**Русское искусство 19 века**

Сергей Валерьевич Хачатуров

0. Введение 2

Архитектура 1й половины 19го века 8

Архитектура павловского романтизма 8

Архитектура времени Александра Павловича 12

Андрей Воронихин 1759 - 1814 12

Тома де Томон 15

Адриан Захаров 1761-1811 17

Карл Иванович Росси 1775-1849 20

Архитектура позднего петербургского романтизма 22

Московский ампир 24

Архитектура позднего романтизма – историзма 30-40е гг 27

Переходная эпоха к историзму 28

Архитектура эпохи историзма 29

Андрей Штакеншнейдер. 1802-1865гг. 30

Адам Менелас 32

Скульптура первой половины 19го столетия 32

Живопись эпохи романтизма 37

Орест Адамович Кипренский 1782 – 1836 37

Василий Андреевич Тропинин 1780-1857 43

Черты/темы романтического портрета 44

Романтический пейзаж 45

Бытовой жанр и Венецианов 47

Школа Венецианова 50

Большая историческая картина 53

Предпосылки/предыстория 53

Историческая картина начала 19го века 55

Карл Павлович Брюллов 56

Александр Андреевич ИВАНОВ (1806-1858) 60

Павел Федотов 1815-1852 68

Живопись середины 19го века 75

Василий Перов 1834 - 1882 79

Портреты эпохи реализма 82

Леонид Соломаткин 1837-1883 84

Иван Николаевич Крамской 1837-1887 84

Исторический жанр 60-80е гг 88

Николай Ге 1831-1894 89

Василий Верещагин 1842-1904 90

Илья Ефимович Репин 1844 - 1930 92

Пейзажный жанр 2й половины 19го века 97

Иван Айвазовский 98

Алексей Саврасов 1830-1897 99

Иван Иванович Шишкин 101

Федор Васильев 102

Архип Куинджи 1842-1910. 103

Историческая картина. Василий Суриков. 1848 - 104

Василий Дмитрович Поленов 110

Виктор Михайлович Васнецов 1848-1926 112

Исаак Ильич Левитан 1860-1900 117

Академизм конца 19го века 121

Скульптура реализма 19го века 124

Архитектура 2й половины 19го века 127

Поздний историзм/эклектика 128

Живопись рубежа веков 133

Валентин Александрович Серов 1861-1911 136

Михаил Александрович Врубель 1856-1810 142

Символизм и Голубая роза 145

Скульптура начала 20го века 150

08.02.2016

# 0. Введение

**Эпоха романтизма,** сменившая во время Павла 1 эпоху Просвещения. Романтизм неуловимое как Протей явление в культуре. Он как анти-стиль. Нельзя сказать, кто в архитектуре был «ответстеннен» за стиль романтизм. Воронихин, Захаров? Александр Брюлов, Огюст Монферран – жанры историзма. Константин Тон – тоже поздний романтизм. Т.е. это направление внестилевое.

А.О. Роттенберг – внестелевые качества в европейском искусстве. Караваджо, Рембрандт – не вписываются в стиль, как любой гений: законодатель и ниспровергатель.

А романтизм изначально внестилевое направление. Тот же Иванов – академик, отточивший эту систему языка. Как и Карл Брюлов, а его брат Александр – законодатель стиля историзма, эклектики. Коллажный такой стиль. И все это романтизм.

**Периодизация**

* 1й период: 1801 – 1812/1815 романтизм, который по восходящей шел как великий стиль и утверждал великую эпоху. Национальное самосознание этому способствовало.
* 2й период: После войны 1812го года и до 1837 – смерть Пушкина, пожар зимнего дворца и первая железная дорога – совершенно новое понимание времени и пространства.

**1й период романтизма. Ампир.**

Священные понятие: отеческий, история, историческая память – по настоящему стала интересна именно в это время. Модель Просвещения совсем по-другому с историей работала. Век Просвещения анти-историчен, не смотря на археологические раскопки, исторические пьесы Екатерины 2 из жизни Древней Руси. В стиле Шекспира. И все это маркировалось эпитетом «готический», что говорит о внеисторическим миропонимании: готическим называли и русское средневековье и Шекспира и неудобные немецкие коляски… Т.е. историческая наука не была наукой. Она стала наукой именно в век романтизма. Тогда создался Исторический музей. Понятие «историзма» родилось именно в рамках романтизма.

