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

Сложные жизненные процессы обусловили многообразие форм художественной жизни этих лет. Все виды искусства – живопись, театр, музыка, архитектура выступили за обновление художественного языка, за высокий профессионализм.

Для живописцев рубежа веков свойственны иные способы выражения, чем у передвижников, иные формы художественного творчества – в образах противоречивых, усложненных и отображающих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Но оно породило также универсализм целого поколения художников, выступивших после «классических» передвижников. Достаточно назвать только имена В.А. Серова и М.А. Врубеля.

Большую роль в популяризации отечественного искусства, особенно XVIII в., а также и западноевропейского, в привлечении к выставкам мастеров Западной Европы играли художники объединения «Мир искусства». «Мирискусники», собравшие лучшие художественные силы в Петербурге, издававшие свой журнал, самим своим существованием способствовали консолидации художественных сил и в Москве, созданию «Союза русских художников».

Импрессионистические уроки пленэрной живописи, композиция «случайного кадрирования», широкая свободная живописная манера – все это результат эволюции в развитии изобразительных средств во всех жанрах рубежа веков. В поисках «красоты и гармонии» художники пробуют себя в самых разных техниках и видах искусства – от монументальной живописи и театральной декорации до оформления книги и декоративно-прикладного искусства.

На рубеже веков сложился стиль, затронувший все пластические искусства, начиная прежде всего с архитектуры (в которой долго господствовала эклектика) и кончая графикой, получивший название стиля модерн. Явление это не однозначное, в модерне есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные главным образом на буржуазные вкусы, но есть и знаменательное само по себе стремление к единству стиля. Стиль модерн – это новый этап в синтезе архитектуры, живописи, декоративных искусств.

В изобразительных искусствах модерн проявил себя: в скульптуре – текучестью форм, особой выразительностью силуэта, динамичностью композиций; в живописи – символикой образов, пристрастием к иносказаниям.

Появление модерна не означало, что идеи передвижничества умерли к концу века. В 90-х годах развивается жанровая живопись, но развивается она несколько иначе, чем в «классическом» передвижничестве 70–80-х годов. Так, по-новому раскрывается крестьянская тема. Раскол в сельской общине подчеркнуто обличительно изображает Сергей Алексеевич Коровин (1858–1908) в картине «На миру» (1893, ГТГ). Бызысходность существования в тяжелом изнуряющем труде сумел показать Абрам Ефимович Архипов (1862– 1930) в картине «Прачки» (1901, ГТГ). Он достиг этого в большой степени благодаря новым живописным находкам, по-новому понятым возможностям цвета и света.

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

В 90-х годах XIX в. в искусство входит художник, который главным героем своих произведений делает рабочего. В 1894 г. появляется картина Н.А. Касаткина (1859–1930) «Шахтерка» (ГТГ), в 1895 г. – «Углекопы. Смена».

На рубеже веков несколько иной путь развития, чем у Сурикова, намечается в исторической теме. Так, например, Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904) работает скорее в историко-бытовом, чем чисто историческом жанре. «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899, ГТГ), «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» (1901, ГТГ), «Едут. (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901, ГРМ), «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ) и пр. – это бытовые сцены из жизни Москвы XVII столетия. Рябушкина особенно привлекал этот век, с его пряничной нарядностью, полихромией, узорочьем. Художник эстетски любуется ушедшим миром XVII в., что приводит к тонкой стилизации, далекой от монументализма Сурикова и его оценок исторических событий. Стилизация сказывается у Рябушкина в плоскостности изображения, в особом строе пластического и линейного ритма, в колорите, построенном на ярких мажорных цветах, в общем декоративном решении. Рябушкин смело вводит в пленэрный пейзаж локальные цвета, например в «Свадебном поезде…» – красный цвет возка, крупные пятна праздничных одежд на фоне темных строений и снега, данного, однако, в

тончайшей цветовой нюансировке. Пейзаж всегда поэтично передает красоту русской природы. Правда, иногда Рябушкину свойственно и ироническое отношение в изображении некоторых сторон быта, как, например, в картине «Чаепитие» (картон, гуашь, темпера, 1903, ГРМ). Во фронтально сидящих статичных фигурах с блюдечками в руках читаются размеренность, скука, сонность, мы чувствуем и давящую силу мещанского быта, ограниченность этих людей.

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

А.М. Васнецов преподавал в пейзажном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1901–1918). Как теоретик он изложил свои взгляды в книге «Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи» (М., 1908), в которой выступил за реалистические традиции в искусстве. Васнецов явился также учредителем «Союза русских художников».

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

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

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

же стилизаторские черты, что и у Рябушкина, но неизменно выражено глубоко лирическое чувство красоты природы, через которую и передается высокая духовность героев, их просветленность, их чуждость мирской суете.

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

М.В. Нестеров много занимался религиозной монументальной живописью: вместе с В.М. Васнецовым расписывал Киевский Владимирский собор, самостоятельно – обитель в Абастумане (Грузия) и Марфо-Мариинскую обитель в Москве. Росписи всегда посвящены древнерусской теме (так, в Грузии –Александру Невскому). В настенных росписях Нестерова много наблюденных реальных примет, особенно в пейзаже, портретных черт – в изображении святых. В стремлении же художника к плоскостной трактовке композиции нарядности, орнаментальности, утонченной изысканности пластических ритмов проявилось несомненное влияние модерна.

Стилизация, в целом столь характерная для этого времени, в большой степени коснулась и станковых произведений Нестерова. Это можно наблюдать в одном из лучших полотен, посвященных женской судьбе, – «Великий постриг» (1898, ГРМ): нарочито плоскостные фигуры монахинь, «черниц» и «белиц», обобщенные силуэты, как бы замедленный ритуальный ритм светлых и темных пятен – фигур и пейзажа с его светлыми березами и почти черными елями. И как всегда у Нестерова, пейзаж играет одну из главных ролей. «Люблю я русский пейзаж, – писал художник, – на его фоне как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни, и русскую душу».

Собственно пейзажный жанр развивается в конце XIX столетия также по-новому. Левитан, по сути, завершил искания передвижников в пейзаже. Новое слово на рубеже веков предстояло сказать К.А. Коровину, В.А. Серову и М.А. Врубелю.

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

Для блестящего колориста Коровина мир представляется «буйством красок». Щедро одаренный от природы, Коровин занимался и портретом, и натюрмортом, но не будет ошибкой сказать, что любимым его жанром оставался пейзаж. Он принес в искусство прочные реалистические традиции своих учителей из Московского училища живописи, ваяния и зодчества – Саврасова и Поленова, но у него другой взгляд на мир, он ставит другие задачи. Он рано стал писать на пленэре, уже в портрете хористки 1883 г. видно

самостоятельное развитие им принципов пленэризма, воплощенных затем в ряде портретов, сделанных в имении С. Мамонтова в Абрамцеве («В лодке», ГТГ; портрет Т.С. Любатович, ГРМ и др.), в северных пейзажах, исполненных в экспедиции С. Мамонтова на север («Зима в Лапландии», ГТГ). Его французские пейзажи, объединенные названием «Парижские огни», – это уже вполне импрессионистическое письмо, с его высочайшей культурой этюда. Острые, мгновенные впечатления от жизни большого города: тихие улочки в разное время суток, предметы, растворенные в световоздушной среде, лепленые динамичным, «дрожащим», вибрирующим мазком, потоком таких мазков, создающих иллюзию завесы дождя или городского, насыщенного тысячами разных испарений воздуха,– черты, напоминающие пейзажи Мане, Писсарро, Моне. Коровин темпераментный, эмоциональный, импульсивный, театрализованный, отсюда яркая красочность и романтическая приподнятость его пейзажей («Париж. Бульвар Капуцинок», 1906, ГТГ; «Париж ночью. Итальянский бульвар». 1908, ГТГ). Те же черты импрессионистической этюдности, живописную маэстрию, поразительный артистизм сохраняет Коровин и во всех других жанрах, прежде всего в портрете и натюрморте, но также и в декоративном панно, в прикладном искусстве, в театральной декорации, которой он занимался всю жизнь (Портрет Шаляпина, 1911, ГРМ; «Рыбы, вино и фрукты» 1916, ГТГ).

