг сюжетов, значение их творчества для мирового искусства.

В начале 1900-х гг. **Кандинский** много путешествовал по Европе и Северной Африке, но постоянным местожительством избрал Мюнхен (1902-1908). В 1910 г. создал первое абстрактное произведение - хаотичное размещение красочных пятен и линий, ничего не изображающих и не обозначающих, и написал трактат, озаглавленный "О духовном в искусстве". С этого момента в искусстве XX столетия стало развиваться новое направление, получившее название абстрактного. Кандинский полагал, что нарождается новая эра в развитии человечества, возникает раса людей будущего. Для них будет ценен мир внутреннего и духовного. В 1911 г. вместе с Францем Марком Кандинский создает знаменитое объединение "Синий всадник". Художники организуют выставки, налаживают издание альманаха. Период с 1909 по 1914 г. был самым интенсивным: Кандинский написал около двухсот картин, которые группировались по трем циклам: "импровизации", "композиции", "впечатления", нередко имеющие порядковые номера и подзаголовки.

С началом войны 1914 г. Кандинский, российский подданный, вынужден был покинуть Германию. Возвратившись в Москву, он активно включается в художественную жизнь: участвует в создании Музея живописной культуры (всего он участвовал в создании 22 провинциальных музеев), преподает в университете и Вхутемасе. В 1920 г. Кандинский выступает инициатором Инхука.

**Супрематизм** — направление в авангардистском искусстве, основанное в 1910-х гг. Малевичем. Выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний. Сочетание разноцветных геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные супрематические композиции.

Именно Казимир Малевич в 1915 году на [«Последней кубофутуристической выставке картин „0,10“»](http://www.k-malevich.ru/obshhestva/0-10.html) представил публике 39 супрематических полотен и брошюру «От кубизма к супрематизму».

Узнав еще до выставки о новом направлении, соратники Малевича восприняли новость негативно — художнику запретили развивать и популяризировать свою идею на выставке. Но Казимир Северинович верил в супрематизм, поэтому за несколько часов до начала экспозиции он от руки написал плакат «Супрематизм живописи».

Слово «супрематизм» происходит от латинского ‘наивысший’, ‘высочайший’.

Супрематизм — это отказ от изображения оболочек предметов в пользу простейших форм — основы мироздания. Так на его полотнах вместо привычных пейзажей и людей появились цветные квадраты, круги и прямоугольники на белом фоне. Эти фигуры служат прототипом всех форм, существующих в реальном мире. Комбинации геометрических фигур различных размеров и цветов, созданные Казимиром Севериновичем, образуют уравновешенные супрематические композиции, будто пронизанные внутренним движением.

Точкой отсчета стал знаменитый [«Черный квадрат»](http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/chernyjj-kvadrat.html), который художник назвал «нулем форм». Выйти «из круга вещей» — суть философии супрематизма Малевича. Обращаясь к простым формам, он считал супрематизм высшей ступенью развития искусства. Художник самостоятельно создал концептуальную базу супрематизма, состоящую из пяти томов материалов.

Супрематизм стал новым этапом в развитии беспредметной живописи. Малевич считал супрематизм результатом развития кубизма, в котором исчезают реальные предметы и вещи, испаряются понятия «верх» и «низ». Пространство произведения не зависит ни от чего, включая силу притяжения. По мнению Малевича, супрематические творения — самостоятельный мир, который, несмотря на замкнутость и ограниченность, имеет внутреннюю гармонию.

Через несколько лет после выставки Казимир Северинович вместе со своими учениками организовал [группу «УНОВИС»](http://www.k-malevich.ru/obshhestva/unovis.html), которая развивала идеи супрематизма.

Через много лет супрематические идеи Малевича станут популярны в графическом дизайне, [архитектуре](http://www.k-malevich.ru/segodnja/arkhitektura-i-interer.html), [дизайне мебели](http://www.k-malevich.ru/segodnja/mebel.html) и [так далее](http://www.k-malevich.ru/segodnja/vlijanie-na-sovremennoe-iskusstvo.html).

Одной из центральных фигур русского авангарда был **В.Е. Татлин** (1885-1953), считающийся основоположником конструктивизма, течения, которое до 1921 г. официально признавалось властями в качестве ведущего направления революционного искусства. Он прожил интересную, насыщенную жизнь. В конце 1900-х - начале 1910-х гг. художник сблизился с отечественными авангардистами, прежде всего с М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, поэтами Велимиром Хлебниковым, А.Е. Крученых, среди которых достаточно быстро выдвинулся на одно из первых мест.

В. Хлебников.

В пору, когда в вырей

Времирей умчались стаи,

Я времушком-камушком игрывало,

И времушек-камушек кинуло,

И времушко-камушко кануло,

И времыня крылья простерла.

Бобэоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,

Пиээо пелись брови,

Лиэээй - пелся облик,

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных - смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево!

Усмей, осмей, смешики, смешики!

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

После Октябрьской революции Татлин энергично включился в общественно-художественную жизнь: в 1917 г. был председателем "молодой фракции" в профессиональном союзе художников-живописцев, с 1918 г. - председателем Московской художественной коллегии Наркомпроса, инициатором создания музеев нового типа ("музеев художественной культуры"), председателем Объединения левых течений в искусстве (1921 -1925), руководил Отделом материальной культуры Гинхука (1923-1925) в Петрограде.