*В целом, все эти «прото», т.е. «недо». Прото-романтизм, псевдо-готика… - вульгаризированное гегельянство наложенное на вульгаризированный Марксизм. … но это совсем не так, там другая культура, другие принципы.*

**Три кита романтизма**

* История.
* Народ – тоже стал субъектом истории, ее творцом. Какой стаффаж представлял из себя народ в картинах просветителей. Крестьянский жанр Венецианова – народ стал главным действующим лицом в античной своей ипостаси. То же у Иванова в Явлении Христа народу. Эмансипация народа как героя, у которого есть своя душа, свое лицо «Война и мир» Толстого. Сакрализуется народ, национальность и личность.
* Личность. Эмансипация личности, которая не стала интегрирована в ту систему отношений, которую предлагала эпоха Просвещения. Личность была вписана в довольно жесткую систему иерархическую. Любой жест человека был вписан в систему правил, где каждое звено было связано с другим по принципу иерархии, во главе которой стояла Екатерина 2. Любой роман восходил к ней. «Душенька» Багдановича. Психея, Минерва, Амазонка всегда так или иначе обращался и проецировался в резонансную среду, где высшая иерархия была адресована самодержцу, правителю. Романтизм презрел эту иерархию. Романтизм эмансипирует личность – художник творец, бог. Братства «назорейцев» (люди, которые обожествляли искусство), «прерафаэлиты» эту же идею экстраполировали на 2ю половину 19го века.

**Философия.**

* Шатобриан, братья Шлегели – **мир творчества оппозиционен прагматике и здравомыслию Просвещения**, они полемизировали с Кантом (хотя он вовремя останавливался в отличие от Гегеля, у которого каждая эпоха становилась все лучше и лучше, самая идеальная эпоха там, где он жил… закончилось это «Сельским праздником» Герасимова и соцреализмом. И Гегель в этом во много виноват). *Кант же останавливается: самое важно в эстетике – независимость и незаинтересованность.* Если ты уже загружен какой-то целью, значит уже не нужно работать с материалом искусства. Не нужно с мерками Ренессанса приходить к концептуализму и говорить «какой это ужас!» - к Канту им нужно.
* Стало возвращаться в культуру **трансцендентность** из прагматизма Просвещения. Осип Мандельштам о культуре Просвещения: «Ни глубины, ни влаги, все подводное оказалось на поверхности. Они как омуты, бессодержательны». Там могут водится те еще химеры. Страшная позитивистская тема эпохи Просвещения, где страшные ужасы рождаются в недрах этой вроде бы рациональной и позитивистской культуры. Нужно вернуть хотя бы то трансцендентное, которое дало бы «влагу и воздух».
* Возникает **психологизм**. В Пушкине все векторы сошлись, Белинский считал, что он родоначальник в т.ч. и психологической литературы.

Утверждается **статус художника.** Эмансипировался статус художника, который получил возможность выбирать.

* Первый – Карл Брюлов, который отказывается от стипендии АХ и остается в Италии работать самостоятельно.
* 1820 – общество поощрения художников («профсоюз»). Можно было создать денежный фонд и платить стипендии, независимо от Академии.
* Трастовые системы меценатской коллегии аристократов и высших чиновников.
* Возникли не только профессиональные художники, но и художественные критики. Ничего не должно быть «святого», как только возникает «святое», с ним начинаются манипуляции.
* В 1807 журнал «Изящных искусств», с 1836 г даже художественная газета.

Изменяются **жанры,** утвердившиеся в эпоху Просвещения. Эта система стала дисциплинировать художников. С эпохи романтизма эта система начала нарушаться. Некоторые жанры стали эмансипироваться.