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

Одним из самых крупных художников, новатором русской живописи на рубеже веков явился Валентин Александрович Серов (1865–1911). Его «Девочка с персиками» (портрет Веруши Мамонтовой, 1887, ГТГ) и «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Маши Симанович, 1888, ГТГ) –целый этап в русской живописи. Серов воспитывался в среде выдающихся деятелей русской музыкальной культуры (отец – известный композитор, мать – пианистка), учился у Репина и Чистякова, изучал лучшие музейные собрания Европы и по возвращении из-за границы вошел в среду абрамцевского кружка. В Абрамцеве и были написаны упоминавшиеся два портрета, с которых началась слава Серова, вошедшего в искусство со своим собственным, светлым и поэтичным взглядом на мир. Вера Мамонтова сидит в спокойной позе за столом, перед ней на белой скатерти раскиданы персики. Она сама и все предметы представлены в сложнейшей световоздушной среде. Солнечные блики ложатся на скатерть, на одежду, настенную тарелку, нож. Изображенная девочка, сидящая за столом, находится в органичном единстве со всем этим вещным миром, в гармонии с ним, полна жизненной трепетности, внутреннего движения. Еще в большей мере принципы пленэрной живописи сказались в портрете кузины художника Маши Симанович, написанном

прямо на открытом воздухе. Цвета здесь даны в сложном взаимодействии друг с другом, они прекрасно передают атмосферу летнего дня, цветовые рефлексы, создающие иллюзию скользящих сквозь листву солнечных лучей. Серов отходит от критического реализма своего учителя Репина к «реализму поэтическому» (термин Д.В. Сарабьянова). Образы Веры Мамонтовой и Маши Симанович пронизаны ощущением радости жизни, светлого чувства бытия, яркой победной юности. Это достигнуто «легкой» импрессионистической живописью, для которой столь свойствен «принцип случайного», лепкой формы динамичным, свободным мазком, создающим впечатление сложной световоздушной среды. Но в отличие от импрессионистов Серов никогда не растворяет предмет в этой среде так, чтобы он дематериализовался, его композиция никогда не теряет устойчивости, массы всегда находятся в равновесии. А главное, он не теряет цельной обобщенной характеристики модели.

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

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

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

Особая тема в творчестве Серова –крестьянская. В его крестьянском жанре нет передвижнической социальной заостренности, но есть ощущение красоты и

гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа («В деревне. Баба с лошадью», б. на карт., пастель, 1898, ГТГ). Особенно изысканны зимние пейзажи с их серебристо-жемчужной гаммой красок.

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

Серов был глубоко думающим художником, постоянно ищущим новые формы художественного претворения реальности. Навеянные модерном представления о плоскостности и повышенной декоративности сказались не только в исторических композициях, но и в его портрете танцовщицы Иды Рубинштейн, в его эскизах к «Похищению Европы» и «Одиссею и Навзикае» (оба 1910, ГТГ, картон, темпера). Знаменательно, что Серов в конце жизни обращается к античному миру. В поэтической легенде, интерпретированной им свободно, вне классицистических канонов, он хочет найти гармонию, поиску которой художник посвятил все свое творчество.

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

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

В 90-е годы, когда художник обосновывается в Москве, складывается полный таинственности и почти демонической силы стиль письма Врубеля, который не спутаешь ни с каким другим. Он лепит форму как мозаику, из острых «граненых» кусков разного цвета, как бы светящихся изнутри («Девочка на фоне персидского ковра», 1886, КМРИ; «Гадалка», 1895, ГТГ). Цветовые сочетания не отражают реальности отношения цвета, а имеют символическое значение. Натура не имеет над Врубелем никакой власти. Он знает ее, прекрасно владеет ею, но творит свой собственный фантастический мир, мало похожий на реальность. В этом смысле Врубель антиподен импрессионистам (про которых не случайно сказано, что они то же, что натуралисты в литературе), ибо он никак не стремится к фиксации непосредственного впечатления от действительности. Он тяготеет к литературным сюжетам, которые толкует отвлеченно, стремясь создать образы вечные, огромной

духовной мощи. Так, взявшись за иллюстрации к «Демону», он скоро отходит от принципа прямого иллюстрирования («Пляска Тамары», «Не плачь дитя, не плачь напрасно», «Тамара в гробу» и пр.) и уже в этом же 1890 году создает своего «Демона сидящего» –произведение, по сути, бессюжетное, но образ вечный, как и образы Мефистофеля, Фауста, Дон Жуана. Образ Демона –центральный образ всего творчества Врубеля, его основная тема. В 1899 г. он пишет «Демона летящего», в 1902 г.– «Демона поверженного». Демон Врубеля – существо прежде всего страдающее. Страдание в нем превалирует над злом, и в этом особенность национально-русской трактовки образа. Современники, как справедливо замечено, видели в его «Демонах» символ судьбы интеллигента – романтика, пытающегося бунтарски вырваться из лишенной гармонии реальности в ирреальный мир мечты, но повергаемого в грубую действительность земного. Этот трагизм художественного мироощущения определяет и портретные характеристики Врубеля: душевный разлад, надлом в его автопортретах, настороженность, почти испуг, но и величавую силу, монументальность – в портрете С. Мамонтова (1897, ГТГ), смятение, тревогу –в сказочном образе «Царевны-Лебедь» (1900, ГТГ), даже в его праздничных по замыслу и задаче декоративных панно «Испания» (1894, ГТГ) и «Венеция» (1893, ГРМ), исполненных для особняка Е.Д. Дункер, отсутствуют покой и безмятежность. Врубель сам сформулировал свою задачу – «будить душу величавыми образами от мелочей обыденности».

Уже упоминавшийся промышленник и меценат Савва Мамонтов сыграл очень большую роль в жизни Врубеля. Абрамцево связало Врубеля с Римским-Корсаковым, под влиянием творчества которого художник пишет и свою «Царевну-Лебедь», исполняет скульптуры «Волховы», «Мизгиря» и пр. В Абрамцеве он много занимался монументальной и станковой живописью, он обращается к фольклору: к сказке, к былине, итогом чего явились панно «Микула Селянинович», «Богатыри». Врубель пробует силы в керамике, делая скульптуры в майолике. Его интересует языческая Русь и Греция, Ближний Восток и Индия – все культуры человечества, художественные приемы которых он стремится постигнуть. И каждый раз почерпнутые им впечатления он претворял в глубоко символические образы, отражающие все своеобразие его мироощущения.

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

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

Универсализм дарования, беспредельная фантазия, необычайная страстность в

утверждении благородных идеалов отличают Врубеля от многих его современников.

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

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

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

Его станковые произведения более всего напоминают даже не декоративные панно, а гобелены. Пространство решено предельно условно, плоскостно, фигуры почти бесплотны, как, например, девушки у пруда в картине «Водоем» (1902, темпера, ГТГ), погруженные в мечтательное раздумье, в глубокую созерцательность. Блеклые, бледно-серые оттенки цвета усиливают общее впечатление хрупкой, неземной красоты и анемичности, призрачности, которое распространяется не только на человеческие образы, но и на изображаемую им природу. Не случайно одно из своих произведений Борисов-Мусатов назвал «Призраки» (1903, темпера, ГТГ): безмолвные и бездействующие женские фигуры, мраморные статуи у лестницы, полуобнаженное дерево – блеклая гамма голубых, серых, лиловых тонов усиливает призрачность изображенного.

Эта тоска по ушедшим временам роднила Борисова-Мусатова с художниками «Мира искусства» – организации, возникшей в Петербурге в 1898 г. и объединившей мастеров самой высокой художественной культуры, художественную элиту России тех лет. («Мирискусники», кстати сказать, не поняли искусства Борисова-Мусатова и признали его лишь под конец жизни художника.) Начало «Миру искусства» положили вечера в доме А. Бенуа, посвященные искусству, литературе и музыке. Людей, собиравшихся там, объединяла любовь к прекрасному и уверенность, что его можно найти только в искусстве, так как действительность безобразна. Возникнув также как реакция на мелкотемье позднего передвижничества, его назидательность и иллюстративность, «Мир искусства» превратился вскоре в одно из крупных явлений русской художественной культуры. В этом объединении участвовали почти все известные художники –Бенуа, Сомов, Бакст, Е.Е. Лансере, Головин, Добужинский, Врубель, Серов, К. Коровин, Левитан, Нестеров, Остроумова-Лебедева, Билибин, Сапунов, Судейкин, Рябушкин, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Малявин, даже Ларионов и Гончарова. Огромное значение для формирования этого объединения имела личность Дягилева, мецената и организатора выставок, а впоследствии – импресарио гастролей русского балета и оперы за границей («Русские сезоны», познакомившие Европу с творчеством Шаляпина, Павловой, Карсавиной, Фокина, Нижинского и др. и явившие миру пример высочайшей культуры формы разных искусств: музыки, танца, живописи, сценографии). На начальном этапе формирования «Мира искусства» Дягилев устроил выставку английских и немецких акварелистов в Петербурге в 1897 г., затем выставку русских и финских художников в 1898 г. Под его редакцией с 1899 по 1904 г. издается журнал под тем же названием, состоящий из двух отделов: художественного и литературного (последний – религиозно-философского плана, в нем сотрудничали Д. Философов, Д. Мережковский и З. Гиппиус до открытия в 1902 г. своего журнала «Новый путь». Тогда религиозно-философское направление в журнале «Мир искусства» уступило место теории эстетики, и журнал в этой своей части стал трибуной других символистов во главе с А. Белым и В. Брюсовым).