Сущность конструктивизма составляла идея практичного, утилитарного использования абстрактного искусства. Татлин и конструктивисты прославились одним из самых грандиозных сооружений начала XX в. - памятником III Коммунистическому интернационалу (1919-1920). Спиральная башня высотой 400 м включала в себя куб, пирамиду и цилиндр, предназначавшиеся для размещения залов конгрессов, различных учреждений и радиостанции, которая должна была распространять информационные сообщения через громкоговорители. "Башня Татлина", превосходившая в полтора раза по высоте Эйфелеву башню, была задумана как административный и агитационно-пропагандистский центр Коминтерна - организации, готовившей человечество к мировой революции. Конструкция из металлических балок и четырех вращающихся с разными скоростями прозрачных объемов должна была вмещать исполнительные, законодательные и пропагандистские учреждения Коминтерна. Применение технологически новых материалов и абстрактные формы, полностью лишенные какого-либо привкуса традиций, наглядно отражали дух революции. Сам Татлин считал свое творение высшей точкой синтеза разных искусств.

Другой выдающейся фигурой конструктивизма являлся **Эль Лисицкий** (псевдоним Л.М. Лисицкого) (1890-1941), известный как талантливый российский график, иллюстратор, типограф, архитектор, фотограф, теоретик и архитектурный критик, один из создателей нового вида искусства - дизайна. Интереснейший период его творчества связан с Витебском, который в 1919-1921 гг. был чуть ли не художественной меккой всей России. Достаточно сказать, что здесь жили и трудились Марк Шагал, возглавлявший Народное художественное училище, Казимир Малевич, основавший группу УНОВИС, и Эль Лисицкий, руководивший мастерской у Шагала и вместе с Малевичем оформивший юбилейные празднества витебского Комитета по борьбе с безработицей (1919). В Витебске Лисицкий изобрел и развил собственный вариант трехмерных супрематических композиций, названных им "проуны" (проекты утверждения нового). Проуны, по мысли автора, синтезировали методы супрематизма и конструктивизма, служа "пересадочной станцией от живописи к архитектуре". Они сыграли роль проектной стадии для создания дизайнерских разработок: из проунов впоследствии выросли прославленные проекты "горизонтальных небоскребов", театральные макеты, декоративно-пространственные установки, проекты павильонов и выставочных интерьеров, новые принципы фотографии и фотомонтажа, плакатный, книжный, мебельный дизайн.

Лисицкий участвовал в общеевропейском движении конструктивизма, реализовав свои установки на коммуникативную роль дизайна как интернационального языка, понятного вне форм словесного общения.

**Конструктивизм** оказался чрезвычайно плодовитым не столько в фундаментальной, сколько в прикладной сфере искусства. От него берут начало два культурных начинания XX в. - **дизайн и производственное искусство**, которое считается ветвью или направлением дизайна. Первое получило мировое признание, второе осталось на уровне "домашней заготовки ".

Одной из ключевых фигур в искусстве XX в. является гениальный русский живописец, график, книжный иллюстратор, теоретик искусства **П.Н. Филонов** (1881 -1941), создатель самостоятельного направления русского авангарда - так называемого аналитического искусства. Вступление в 1910 г. в "Союз молодежи" и сближение с членами группы "Гилея" (В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, В.В. Каменский, А.Е. Крученых, братья Бурлюки и др.) оказало влияние на становление Филонова, вскоре превратившегося в одного из самых заметных живописцев русского авангарда. В 1916-1918 гг. он воевал на фронте, а в 1920-х гг. создал цикл работ, посвященных гражданской войне, революции, петроградскому пролетариату, стал организатором Гинхука в Петрограде.

Филонов называл себя художником-исследователем, понимая процесс создания картины как процесс исследования каждого микроэлемента его структуры. Основой своего аналитического метода он объявил "принцип сделанности": кропотливая проработанность каждого квадратного миллиметра живописной поверхности служила условием создания даже большой картины. Большие холсты писались маленькой кистью. Каждый мазок означал "единицу действий", требующую предельного творческого напряжения. Филоновский метод предполагал, что зритель должен принять не только то, что художник видит в мире, но и то, что знает о нем. Филонов утверждал, что художественная картина должна выражать кроме формы и цвета целый мир видимых и невидимых явлений, известных и тайных свойств, имеющих бесчисленные предикаты. Работы Филонова ("Формула мирового расцвета", 1916; "Формула космоса", 1919; "Запад и Восток", 1913, «Формула весны», 1920 и др.) переданы его сестрой в дар Государственному Русскому музею.

Одним из крупнейших представителей сюрреализма был **М.З. Шагал** (1887-1985). Он родился в Витебске, но в 1922 г. эмигрировал за рубеж. В предреволюционные витебские и петроградские времена были созданы эпические картины из цикла "Любовники", жанровые, портретные, пейзажные композиции. В 1920-1930-е гг. Шагал путешествовал по многим странам мира, подружился с П. Пикассо, А. Матиссом, Ж. Руо, П. Боннаром, П. Элюаром и др. Его второй родиной стала Франция.

До конца своих дней Шагал называл себя "русским художником", подчеркивая родовую общность с российской традицией, включавшей в себя и иконопись, и творчество Врубеля, и произведения безымянных вывесочников, и живопись крайне левых. Действие в необычных шагаловских полотнах развертывалось по особым законам, где были сплавлены прошлое и будущее, фантасмагория и быт, мистика и реальность. Визионерская (сновидческая) сущность произведений, сопряженная с фигуративным началом, с глубинным "человеческим измерением", сделала Шагала предтечей таких направлений, как экспрессионизм и сюрреализм. Обыденную действительность на его холстах освящали и одухотворяли вечно живые мифы, великие темы круговорота бытия - рождение, свадьба, смерть.