* + Венецианов возвел на пьедестал античной мощи бытовой жанр.
  + Портрет в эпоху Просвещения – как экстерьер архитектурного здания – некий фасад личности, связанный в первую очередь с социальным и государственным статусом, т.е. иерархии. Романтизм по-другому стал относится к личности. Кипренский, Тропинин (хотя он во много связан с просветительской традицией), Брюллов, Варнак. Они бегут типизации, типологизации, личность должна выламываться из норм и правил.
  + Пейзаж. Сильвестр Щедрин, который был в эпицентре художественной среды того времени (Семен Щедрин, пейзажист – его дядя, а скульптор – его отец). Природа – не просто видопись. Занятие пейзажем – это тоже своего рода портретирование. **Константин Батюшков: «пейзаж должен быть портрет, а иначе что в нем?»** Это не значит, что все надо точно и подробно писать (как наши новые средневековые художники Глазунов и Шилов), не просто похожее, а характерное, то самое личностное свойство, которое не вписывается в типизацию. И пейзаж тоже должен быть оживлен, в отличие от видописи эпохи Просвещения, когда все типизировалось и обезличивалось. «Стекло Клода» - в гамме Клода Лорена. Должно быть здесь и сейчас, транслирование душевного состояния художника, которое мы воспринимаем. Гениально это интерпретировал Иванов в своих штудиях Италии. Каждый камень, ручей, уступ, крона наделены своим характером, о чем удивительно пишет Алленов.

**2й период романтизма:**

До 1837 – смерть Пушкина, пожар зимнего дворца и первая железная дорога – совершенно новое понимание времени и пространства.

Художественные вехи:

1830 – Гибель Помпеи Брюллова. 1840-50е (первая публичная демонстрация картины на публике не в контексте Академии в 1854.

Потом уже не создание нового, а реконструкция старых стилей. Такая архитектурная и художественная бюрократия. ХХС, что Николая, что Лужкова.

**Историзм. 1837-1860**

Эпоха Штакеншнейдера, Тонна, позднего Брюллова, «Бидермейер» - австрийское название вымышленного художника, который рисовал исторические зарисовки (такой собирательный Козьма Прутков).

Как романтизм, период бури и натиска, вдруг стал таким историзмом. Важна тема частой истории (не history, а story). Коттедж “Александрия” Менеласа – частная история, большая история чувствуется в соседнем Петергофе. Попадаем в мир человека частного, а может даже и праздного. Много замечательных вещичек (часы в виде готического собора, чернильные приборы рокайльные…) – но все это не про большую миссию человека и художника, а про то, что вот оно все здесь такое уютное переживание большой истории в халате и тапочках. Гоголевский Манилов. Книга, заложенная несколько десятилетий на одной странице, пыльные гравюры 1812 года (память о чем-то важном прошедшем), т.е. Манилов был к этой истории причастен, но к приезду Чичикова он настолько погрузился в усадебный мир, что все уже выветрилось, только имя сына Фемистоклюс говорит о том, что было.

Менелас, Штакеншнейдер, художник Шварц и другие пост-Брюлловского времени, Константин Маковский.

**Критический реализм**

1861 – реформы и первый рубеж. Господствующий стиль литературы – критический реализм по классификации Чернышевского. Творчество художников 50-60х гг.

Типизация ради социальной критики. В каждом вывести некое всеобщее, определить общественную болезнь и ее вылечить Лечить общество с помощью искусства.

В **философии** – позитивизм. Тургенев с его «Отцы и дети». Думать об обществе, которое живет такими же физиологическими нуждами (Бальзак, Золя). Разночинная интеллигенция – доктор, как некий медиум, который понимает, что делать с этим обществом. Аристократия сходит постепенно со сцены. Венец и переход к следующему этапу – Антон Павлович Чехов, который всю эту систему своим творчеством и разрушил, который вышел на другие рубежи.

**Бунт 14ти.** 1863 г на этой волне произошел конфликт в АХ между профессурой и учениками, которые во главе с Крамским отказались писать на тему скандинавской мифологии «Пир на Валгалле», т.к. это было настолько далеко от тех событий, которые как вихрь захлестнули всю страну с «хождением в народ» и т.д. Как сейчас это было бы в кассу, а в 90е совсем нет.

Художники решили жить коммуной, делить доходы, творить совместно и просвещать народ. Так просуществовали почти десятилетие. Начались конфликты. Артель, образовавшаяся после «бунта 14ти» распалась.