В редакционных статьях первых номеров журнала были четко сформулированы основные положения «мирискусников» об автономии искусства, о том, что проблемы современной культуры -– это исключительно проблемы художественной формы и что главная задача искусства – воспитание эстетических вкусов русского общества, прежде всего через знакомство с произведениями мирового искусства. Нужно отдать им должное: благодаря «мирискусникам» действительно по-новому было оценено английское и немецкое искусство, а главное, открытием для многих стала живопись русского XVIII века и архитектура петербургского классицизма. «Мирискусники» боролись за «критику как искусство», провозглашая идеалом критика-художника, обладающего высокой профессиональной культурой и эрудицией. Тип такого критика воплощал один из создателей «Мира искусства» А.Н. Бенуа. «Мирискусники» устраивали выставки. Первая была и единственной международной, объединившей, помимо русских, художников Франции, Англии, Германии, Италии, Бельгии, Норвегии, Финляндии и пр. В ней приняли участие как петербургские, так и московские живописцы и графики. Но трещина между этими двумя школами – петербургской и московской – наметилась уже почти с первого дня. В марте 1903 г. закрылась

последняя, пятая выставка «Мира искусства», в декабре 1904 г. вышел последний номер журнала «Мир искусства». Большая часть художников перешла в организованный на почве московской выставки «36-ти» «Союз русских художников», литераторы – в открытый группой Мережковского журнал «Новый путь», московские символисты объединились вокруг журнала «Весы», музыканты организовали «Вечера современной музыки», Дягилев целиком ушел в балет и театр. Последним его значительным делом в изобразительном искусстве была грандиозная историческая выставка русской живописи от иконописи до современности в парижском Осеннем салоне 1906 г., экспонированная затем в Берлине и Венеции (1906–1907). В разделе современной живописи основное место занимали «мирискусники». Это был первый акт всеевропейского признания «Мира искусства», а также открытия русской живописи XVIII –начала XX в. в целом для западной критики и настоящий триумф русского искусства.

В 1910 г. была предпринята попытка вновь вдохнуть жизнь в «Мир искусства» (во главе с Рерихом). В среде живописцев в это время происходит размежевание. Бенуа и его сторонники порывают с Союзом русских художников», с москвичами, и выходят из этой организации, но они понимают, что вторичное объединение под названием «Мир искусства» не имеет ничего общего с первым. Бенуа с грустью констатирует, что «не примирение под знаменем красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба». К «мирискусникам» пришла слава, но «Мира искусств», по сути, уже не было, хотя формально объединение существовало до начала 20-х годов (1924) –при полном отсутствии цельности, на безграничной терпимости и гибкости позиций, примиряя художников от Рылова до Татлина, от Грабаря до Шагала. Как здесь не вспомнить импрессионистов? Содружество, которое когда-то рождалось в мастерской Глейра, в «Салоне отверженных», за столиками кафе Гербуа и которому предстояло оказать огромное влияние на всю европейскую живопись, также распалось на пороге своего признания. Второе поколение «мирискусников» менее занято проблемами станковой картины, их интересы лежат в графике, в основном книжной, и театрально-декоративном искусстве, в обеих сферах они произвели настоящую художественную реформу. Во втором поколении «мирискусников» были и крупные индивидуальности (Кустодиев, Судейкин, Серебрякова, Чехонин, Григорьев, Яковлев, Шухаев, Митрохин и др.), но художников-новаторов не было вовсе, ибо с 1910-х годов «Мир искусства» захлестывает волна эпигонства. Поэтому при характеристике «Мира искусства» речь пойдет в основном о первом этапе существования этого объединения и его ядре – Бенуа, Сомове, Баксте.

Ведущим художником «Мира искусства» был Константин Андреевич Сомов (1869–1939). Сын главного хранителя Эрмитажа, окончивший Академию художеств и изъездивший Европу, Сомов получил блестящее образование. Творческая зрелость пришла к нему рано, но, как верно замечено исследователем (В.Н. Петров), в нем всегда сказывалась некоторая раздвоенность – борьба между мощным реалистическим чутьем и болезненно-эмоциональным мироощущением.

Сомов, каким мы его знаем, проявился в портрете художницы Мартыновой («Дама в

голубом», 1897–1900, ГТГ), в картине-портрете «Эхо прошедшего времени» (1903, б. на карт., акв., гуашь, ГТГ), где он создает поэтическую характеристику хрупкой, анемичной женской красоты декадентского образца, отказываясь от передачи реальных бытовых примет современности. Он облачает модели в старинные костюмы, придает их облику черты тайного страдания, грусти и мечтательности, болезненной надломленности.

Сомову принадлежит серия графических портретов его современников – интеллектуальной элиты (В. Иванов, Блок, Кузмин, Соллогуб, Лансере, Добужинский и др.), в которых он употребляет один общий прием: на белом фоне – в некой вневременной сфере – рисует лицо, сходство в котором достигается не через натурализацию, а смелыми обобщениями и метким отбором характерных деталей. Это отсутствие примет времени создает впечатление статичности, застылости, холодности, почти трагического одиночества.

Раньше всех в «Мире искусства» Сомов обратился к темам прошлого, к интерпретации XVIII в. («Письмо», 1896; «Конфиденции», 1897), явившись предшественником версальских пейзажей Бенуа. Он первый создает ирреальный мир, сотканный из мотивов дворянско-усадебной и придворной культуры и собственных сугубо субъективных художественных ощущений, пронизанных иронией. Историзм «мирискусников» был бегством от действительности. Не прошлое, а его инсценировка, тоска по невозвратимости его – вот основной их мотив. Не истинное веселье, а игра в веселье с поцелуями в аллеях – таков Сомов.

Другие работы Сомова – это пасторальные и галантные празднества («Осмеянный поцелуй», 1908, ГРМ; «Прогулка маркизы», 1909, ГРМ), полные едкой иронии, душевной опустошенности, даже безысходности. Любовные сцены из XVIII –начала XIX в. даны всегда с оттенком эротики. Последнее особенно проявилось в его фарфоровых статуэтках, посвященных как бы одной теме – призрачной погоне за наслаждениями.

Сомов много работал как график, он оформил монографию С. Дягилева о Д. Левицком, сочинение А. Бенуа о Царском Селе. Книга как единый организм со своим ритмическим и стилевым единством была поднята им на необычайную высоту. Сомов – не иллюстратор, он «иллюстрирует не текст, а эпоху, пользуясь литературным приемом как трамплином»,–писал о нем А.А. Сидоров, и это очень верно.

Идейным вождем «Мира искусства» был Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) –необычайно разносторонний талант. Живописец, график-станковист и иллюстратор, театральный художник, режиссер, автор балетных либретто, теоретик и историк искусства, музыкальный деятель, он был, по выражению А. Белого, главным политиком и дипломатом «Мира искусства». Происходивший из высшего слоя петербургской художественной интеллигенции (композиторов и дирижеров, архитекторов и живописцев), он учился сначала на юридическом факультете Петербургского университета. Как художника его роднят с Сомовым стилизаторские тенденции и пристрастие к прошлому («Я упоен Версалем, это какая-то болезнь, влюбленность,

преступная страсть… Я совершенно переселился в прошлое…»). В версальских пейзажах Бенуа слились историческая реконструкция XVII в. и современные впечатления художника, его восприятие французского классицизма, французской гравюры. Отсюда четкая композиция, ясная пространственность, величие и холодная строгость ритмов, противопоставление грандиозности памятников искусства и малости человеческих фигурок, являющихся среди них только стаффажем (1-я версальская серия 1896–1898 гг. под названием «Последние прогулки Людовика XIV»). Во второй версальской серии (1905–1906) ирония, которая свойственна и для первых листов, окрашена почти трагедийными нотами («Прогулка короля», к., гуашь, акв., золото, серебро, перо, 1906, ГТГ). Мышление Бенуа – мышление театрального художника по преимуществу, который прекрасно знал и чувствовал театр.

Природа воспринимается Бенуа в ассоциативной связи с историей (виды Павловска, Петергофа, Царского Села, исполненные им в технике акварели).

В серии картин из русского прошлого, исполненных по заказу московского издательства Кнебель (иллюстрации к «Царским охотам»), в сценах дворянской, помещичьей жизни XVIII в. Бенуа создал интимный образ этой эпохи, хотя и несколько театрализованный («Парад при Павле I», 1907, ГРМ).