В 1870х организация **Товарищества передвижных выставок**. В старой литературе – общество альтруистов, которые только и думали о том, что нужно просвещать народ и о нем заботиться. На самом деле, это первое капиталистическое автономное предприятие художников как альтернатива академической иерархии. Независимое бизнес-общество, которое само себя окупает. И оно оказалось успешным. Но они также и граждане, поэтому должны и на демократические темы писать. Первая выставка пестрела салонными картинами, у Крамского были «Русалки», потому что они хорошо продавались. Такой бизнес-кооператив, сами налаживали структуру коммуникаций с теми, кто покупал. Это уже не аристократия, другой класс. Первым из них был П.М. Третьяков был таким спонсором этих выставок. Они и воспитывали его вкус, первые картины – салон. Т.е. капиталистический союз и попытка коммерциализировать искусство. Нужно уже было продавать, уже не было коммунистической среды.

В мировой истории 1863 «Салон отверженных», импрессионисты вышли, что утвердить свой метод, стиль «импрессионизм», а у нас в это время народническая живопись Перова «Сельский крестный ход на Пасху». Это скорее художественная публицистика, социальный памфлет. Такая серятина, все тонет в чем-то беспросветном, разложение духовенства и прихода. А с точки зрения живописи это академизм. Такая театральная мизансцена. Все разыгрывают свои роли, даже аккуратненько лежащий пьяный статист. А как этот месседж понят и принят? Такая живопись не очень интересна, это такая наглядная агитация. Такое искусство через 100 лет ничего уже не скажет, дверь ломать на это никто не будет. И это была главная проблема передвижников. Было сильное желание врачевать эти рады, но художественные средства не были найдены. Т.е. у нас об идее, но как это сделано, не важно. А на Западе – важно не что изображено (Завтрак на траве, Олимпия), а как это сделано, такой перфекционизм. Мы все о духовном, но средства вот такие, а у них все рационально, но зато какого уровня.

И поэтому в этой коммерческой сфере скуку продавать было накладно. Нужно не просто язвы вскрывать, нужно писать хорошую живопись. Стали обращать внимание на Францию. Например, Боголюбов «Лес в Велле. Нормандия». Первым очень хорошо понял барбизонскую школу и познакомил с их пленэрной тональной живописью. Что ближе нам, т.к. импрессионизма у нас на улице днем с огнем не сыщешь. Великие его увидели, поняли, но прошли мимо, как Левитан, Серов, Репин. У нас нет той невероятной легкости бытия, у нас нужно за идею. И создали некий свой синтез.

Серов по болезненной зоркости и умению пластической темой показать социальные ужасы близок трагическому Мунку или Оноре Домье. А хотят сблизить с Саржантом или Цорном, но он вроде внешне похож, но совершенно выше.

Стасов и Крамской писали, что нужно переходить к пониманию живописи, «хоровая картина», «тематическая картина», которая поможет сформулировать позитивные энергии в общество и сформировать образ героя. Пытались понять, какой это новый жанровый аспект. В 1880е годы оформилось понимание, что картина должна вобрать в себя многие жанры: исторический, пейзаж, бытовой… Появляются эпохальные явления. «Крестный ход» Репина, полотна Сурикова. Полифоническая структура (нет одного героя, много своих воль, позиций, и в колористическом и композиционном это очень интересные произведения. Предшественники кинемотографа). Эссе Эйзенштейна о Серове, Карчере Пиронезе. Как и полифонические романы Достоевского. Такие прорывы в русском искусстве.

**1880е время пленера**. Выходят на первый план те жанры, которые были в академической системе на вторых позициях: портрет (Мусоргского Репина), ппейзажа. Пейзаж оправдывает все наше искусство в эти 1880-1890е. Даже у Сурикова пейзаж – условие синтеза всей картины (снег в Боярыне Морозовой, изображенный чисто по-венециански). Уроки венецианского колорита. Такой пантеизм, пейзажное видение мира заявил о себе с 1871 г «Грачи прилетели» Саврасова. Затем, Васильев, Репин, Суриков, Левитан, Серов. Это то самое качество, которое можно назвать психологический пейзаж. Еще одна инверсия темы, сформулированной еще в начале 19 в Батюшковым. «Грачи прилетели» – абсолютно анти-салонная по выбору колорита, сюжета… Петров-Водкин «до засоса сердца нас пленяет». От перламутрового колорита, гениальные планы, вводящие нас в картину. Психологический пейзаж. Именно она нас реабилитирует нас даже в мировом контексте.