Бенуа-иллюстратор (Пушкин, Гофман) – целая страница в истории книги. В отличие от Сомова Бенуа создает иллюстрацию повествовательную. Плоскость страницы для него не самоцельна. Иллюстрации к «Пиковой даме» были скорее законченными самостоятельными произведениями, не столько «искусство книги», по определению А.А. Сидорова, сколько «искусство в книге». Шедевром книжной иллюстрации явилось графическое оформление «Медного всадника» (1903,1905,1916,1921–1922, тушь и акварель, имитирующие цветную гравюру на дереве). В серии иллюстраций к великой поэме главным героем становится архитектурный пейзаж Петербурга, то торжественно-патетический, то мирный, то зловещий, на фоне которого еще ничтожнее кажется фигура Евгения. Так Бенуа выражает трагический конфликт между судьбами российской государственности и личной судьбой маленького человека («И во всю ночь безумец бедный,/Куда стопы ни обращал,/За ним повсюду Всадник Медный/С тяжелым топотом скакал»).

Как театральный художник Бенуа оформлял спектакли «Русских сезонов», из которых самым знаменитым был балет «Петрушка» на музыку Стравинского, много работал в Московском Художественном театре, впоследствии – почти на всех крупных европейских сценах.

Деятельность Бенуа – художественного критика и историка искусства, обновившего вместе с Грабарем методы, приемы и темы русского искусствознания,– это целый этап в истории искусствоведческой науки (см. «Историю живописи XIX века» Р. Мутера – том «Русская живопись», 1901–1902; «Русская школа живописи», издание 1904 г.; «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны», 1910; статьи в журналах «Мир искусства» и «Старые годы», «Художественные сокровища России» и т.

д.).

Третьим в ядре «Мира искусства» был Лев Самуилович Бакст (1866–1924), прославившийся как театральный художник и первым среди «мирискусников» приобретший известность в Европе. Он пришел в «Мир искусства» из Академии художеств, затем исповедовал стиль модерн, примыкал к левым течениям в европейской живописи. На первых выставках «Мира искусства» он экспонировал ряд живописных и графических портретов (Бенуа, Белого, Сомова, Розанова, Гиппиус, Дягилева), где натура, предстоящая в потоке живых состояний, преображалась в некое идеальное представление о человеке-современнике. Бакст создал марку журнала «Мир искусства», ставшую эмблемой дягилевских «Русских сезонов» в Париже. В графике Бакста отсутствуют мотивы XVIII в. и усадебные темы. Он тяготеет к античности, причем к греческой архаике, толкованной символически. Особым успехом пользовалась у символистов его картина «Древний ужас» – «Terror antiquus» (темпера, 1908, ГРМ). Страшное грозовое небо, молния, освещающая пучину моря и древний город, – и над всей этой вселенской катастрофой господствует архаическая кора с загадочной застывшей улыбкой. Вскоре Бакст целиком ушел в театрально-декорационную работу, а его декорации и костюмы к балетам дягилевской антрепризы, исполненные с необычайным блеском, виртуозно, артистично, принесли ему мировую славу. В его оформлении шли спектакли с Анной Павловой, балеты Фокина. Художник делал декорации и костюмы к «Шехеразаде» Римского-Корсакова, «Жар-птице» Стравинского (оба –1910), «Дафнису и Хлое» Равеля, к балету на музыку Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (оба –1912).

Из первого поколения «мирискусников» более молодым по возрасту был Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946), в своем творчестве затронувший все основные проблемы книжной графики начала XX в. (см. его иллюстрации к книге «Легенды о старинных замках Бретани», к Лермонтову, обложку к «Невскому проспекту» Божерянова и пр.). Лансере создал ряд акварелей и литографий Петербурга («Калинкин мост», «Никольский рынок» и др.). Архитектура занимает огромное место в его исторических композициях («Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе», 1905, ГТГ). Можно сказать, что в творчестве Серова, Бенуа, Лансере был создан новый тип исторической картины – она лишена фабулы, но при этом прекрасно воссоздает облик эпохи, вызывает множество историко-литературных и эстетических ассоциаций. Одно из лучших созданий Лансере – 70 рисунков и акварелей к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (1912–1915), которые Бенуа считал «самостоятельной песней, прекрасно ввязывающейся в могучую музыку Толстого». В советское время Лансере стал видным художником-монументалистом.

В графике Мстислава Валериановича Добужинского (1875– 1957) представлен не столько Петербург пушкинской поры или XVIII века, сколько современный город, который он умел передать с почти трагической выразительностью («Старый домик», 1905, акварель, ГТГ), равно как и человека –обитателя таких городов («Человек в очках», 1905–1906, пастель, ГТГ: одинокий, на фоне унылых домов печальный человек,

голова которого напоминает череп). Урбанизм будущего внушал Добужинскому панический страх. Он много работал и в иллюстрации, где самым замечательным можно считать его цикл рисунков тушью к «Белым ночам» Достоевского (1922). Добужинский работал также в театре, оформлял у Немировича-Данченко «Николая Ставрогина» (инсценировка «Бесов» Достоевского), тургеневские пьесы «Месяц в деревне» и «Нахлебник».

Особое место в «Мире искусства» занимает Николай Константинович Рерих (1874–1947). Знаток философии и этнографии Востока, археолог-ученый, Рерих получил прекрасное образование сначала дома, затем на юридическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета, потом в Академии художеств, в мастерской Куинджи, и в Париже в студии Ф. Кормона. Рано обрел он и авторитет ученого. Его роднила с «мирискусниками» та же любовь к ретроспекции, только не XVII–XVIII вв., а языческой славянской и скандинавской древности, к Древней Руси; стилизаторские тенденции, театральная декоративность («Гонец», 1897, ГТГ; «Сходятся старцы», 1898, ГРМ; «Зловещие», 1901, ГРМ). Ближе всего Рерих был связан с философией и эстетикой русского символизма, но его искусство не укладывалось в рамки существовавших направлений, ибо оно в соответствии с мировосприятием художника обращалось как бы ко всему человечеству с призывом дружеского союза всех народов. Отсюда особая эпичность его полотен.

После 1905 г. в творчестве Рериха нарастают настроения пантеистического мистицизма. Исторические темы уступают место религиозным легендам («Небесный бой», 1912, ГРМ). Огромное влияние на Рериха имела русская икона: его декоративное панно «Сеча при Керженце» (1911) экспонировалось при исполнении фрагмента того же названия из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в парижских «Русских сезонах».

Во втором поколении «Мира искусства» одним из одареннейших художников был Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927), ученик Репина, помогавший ему еще в работе над «Государственным Советом». Кустодиеву тоже свойственна стилизация, но это стилизация народного лубка. Отсюда яркие праздничные «Ярмарки», «Масленицы», «Балаганы», отсюда его картины из мещанского и купеческого быта, переданные с легкой иронией, но не без любования этими краснощекими полусонными красавицами за самоваром и с блюдцами в пухлых пальцах («Купчиха», 1915, ГРМ; «Купчиха за чаем», 1918, ГРМ).

В объединении «Мир искусства» участвовали также А.Я. Головин – один из крупнейших художников театра первой четверти XX в., И. Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева и др.

«Мир искусства» явился крупным эстетическим движением рубежа веков, переоценившим всю современную художественную культуру, утвердившим новые вкусы и проблематику, вернувшим искусству –на самом высоком профессиональном уровне –утраченные формы книжной графики и театрально-декорационной живописи,

которые приобрели их усилиями всеевропейское признание, создавшим новую художественную критику, пропагандировавшим русское искусство за рубежом, по сути, даже открывшим некоторые его этапы, вроде русского XVIII века. «Мирискусники» создали новый тип исторической картины, портрета, пейзажа со своими собственными стилевыми признаками (отчетливые стилизаторские тенденции, преобладание графических приемов над живописными, чисто декоративное понимание цвета и пр.). Этим определяется их значение для отечественного искусства.

Слабые стороны «Мира искусства» сказались прежде всего в пестроте и непоследовательности программы, провозглашающей образцом «то Бёклина, то Мане»; в идеалистических взглядах на искусство, аффектированном безразличии к гражданственным задачам искусства, в программной аполитичности, в потере социальной значимости картины. Камерность «Мира искусства», его чистый эстетизм определили и недолгий исторический срок его жизни в эпоху грозных трагических предвестий надвигающейся революции. Это были лишь первые шаги на пути творческих исканий, и очень скоро «мирискусников» обогнали молодые.