**Рубеж веков 1890-1900.** Товарищество передвижников исчерпало свой потенциал, начинается бюрократия.Поэтому оно начало разваливаться изнутри (консервативное крыло, молодежь). 1894 передвижники пришли даже в АХ, но не смогли много реализовать в силу инертности государственных институций. Они уступают свою роль **Мир Искусству.** 1898 – 1924. Золотой период 1910е. Журнал, выставка Дягилева 1906 МИ в Петербурге, **Союз русских художников** в Москве (тональная пейзажная живопись, искали именно художественное выражение, не отягченное идеей.

МИ: панэстетизм. Переоценка роли искусства как таковой, пост-романтическое понимание, что художник – демиург, а искусство – автономно (Перов, Крамской: И должно просвещать народ и врачевать язвы), Дягилев с компанией – Искусство никому ничего не должно. Опять Кантовская тема независимости и незаинтересованности.

«Эпошестость», история – автономный эстетический субстрат, пытались узреть линию красоты эпохи. Стилизация, обращение к старому методу, но не с т.зр его копирования, а его автономной воли, понимания художником темы красоты в ту или иную эпоху. Выделение искрящих точек напряжения. Начало систематического изучения отечественного искусства. Иконы, выставка в Таврическом дворце искусства 18го века. Красота ради красоты, которая была вроде как не нужна гражданскому и идеологически артикулированному искусству 19го века.

Стали выходить истории искусств. Грабаря. Переиздание в сталинское время (это уже совершенно другое издание, огромное количество вульгарных интерпретаций, умалчиваний…). Издаются журналы «Венок Стефана», «Золотое руно».

1910е Появление первых авангардистский объединений. Бубновый валет (Москва), Союз молодежи (СПб), метод супрематизма Малевича, кубофутуризм. Выставка 0.10 с Черным квадратом Казимира Севериновича.

# Архитектура 1й половины 19го века

## Архитектура павловского романтизма

Переход от Просвещения к романтизму. Морфология и грамматика стиля эпохи волевых годов. Он во многом наследует 18вековый образ культуры, но при этом открывает и новый.

**Ретроспекция культуры 18го века**

**Отель Субиз. Деламер.** Фасад вряд ли рококо, он еще классицизм 17го века, вполне себе век мушкетеров. Эта архитектура имеет параллели в нашем петровском времени. Лаконичная лапидарная фасадная форма, мелкий руст, работа со стеной как с плоскостью.

Там же Жермен Бофран уже в 1730е сделал потрясающие интерьеры (овальная гостиная, интерьер принцессы). Совершенно другое отношение модульных элементов друг к другу. Есть попытка представить архитектуру в другом качестве, но в основе – ордер. Есть другие качества – работа с поверхностью стены, с несущими и несомыми. Нет ордерных привычных элементов, есть попытка спрятать все конструктивные узлы и сделать их абсолютно иллюзорными. На стыке стены и плафона размещают картину – преодолевают труд взаимодействия различных элементов. В филенках и нишах – зеркала, которые дают эффект рекурсивный (эффект бесконечности, каждый фрагмент может рассказать о целом.

Отличие раннего классицизма от классицизма эпохи 1730-50х: все подобно шкатулкам и заплетено золотыми узорами, но и сама поверхность работает по-другому. Она становится подобием перспективного экрана, который подобно профилированному порталу зрительно уводит в глубину и получается эффект бесконечных перспективных ходов. Очень театральный эффект. Но конструктивная логика железная.

**Малый Трианон в Версале. Габриэль.** Уже 1750е. Уже не совсем рококо, но еще и не совсем зрелый классицизм.Золотов: «Если есть такой шедевр абсолютного счастья, то это Малый Трианон. По своему совершенству как Вилла Ротонда Палладио».