Для некоторых «мирискусников», однако, настоящим переворотом в мировоззрении явилась первая русская революция. Мобильность и доступность графики вызвала ее особую активность в эти годы революционной смуты. Возникло огромное число сатирических журналов (подсчитано 380 наименований с 1905 по 1917 г.). Своей революционно-демократической направленностью выделялся журнал «Жало», но наиболее крупные художественные силы группировались вокруг «Жупела» и его приложения «Адская почта». Неприятие самодержавия объединило либерально мыслящих художников самых разных направлений. В одном из номеров «Жупела» Билибин помещает карикатуру «Осел в $^{1}/_{20}$ натуральной величины»: в рамке с атрибутами власти и славы, где обычно помещали изображение царя, нарисован осел. Лансере в 1906 г. печатает карикатуру «Тризна»: царские генералы в мрачном застолье слушают не поющих, а орущих солдат, стоящих навытяжку. Добужинский в рисунке «Октябрьская идиллия» остается верен теме современного города, только в этот город врываются зловещие приметы событий: окно, разбитое пулей, валяющаяся кукла, очки и пятно крови на стене и на мостовой. Кустодиев исполнил ряд карикатур на царя и его генералов и исключительные по остроте и злой иронии портреты царских министров – Витте, Игнатьева, Дубасова и пр., которых он так хорошо изучил, помогая Репину в работе над «Государственным Советом». Достаточно сказать, что Витте под его рукой предстает шатающимся клоуном с красным знаменем в одной руке и царским флагом – в другой.

Но самыми выразительными в революционной графике тех лет следует признать рисунки В.А. Серова. Его позиция была совершенно определенной во время революции 1905 г. Революция вызвала к жизни целый ряд карикатур Серова: «1905 год. После Усмирения» (Николай II с ракеткой под мышкой раздает георгиевские кресты усмирителям); «Урожай» (на поле в снопы уложены винтовки). Самая знаменитая в этом ряду композиция «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?» (1905, ГРМ). Здесь в полной мере проявились гражданская позиция Серова, его мастерство,

наблюдательность и мудрый лаконизм рисовальщика. Серов изображает начало атаки казаков на демонстрантов 9 января 1905 г. На заднем плане общей массой даны демонстранты; спереди, у самого края листа, крупно –отдельные фигуры казаков, а между первым и задним планом, в центре – призывающий их в атаку офицер на коне, с саблей наголо. Название как бы заключает в себе всю горькую иронию ситуации: русские солдаты подняли оружие на свой народ. Так было и так это трагическое событие виделось не только Серову из окна его мастерской, но и (позволим себе выразиться фигурально) из глубины либерального сознания русской интеллигенции в целом. Русские художники, сочувствующие революции 1905 года, не знали, на пороге каких катаклизмов отечественной истории они стоят. Встав на сторону революции, они предпочли, условно говоря, террориста-бомбиста (из наследников нигилистов-разночинцев, «с их навыками политической борьбы и идеологической обработки широких слоев общества», по верному определению одного историка) городовому, стоящему на охране порядка. Они не ведали, что «красное колесо» революции сметет не только ненавистное им самодержавие, но и весь уклад русской жизни, всю русскую культуру, которой они служили и которая была им дорога.

В 1903 г., как уже говорилось, возникло одно из самых крупных выставочных объединений начала века – «Союз русских художников». В него вошли на первых порах почти все видные деятели «Мира искусства» – Бенуа, Бакст, Сомов, Добужинский, Серов, участниками первых выставок были Врубель, Борисов-Мусатов. Инициаторами создания объединения явились московские художники, связанные с «Миром искусства», но тяготившиеся программным эстетством петербуржцев. Лицо же «Союза» определили преимущественно московские живописцы передвижнического направления, выученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества, наследники Саврасова, ученики Серова и К. Коровина. Многие одновременно выставлялись и на передвижных выставках. Экспонентами «Союза» были разные по мироощущению художники: С. Иванов, М. Нестеров, А. Архипов, братья Коровины, Л. Пастернак. Организационными делами ведали А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, В.В. Переплетчиков. Столпы передвижничества В.М. Васнецов, Суриков, Поленов состояли его членами. Лидером «Союза» считался К. Коровин.

Национальный пейзаж, любовно написанные картины крестьянской России –один из основных жанров художников «Союза», в котором своеобразно выразил себя «русский импрессионизм» с его преимущественно сельскими, а не городскими мотивами. Так пейзажи И.Э. Грабаря (1871–1960) с их лирическим настроением, с тончайшими живописными нюансами, отражающими мгновенные изменения в подлинной природе,– своеобразная параллель на русской почве импрессионистическому пейзажу французов («Сентябрьский снег», 1903, ГТГ). В автомонографии Грабарь вспоминает об этом пленэрном пейзаже: «Зрелище снега с ярко-желтой листвой было столь неожиданно и в то же время столь прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал… картину». Интерес Грабаря к разложению видимого цвета на спектральные, чистые цвета палитры роднит его и с неоимпрессионизмом, с Ж. Сера и П. Синьяком («Мартовский снег», 1904, ГТГ). Игра красок в природе, сложные колористические эффекты становятся предметом пристального изучения

«Союзников», творящих на полотне живописно-пластический образный мир, лишенный повествовательности и иллюстративности.

При всем интересе к передаче света и воздуха в живописи мастеров «Союза» никогда не наблюдается растворение предмета в световоздушной среде. Цвет приобретает декоративный характер.

«Союзники» в отличие от петербуржцев – графиков «Мира искусства» – в основном живописцы, обладающие повышенным декоративным чувством цвета. Прекрасный пример тому – картины Ф.А. Малявина.

Среди участников «Союза» были художники, близкие «мирискусникам» самой темой творчества. Так, К.Ф. Юона (1875–1958) привлекал облик старинных русских городов, панорама старой Москвы. Но Юон далек от эстетского любования мотивами прошлого, призрачным архитектурным пейзажем. Это не версальские парки и царскосельское барокко, а архитектура старой Москвы в ее весеннем или зимнем обличье. Картины природы полны жизни, в них ощущается натурное впечатление, от которого прежде всего отталкивался художник («Мартовское солнце», 1915, ГТГ; «Троицкая лавра зимой», 1910, ГРМ). Тонкие изменчивые состояния природы переданы в пейзажах еще одного участника «Союза» и одновременно члена Товарищества передвижных выставок – С.Ю. Жуковского (1873–1944): бездонность неба, меняющего свою окраску, медленное движение воды, сверкание снега под луной («Лунная ночь», 1899, ГТГ; «Плотина», 1909, ГРМ). Част у него и мотив заброшенной усадьбы.

В картине живописца петербургской школы, верного члена «Союза русских художников» А.А. Рылова (1870–1939), «Зеленый шум» (1904) мастеру удалось передать как бы само дыхание свежего ветра, под которым колышутся деревья и раздуваются паруса. В ней ощущаются какие-то радостные и тревожные предчувствия. Сказались здесь и романтические традиции его учителя Куинджи.

В целом «Союзники» тяготели не только к пленэрному этюду, но и к монументальным картинным формам. К 1910 г., времени раскола и вторичного образования «Мира искусства», на выставках «Союза» можно было увидеть интимный пейзаж (Виноградов, Петровичев, Юон и др.), живопись, близкую к французскому дивизионизму (Грабарь, ранний Ларионов) или близкую символизму (П. Кузнецов, Сапунов, Судейкин); в них участвовали и художники дягилевского «Мира искусства» –Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Добужинский.

«Союз русских художников», с его твердыми реалистическими основами, сыгравший значительную роль в отечественном изобразительном искусстве, имел определенное воздействие и на формирование советской живописной школы, просуществовав до 1923 г.

Годы между двумя революциями характеризуются напряженностью творческих исканий, иногда прямо исключающих друг друга. В 1907 г. в Москве журналом

«Золотое руно» была устроена единственная выставка художников –последователей Борисова-Мусатова, получившая название «Голубая роза». Ведущим художником «Голубой розы» стал П. Кузнецов. Вокруг него еще в годы обучения сгруппировались М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, К. Петров-Водкин, А. Фонвизин, скульптор А. Матвеев. Ближе всего «голуборозовцы» к символизму, что выразилось прежде всего в их «языке»: зыбкости настроения, смутной, непереводимой музыкальности ассоциаций, утонченности цветовых соотношений. В русском искусстве символизм скорее всего сформировался в литературе, в самые первые годы нового века уже звучали такие имена, как А. Блок, А. Белый, В. Иванов, С. Соловьев. Отдельные элементы «живописного символизма» проявились и в творчестве Врубеля, о чем уже говорилось, Борисова-Мусатова, Рериха, Чюрлениса. В живописи Кузнецова и его сподвижников оказалось немало точек соприкосновения с поэтикой Бальмонта, Брюсова, Белого, только они приобщались к символизму через оперы Вагнера, драмы Ибсена, Гауптмана и Метерлинка. Выставка «Голубой розы» представляла некий синтез: на ней выступали поэты-символисты, исполнялась современная музыка. Эстетическая платформа участников выставки сказалась и в последующие годы, и название этой выставки стало нарицательным для целого направления в искусстве второй половины 900-х годов. На всей деятельности «Голубой розы» лежит также сильнейший отпечаток воздействия стилистики модерна (плоскостно-декоративная стилизация форм, прихотливость линейных ритмов).