Настоящая ордерная архитектура, абсолютно точно структурирована по пропорциям. Жестко детерминировано архитектурой окружающего пейзажа. Важна парадная постановка взгляда. Парковый фасад – абсолютно безордерный, т.к. там парадная репрезентация не важна, а главный фасад по оси – четкое золотое сечение, четырех-колонный портик с коринфскими канелированными колоннами. С боков – на верхний парк – пилястровый ордер. Все фасады разные: если пилястры (то либо 3 либо 2 этажа), колонны и т.д. Иллюзорность от рококо. Стена уподобляется ювелирно-созданной драгоценности, которая настолько деликатно построена благодаря тончайшим отступам, что она создает эффект мембранной пульсации. Идеально согласуется с контекстным пейзажем и создает иллюзию оптической глубины. Внутри это подхвачено тонкой организацией интерьеров. Каждый элемент – как шедевр скульптуры. Каждый элемент хочется осязать. Синтез искусств, живописное ощущение, а на тактильном уровне каждый элемент подобен скульптуре. Зеркала тоже работают на расширение пространства и его пространственную вибрацию.

Нео-рококо (фор-рококо) 2й половины 19го века сделан по принципу коллажа и трафаретной аппликации: на пустую стену налеплены золотые филенки, а здесь все взаимосвязано и работает как единый организм.

Ранние неоклассицизм унаследовал эту театральную оптическую иллюзию. Мы никогда до конца не сможем понять точную сетку пространственных координат. Это очень отличается от классицизма начала 19го века. А здесь такая дышащая архитектура, стена – очень конструктивная часть здания, совсем не просто декорация, которая тешит глаз. Вариация профилей, обломов, нет монотонных и однообразных ритмов, каждый откос – деталь ювелирного украшения. Это и есть французский перфекционизм, даже в Италии этого нет, там играют пространствами.

У нас мраморный дворец Ринальди где-то близок. И АХ Валлен-Деламота. Потрясающие пространственные ходы движения ризалитов и отступающих частей, такая вибрация фасада.

**Павловская архитектура**

*Исследования: Кучков Владимир «Павловск, Михайловский замок и Петр 1». Альбом: михайловский замок от замысла к воплощению (там есть эскизы самого великого князя Павла Петровича).*

Важные вехи архитектуры павловского романтизма на примере Михайловского замка

* Аллогизмы, эксцентрика в архитектурных образах, соотносящаяся с эксцентричным характером самого Павла
* Образы виллы Капраролла. Пятиконечный план, руст – бронежилет, надетый на сам организм (наследует эпохе Просвещения – Леду, Булле)
* Синтез нескольких традиций: ренессанс, эксцентрический маньеризм, французская традиция (замок Шантильи, восточный фасад Лувра)

Бренна делал и другие постройки для Павла, достраивал за Камероном **Павловск** и сделал его в более мощном и рыцарском духе. Шлемы украшают всякие дверные проемы

**Михайловский замок.** Интересный претендент сотворчества различных художников, главный из которых Павел 1, который во время своего путешествия в качестве графа Северного воочию наблюдал и записывал. План: вилла Капрарола (она же вилла Фарнезе в Капрароло - пятиконечный план) в Италии. Фасад со рвом – восточный фасад Лувра. Из этого багажа идей Павел создал нечто, что должен был создать архитектор. Баженов (передавал Павлу книги по масонству, за что впал в немилость при Екатерине) и Винченцио Бренне (любимый архитектор Павла). Но много реализовать не смогли.

Что-то в ней не так: в квадрат вписан восьмигранник – вал/ров – два служебных корпуса с крестообразным планом (похоже на павильоны 60х гг или корпуса кремлевского дворца). По сторонам – купольные сооружения (церковь св. Михаила Архангела и зал).

Что же отличает от эталонной архитектуры 18го века?

По другому работают конструктивные и декоративные элементы. Освобождается полностью поверхность стены. Стена становится практически обнаженной массой, почти фортификационной. Только сандрики окон, которые нарочито объемны и тяжелы. Например, портал – словно закован в рыцарские доспехи. Избыточная сила и тяжесть при том, что сама стена абсолютно без декорации. Эффект парадокса на уровне психического восприятия здания. Не очень согласуется с функцией светского дворца, не обосновано с т.зр. логики. Аллогизм: углы облегчены двумя ионическими колоннами, тогда как сам центр избыточно тяжел, оформлен двумя обелисками, приставленными к стене, сплошь покрытой тяжелым алмазным рустом. Наверху очень тяжелый аттиковый этаж, которой не очень соответствуют ионические колонны. Такая эксцентрика.