В произведениях Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878– 1968) отражены основные принципы «голуборозовцев». В его творчестве воплощена неоромантическая концепция «прекрасной ясности» (выражение поэта М. Кузмина). Кузнецов создал декоративное панно-картину, в котором стремился абстрагироваться от житейской конкретности, показать единство человека и природы, устойчивость вечного круговорота жизни и природы, рождение в этой гармонии человеческой души. Отсюда стремление к монументальным формам живописи, мечтательно-созерцательной, очищенной от всего мгновенного, общечеловеческие, вневременные ноты, постоянное желание передать одухотворенность материи. Фигура – только знак, выражающий понятие; цвет служит для передачи чувства; ритм – для того, чтобы ввести в определенный мир ощущений (как в иконописи – символ любви, нежности, скорби и пр.). Отсюда и прием равномерного распределения света по всей поверхности холста как одна из основ кузнецовской декоративности. Серов говорил, что природа у П. Кузнецова «дышит». Это прекрасно выражено в его Киргизской (Степной) и Бухарской сюитах, в среднеазиатских пейзажах. («Спящая в кошаре» 1911 г., как пишет исследователь творчества Кузнецова А. Русакова, – это образ мечтательного степного мира, покоя, гармонии. Изображенная женщина – не конкретное лицо, а киргизка вообще, знак монгольской расы.) Высокое небо, безбрежная пустыня, пологие холмы, шатры, стада овец создают образ патриархальной идиллии. Извечная, недосягаемая мечта о гармонии, о слиянии человека с природой, которая во все времена волновала художников («Мираж в степи», 1912, ГТГ). Кузнецов изучал приемы древнерусской иконописи, раннего итальянского Возрождения. Это обращение к классическим традициям мирового искусства в поисках своего большого стиля, как верно замечено исследователями, имело принципиальное значение в период, когда нередко вообще

отрицались какие-либо традиции.

Экзотика Востока – Ирана, Египта, Турции – претворена в пейзажах Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972). Восток был естественной темой для художника-армянина. Сарьян создает в своей живописи мир, полный яркой декоративности, более страстный, более земной, чем у Кузнецова, причем живописное решение всегда построено на контрастных соотношениях цвета, без нюансов, в резком теневом сопоставлении («Финиковая пальма, Египет», 1911, карт., темпера, ГТГ). Заметим, что ориентальные произведения Сарьяна с их цветовыми контрастами появляются раньше работ Матисса, созданных им после путешествия в Алжир и Марокко.

Образы Сарьяна монументальны благодаря обобщенности форм, большим красочным плоскостям, общей лапидарности языка – это, как правило, обобщенный образ Египта ли, Персии, родной Армении, сохраняющий при этом жизненную естественность, как будто написан с натуры. Декоративные полотна Сарьяна всегда жизнерадостны, они отвечают его представлению о творчестве: «…произведение искусства – само результат счастья, то есть творческого труда. Следовательно, оно должно разжечь в зрителе пламя творческого горения, способствовать выявлению присущего ему от природы стремления к счастью и свободе».

Кузнецов и Сарьян разными путями создавали поэтический образ красочно-богатого мира, один – опираясь на традиции древнерусского искусства иконы, другой –древнеармянской миниатюры. В период «Голубой розы» их объединял также интерес к ориентальским мотивам, символические тенденции. Импрессионистическое восприятие действительности художникам «Голубой розы» свойственно не было.

«Голуборозовцы» много и плодотворно работали в театре, где тесно соприкоснулись с драматургией символизма. Н.Н. Сапунов (1880–1912) и С.Ю. Судейкин (1882–1946) оформляли драмы М. Метерлинка, один Сапунов –Г. Ибсена и блоковский «Балаганчик». Эту театральную фантастику, ярмарочно-лубочную стилизацию Сапунов перенес и в свои станковые произведения, остро-декоративные натюрморты с бумажными цветами в изысканных фарфоровых вазах («Пионы», 1908, темпера, ГТГ), в гротескные жанровые сцены, в которых реальность смешивается с фантасмагорией («Маскарад», 1907, ГТГ).

В 1910 г. ряд молодых художников – П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов Р. Фальк, А. Куприн, М. Ларионов, Н. Гончарова и другие –объединились в организацию «Бубновый валет», имевшую свой устав, устраивавшую выставки и издававшую собственные сборники статей. «Бубновый валет» фактически просуществовал до1917 г. Как постимпрессионизм, в первую очередь Сезанн, явился «реакцией на импрессионизм», так «Бубновый валет» выступил против смутности, непереводимости, тончайших нюансов символического языка «Голубой розы» и эстетского стилизма «Мира искусства». «Бубнововалетовцы», увлеченные материальностью, «вещностью» мира, исповедовали четкую конструкцию картины, подчеркнутую предметность формы, интенсивность, полнозвучие цвета. Не случайно натюрморт становится

излюбленным жанром «валетовцев», как пейзаж –любимым жанром членов «Союза русских художников». Илья Иванович Машков (1881–1944) в своих натюрмортах («Синие сливы», 1910, ГТГ; «Натюрморт с камелией», 1913, ГТГ) в полной мере выражает программу этого объединения, как Петр Петрович Кончаловский (1876–1956) – в портретах (портрет Г. Якулова, 1910, ГРМ; «Матадор Мануэль Гарт», 1910, ГТГ). Тонкость в передаче смены настроений, психологизм характеристик, недосказанность состояний, дематериализация живописи «голуборозовцев», их романтическая поэзия отвергаются «валетовцами». Им противопоставляется почти стихийная праздничность красок, экспрессия контурного рисунка, сочная пастозная широкая манера письма, которыми передается оптимистическое видение мира, создается настроение почти балаганное, площадное. Кончаловский и Машков в портретах дают яркую, но однoплановую характеристику, заостряя почти до гротеска какую-то одну черту; в натюрмортах подчеркивают плоскость холста, ритм цветовых пятен («Агава», 1916, ГТГ, – Кончаловского; портрет дамы с фазаном, 1911, ГРМ,– Машкова). «Бубнововалетовцы» допускают такие упрощения в трактовке формы, которые сродни народному лубку, народной игрушке, росписи изразцов, вывеске. Тяга к примитивизму (от латинского primitivus – первобытный, первоначальный) проявилась у разных художников, подражавших упрощенным формам искусства так называемых примитивных эпох – первобытных племен и народностей – в поисках обретения непосредственности и целостности художественного восприятия. «Бубновый валет» черпал свои восприятия и у Сезанна (отсюда иногда название «русский сезаннизм»), вернее, у декоративного варианта сезаннизма – фовизма, еще больше – у кубизма, даже у футуризма; от кубизма «сдвиг» форм, от футуризма –динамика, различные модификации формы, как в картине «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915, ГТГ) у А.В. Лентулова (1884–1943). Лентулов создал очень выразительный образ, построенный на мотиве старой архитектуры, гармония которой нарушена нервным, острым восприятием современного человека, обусловленным индустриальными ритмами.

Портреты Р.Р. Фалька (1886–1958), остававшегося верным кубизму в понимании и трактовке формы (недаром говорят о «лирическом кубизме» Фалька), разработаны в тонких цветопластических гармониях, передающих определенное состояние модели.

В натюрмортах и пейзажах А. В. Куприна (1880–1960) проявляется иногда эпическая нота, прослеживается тенденция к обобщению («Натюрморт с тыквой, вазой и кистями», 1917, ГТГ, справедливо именуется исследователями «поэмой, воспевающей орудия труда живописца»). Декоративное начало у Куприна сочетается с аналитическим проникновением в натуру.

Крайнее упрощение формы, прямая связь с искусством вывески особо ощутима у М.Ф. Ларионова (1881–1964), одного из основателей «Бубнового валета», но уже в 1911 г. порвавшего с ним и организовавшего новые выставки: «Ослиный хвост» и «Мишень». Ларионов пишет пейзажи, портреты, натюрморты, работает как театральный художник дягилевской антрепризы, затем обращается к жанровой картине, его темой становится быт провинциальной улицы, солдатских казарм. Формы плоскостны, гротескны, как бы нарочито стилизованы под детский рисунок, лубок или вывеску. В 1913 г. Ларионов

опубликовал свою книгу «Лучизм» – по сути, первый из манифестов абстрактного искусства, подлинными создателями которого в России являлись В. Кандинский и К. Малевич.

Художница Н.С. Гончарова (1881–1962), жена Ларионова, развивала те же тенденции в своих жанровых картинах, в основном на крестьянскую тему. В рассматриваемые годы в ее творчестве, более декоративном и красочном, чем искусство Ларионова, монументальном по внутренней силе и лаконизму, остро ощущается увлечение примитивизмом. Характеризуя творчество Гончаровой и Ларионова, часто употребляют термин «неопримитивизм». В эти годы им близки по художественному мировосприятию, поискам выразительного языка А. Шевченко, В. Чекрыгин, К. Малевич, В. Татлин, М. Шагал. Каждый из этих художников (исключение составляет лишь Чекрыгин, который умер очень рано) скоро нашел свой собственный творческий путь.

М.З. Шагал (1887–1985) создавал фантазии, преобразованные из скучных впечатлений местечкового витебского быта и трактованные в наивно-поэтическом и гротескно-символическом духе. Ирреальным пространством, яркой красочностью, нарочитой примитивизацией формы Шагал оказывается близок как западному экспрессионизму, так и народному примитивному искусству («Я и деревня», 1911, Музей совр. искусства, Нью-Йорк; «Над Витебском», 1914, собр. Зак. Торонто; «Венчание», 1918, ГТГ).

Многие из названных выше мастеров, близких «Бубновому валету», входили в петербургскую организацию «Союз молодежи», сложившуюся почти одновременно с «Бубновым валетом» (1909). Помимо Шагала в «Союзе» экспонировались П. Филонов, К. Малевич, В. Татлин, Ю. Анненков, Н. Альтман, Д. Бурлюк, А. Экстер и др. Главенствующую роль в нем играл Л. Жевержеев. Так же, как «валетовцы», члены «Союза молодежи» выпускали теоретические сборники. Вплоть до распада объединения в 1917г. «Союз молодежи» не имел определенной программы, исповедуя и символизм, и кубизм, и футуризм, и «беспредметничество», но каждый из художников имел собственное творческое лицо.

Наиболее сложен для характеристики П.Н. Филонов (1883– 1941). Д. Сарабьянов правильно определил творчество Филонова как «одинокое и уникальное». В этом смысле он справедливо ставит художника в один ряд с А. Ивановым, Н. Ге, В. Суриковым, М. Врубелем. Тем не менее фигура Филонова, появление его в русской художественной культуре 10-х годов XX в. закономерны. Своей ориентацией на «своеобразное саморазвивающееся движение форм» (Д. Сарабьянов) Филонов ближе всего футуризму, но проблематикой своего творчества далек от него. Скорее он ближе не живописному, а поэтическому футуризму Хлебникова с его поисками первоначального значения слова. «Нередко начиная писать картину с какого-нибудь одного края, передавая формам свой творческий заряд, Филонов сообщает им жизнь, и они затем уже будто не по воле художника, а своим собственным движением развиваются, видоизменяются, обновляются, растут. Это саморазвитие форм у Филонова поистине поразительно» (Д. Сарабьянов).

Искусство предреволюционных лет в России отмечено необыкновенной сложностью и противоречивостью художественных искании, отсюда сменяющие друг друга группировки со своими программными установками и стилистическими симпатиями. Но наряду с экспериментаторами в области абстрактных форм в русском искусстве этого времени одновременно продолжали работать и «мирискусники», и «голуборозовцы», «союзники», «бубнововалетовцы», существовала также мощная струя неоклассицистического течения, примером которого может служить творчество активного члена «Мира искусства» в его «втором поколении» З.Е. Серебряковой (1884–1967). В своих поэтических жанровых полотнах с их лаконичным рисунком, осязаемо-чувственной пластической лепкой, уравновешенностью композиции Серебрякова исходит из высоких национальных традиций русского искусства, прежде всего Венецианова и еще далее – древнерусского искусства («Крестьяне», 1914, ГРМ; «Жатва», 1915, Одесский художественный музей; «Беление холста», 1917, ГТГ).

Наконец, блестящим свидетельством жизненности национальных традиций, великой древнерусской живописи является творчество Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939), художника-мыслителя, ставшего впоследствии виднейшим мастером искусства уже советского периода. В знаменитом полотне «Купание красного коня» (1912, ПТ) художник прибегнул к изобразительной метафоре. Как было верно замечено, юноша на ярко-красном коне вызывает ассоциации с излюбленным в народе образом Георгия Победоносца («святого Егория»), а обобщенный силуэт, ритмизированная, компактная композиция, насыщенность звучащих в полную силу контрастных цветовых пятен, плоскостность в трактовке форм приводят на память древнерусскую икону. Гармонически-просветленный образ создает Петров-Водкин в монументальном полотне «Девушки на Волге» (1915, ГТГ), в котором также ощущается его ориентация на традиции отечественного искусства, приводящие мастера к подлинной народности.

Эпоха высокоразвитого промышленного капитализма вызвала существенные изменения в архитектуре, прежде всего в архитектуре города. Возникают новые типы архитектурных сооружений: фабрики и заводы, вокзалы, магазины, банки, с появлением кинематографа – кинотеатры. Переворот произвели новые строительные материалы: железобетон и металлические конструкции, которые позволили перекрывать гигантские пространства, делать огромные витрины, создавать причудливый узор из переплетов.

В последнем десятилетии XIX столетия архитекторам стало ясно, что в использовании исторических стилей прошлого архитектура зашла в некий тупик, нужна была уже, по словам исследователей, не «переаранжировка» исторических стилей, а творческое осмысление того нового, что накапливалось в среде стремительно растущего капиталистического города. Последние годы XIX – начало XX в.– это время господства в России модерна, сформировавшегося на Западе прежде всего в бельгийской, южногерманской и австрийской архитектуре, явления в общем космополитического (хотя и здесь русский модерн имеет отличие от западноевропейского, ибо представляет собой смесь с историческими стилями неоренессанса, необарокко,

неорококо и пр.).

Ярким примером модерна в России было творчество Ф.О. Шехтеля (1859-–1926). Доходные дома, особняки, здания торговых фирм и вокзалы – во всех жанрах оставил Шехтель свой почерк. Ему действенна асимметричность постройки, органическое наращиваете объемов, разный характер фасадов, использование балконов, крылец, эркеров, сандриков над окнами, введение в архитектурный декор стилизованного изображения лилий или ирисов, применение окнах витражей с таким же мотивом орнамента, разной фактуры материалов в оформлении интерьеров. Причудливый рисунок, построенный на извивах линий, распространяется на все части здания: излюбленный модерном мозаичный фриз, или пояс поливных керамических плиток в блеклых декадентских тонах, переплеты витражных окон, узор ограды, балконные решетки; на композицию лестницы, даже на мебель и т. д. Во всем господствуют капризные криволинейные очертания. В модерне можно проследить определенную эволюцию, две стадии развития: первая – декоративистская, с особым увлечением орнаментом, декоративной скульптурой и живописностью (керамика, мозаика, витраж), вторая – более конструктивная, рационалистическая.

Модерн прекрасно представлен в Москве. В этот период здесь строятся вокзалы, гостиницы, банки, особняки богатой буржуазии, доходные дома. Особняк Рябушинского у Никитских ворот в Москве (1900–1902, арх. Ф.О. Шехтель) –типичный образец русского модерна.

Обращение к традициям древнерусской архитектуры, но через приемы модерна, не копируя натуралистически детали средневекового русского зодчества, что было характерно для «русского стиля» середины XIX в., а свободно варьируя его, стремясь передать сам дух Древней Руси, породило так называемый неорусский стиль начала XX в. (иногда называемый неоромантизмом). Отличие его от собственно модерна прежде всего в маскировке, а не в выявлении, что характерно для модерна, внутренней конструкции здания и утилитарного назначения за причудливо-сложной орнаментацией (Шехтель – Ярославский вокзал в Москве, 1903–1904; А.В. Щусев –Казанский вокзал в Москве, 1913–1926; В.М. Васнецов – старое здание Третьяковской галереи, 1900–1905). И Васнецов, и Щусев, каждый по-своему (а второй под очень большим влиянием первого), прониклись красотой древнерусского зодчества, особенно новгородского, псковского и раннемосковского, оценили его национальное своеобразие и творчески интерпретировали его формы.

Модерн получил развитие не только в Москве, но и в Петербурге, где он развивался под несомненным влиянием скандинавского, так называемого «северного модерна»: П.Ю. Сюзор в 1902–1904 гг. строит здание компании Зингер на Невском проспекте (теперь Дом книги). Земная сфера на крыше здания должна была символизировать международный характер деятельности фирмы. В облицовке фасада использованы ценные породы камня (гранит, лабрадор), бронза, мозаика. Но на петербургский модерн оказали влияние традиции монументального петербургского классицизма. Это послужило толчком для появления еще одной ветви модерна – неоклассицизма XX в. В

особняке А.А. Половцова на Каменном острове в Петербурге (1911–1913) архитектора И.А. Фомина (1872–1936) в полной мере сказались черты этого стиля: в ионическом ордере решен фасад (центральный объем и боковые крылья), а интерьеры особняка в уменьшенном и более скромном виде как бы повторяют анфиладу зал Таврического дворца, но огромные окна полуротонды зимнего сада, стилизованный рисунок архитектурных деталей четко определяют время начала века. Произведения чисто петербургской архитектурной школы начала века –доходные дома –в начале Каменноостровского (№ 1–3) проспекта, графа М.П. Толстого на Фонтанке (№ 10–12), здания б. Азово-Донского банка на Большой Морской и гостиницы «Астория» принадлежат архитектору Ф.И. Лидвалю (1870–1945), одному из наиболее видных мастеров петербургского модерна.

В русле неоклассицизма работал В.А. Щуко (1878–1939). В доходных домах на Каменноостровском (№ 63 и 65) в Петербурге он творчески переработал мотивы раннеитальянского и высокого Возрождения палладианского типа.

Стилизацией итальянского ренессансного палаццо, конкретнее – венецианского Дворца дожей, является здание банка на углу Невского и Малой Морской в Петербурге (1911–1912, арх. М.М. Перетяткович), особняк Г.А. Тарасова на Спиридоновке в Москве, 1909–1910, арх. И.В. Жолтовский (1867–1959); образ флорентийских палаццо и архитектура Палладио вдохновляли А.Е. Белогруда (1875–1933), а в одном из его домов на Архиерейской площади в Петербурге интерпретируются мотивы архитектуры раннего средневековья.

Модерн явился одним из самых значительных стилей, завершающих XIX столетие и открывающих следующее. В нем были использованы все современные достижения архитектуры. Модерн – это не только определенная конструктивная система. Со времени господства классицизма модерн, возможно, самый последовательный стиль по своему целостному подходу, ансамблевому решению интерьера. Модерн как стиль захватил искусство мебели, утвари, тканей, ковров, витражей, керамики, стекла, мозаики, он узнается везде своими тянутыми контурами и линиями, своей особой колористической гаммой блеклых, пастельных тонов, излюбленным рисунком лилий и ирисов, на всем лежащим привкусом декаданса «fin de siecle».

Русская скульптура рубежа XIX–XX вв. и первых предреволюционных лет представлена несколькими крупными именами. Это прежде всего П.П. (Паоло) Трубецкой (1866–1938), детство и юность которого прошли в Италии, но лучший период творчества связан с жизнью в России. Его ранние русские работы (портрет Левитана, изображение Толстого верхом на лошади, оба – 1899, бронза) дают полное представление об импрессионистическом методе Трубецкого: форма как бы вся пронизана светом и воздухом, динамична, рассчитана на осмотр со всех точек зрения и с разных сторон создает многогранную характеристику образа. Самой замечательной работой П. Трубецкого в России был бронзовый памятник Александру III, установленный в 1909 г. в Петербурге, на Знаменской площади (теперь во дворе Мраморного дворца). Здесь Трубецкой оставляет свою импрессионистическую

манеру. Исследователями неоднократно замечено, что образ императора у Трубецкого решен как бы в контрасте с фальконетовским, и рядом с «Медным всадником» это почти сатирический образ самодержавия. Нам представляется, что этот контраст имеет другой смысл; не Россию, «поднятую на дыбы», как корабль спущенную в европейские воды, а Россию покоя, устойчивости и силы символизирует этот тяжело сидящий на грузном коне всадник.

Импрессионизм в своеобразном, очень индивидуальном творческом преломлении нашел выражение и в работах Анны Семеновны Голубкиной (1864–1927), после Московского училища учившейся в Париже и пользовавшейся советами Родена. Несомненно, под влиянием Родена сделаны скульптуры «Идущий» (1903, ГРМ), «Сидящий» (гипс, 1912, ГРМ). В образах Голубкиной, особенно женских, много высокой нравственной чистоты, глубокого демократизма. Это чаще всего изображения простых бедных людей: изнуренных трудом женщин или болезненных «детей подземелья».

Самое интересное в творчестве Голубкиной – ее портреты, всегда драматически напряженные, что в целом свойственно творчеству этого мастера, и необыкновенно разнообразные, достаточно назвать портрет В.Ф. Эрна (дерево, 1913, ГТГ) или бюст Андрея Белого (гипс, 1907, ГТГ), по меткому определению исследователей, как бы подхваченного вихрем снежной метели –образа, столь любимого символистами.

В творчестве Трубецкого и Голубкиной при всей их разности есть общее: черты, роднящие их не только с импрессионизмом, но и с ритмикой текучих линий и форм модерна.

Импрессионизм, захвативший скульптуру начала века, мало затронул творчество Сергея Тимофеевича Коненкова (1874–1971). Образами микеланджеловских рабов вдохновляется Коненков, исполняя в 1902 г. «Самсона, разрывающего узы». Скульптор впоследствии объяснял, что замыслил «Самсона» для того, чтобы выразить образ предреволюционного времени.

Мраморная «Нике» (1906, ГТГ) с явно портретными (причем славянскими) чертами круглого лица с ямочками на щеках предвещает работы, которые исполнил Коненков после поездки в Грецию в 1912 г. Образы греческой языческой мифологии переплетаются с мифологией славянской. Коненков начинает работать в дереве, черпает многое из русского фольклора, русской сказки. Отсюда его «Стрибог» (дерево, 1910, ГТГ), «Великосил» (дерево, частн., собр.), образы нищих и стариков («Старичок-полевичок», 1910).

В возрождении деревянной скульптуры огромная заслуга Коненкова. Любовь к русскому эпосу, к русской сказке совпала по времени с «открытием» древнерусской иконописи, древнерусской деревянной скульптуры, с интересом к древнерусской архитектуре. В отличие от Голубкиной у Коненкова отсутствует драматизм, душевный надлом. Его образы полны народного оптимизма.

В портрете Коненков одним из первых в начале веке ставит проблему цвета. Подцвечивание камня или дерева у него всегда очень деликатно, с учетом особенностей материала и особенностей пластического решения.

Из монументальных работ начала века надо отметить памятник Н.В. Гоголю Н.А. Андреева (1873–1932), открытый в Москве в 1909 г. Это Гоголь последних лет жизни, неизлечимо больной. Необычайно выразительны его грустный профиль с острым («гоголевским») носом, худая, кутающаяся в шинель фигура; лапидарным языком скульптуры Андреев передал трагедию великой творческой личности. В барельефном фризе на пьедестале в многофигурных композициях совсем в ином ключе, с юмором или даже сатирично, изображены бессмертные гоголевские герои.

Учеником Трубецкого в Московском училище был Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Он преодолел импрессионистское влияние своего учителя и в ранних работах – в обнаженной натуре (основной теме тех лет), в образах юношей и мальчиков следует традициям греческой классики, увиденной и понятой глазами русского художника начала XX в. («Спящий мальчик», 1907; «Сидящий мальчик», 1909; «Юноша», 1911, все –мрамор, ГРМ; скульптуры паркового ансамбля в Крыму).

Строгая архитектоника, лаконизм устойчивых обобщенных форм, состояние просветленности, покоя, гармонии отличают Матвеева, прямо противопоставляя его творчество скульптурному импрессионизму.

Как верно замечено исследователями, работы мастера рассчитаны на длительное, вдумчивое восприятие, они требуют внутренней настроенности, «тишины» и тогда открываются наиболее полно и глубоко. В них есть музыкальность пластических форм, огромный художественный вкус и поэтичность. Все эти качества присущи надгробию В.Э. Борисова-Мусатова в Тарусе (1910, гранит). В фигуре уснувшего мальчика трудно увидеть грань между сном и небытием, и это исполнено в лучших традициях мемориальной пластики XVIII в. Козловского и Мартоса, с ее мудрым спокойным приятием смерти, что в свою очередь ведет нас еще далее, к архаическим античным стелам со сценами «погребального угощения». Это надгробие – вершина в творчестве Матвеева дореволюционного периода, которому предстояло еще плодотворно трудиться и стать одним из известных советских скульпторов. В предоктябрьскую пору в русской скульптуре появляется ряд талантливых молодых мастеров (С.Д. Меркуров, В.И. Мухина, И.Д. Шадр и др.), которые в 1910-е годы только начинали свою творческую деятельность. Они работали в разных направлениях, но сохраняли реалистические традиции, которые принесли уже в новое искусство, сыграв важную роль в его формировании и развитии.