Это везде. Карнизы как будто упали со своего привычного места и повисли на наличникам маленьких окон верхнего полуэтажа. Пустые поверхности стен с тяжеленными сандриками над окнами (у Габриэля тяжелая форма сопровождалась небольшими элементами, создавали контрфорсы и все выглядело конструктивно). Ионический портик тоже как будто вбит между двумя ризалитами. Эта эксцентрика вносит новое качество в архитектуру. Это ново для эпохи Просвещения.

Михайловский замок – плод воображения императора, транслированный двумя великими архитекторами. Создатель изначально – заказчик, а не архитектор. Территория новых личностных отношений романтизма. Если в 18 м веке был некий уровень мастерства и главным была профессия, то в 19м веке в России возник прецедент, когда архитектором мог стать частный человек и стать законодателем вкуса. Т.е. это эксцентричный автопортрет владельца с его странным необузданным характером, с его странным желанием пригласить на рыцарский турнир всех государей Европы. Но с какой-то внутренней честностью в его стремлении к совершенству мира, без бюрократической тухлятины. Его неслучайно называли русским Гамлетом. Необузданный романтический гений, который сломал все просвещенческие нормы и заявил, что он имеет право быть таким, как он есть. Жить там было невозможно (работы продолжались рядом с жилыми покоями) – т.е. люди въехали в театр, плод фантазии.

**Гатчина.** Проектировал Ринальди. Винчецо Бренна сделал огромные корпуса, нарастил галереи, придал милитаристский вид. Именно там на плацу разыгрывалась знаменитая павловская муштра. Трансформация образа одного периода в образ другого.

Эта тяжелая архитектура, обращающая нас ко временам рыцарского средневековья, восходит к романтической эпохе Павла. Не зря рядом стоит вполне средневековый львовский **Приоратский дворец**. Но у Львова он все-таки романтическая греза вообще, что характерно для Просвещения.

Мыслился как резиденция мальтийского ордена. Там были орденские ристалища. Эта романтика связана с культурой театра и с поэтикой миропонимания с форме метафоры. Он укоренена не на исторической памяти (трудной истории), а в некой грезе, лирическо-поэтической метафоре.

«Романтизм вне романтизма» Хачатуров.

**Мальтийская капелла Кваренги**. Связал классицизм (палладианство) с романтизмом. Такой немного археолог, при этом не скучный трафаретный по принципам увражА, а творчески все осмыслял. Здесь тоже есть обращение к римской архитектуре (термальные окна), потрясающие ордерные детали. Потрясающее чувство скульптурной формы. Эзотерические ручки (держат в руке свиток). Внутри удивительные коринфские колонны, держащие архитрав). Везде мальтийские символы. Версия классики в аспекте изотерическом, что инспирирует архитектуру эпохи романтизма.

Субъективное, контекстное восприятие и интерпретация классики. Новое понимание личности в культуре романтизма. Здание как мироздание.

В 1800 г. Воронихин, внебрачный сын барона Строганова, президента АХ и приближенного Павла, спроектировал **Казанский собор**, как новое молельное место для всего Петербурга.

Изначально конкурсный проект. Сначала даже выиграл Камерон, вмешался император и переиграл результаты и бывший крепостной получил проект.

Первоначальный план отличался – была запланирована еще одна колоннада с южной части, которую по различным причинам, в т.ч. финансовым не смогли соорудить.

Здание в эпоху романтизма не ведет себя как особняк (как находящийся рядом Ассигнационный банк Кваренги замкнутый в себе). Главное не интерьер, а его распахнутость наружу, даже исчезает понимание того, как расположено и ведет себя само здание. Колоннады сделаны так, как будто здание центрично, а на самом деле это базилика, странно ориентированная по отношению к Невскому. Получается, что вход с северного трансепта. Общественное пространство города становится артикулированным в эпоху романтизма. Появляется образ города, как единого связанного организма. Это во многом плод исторического понимания города.

В соборе на уровне аллюзия серии цитат: собор св. Петра, парижский собор Инвалидов. Образ очень разговорчивый, он пригласил в город Петра великие здания прошлого, которые ответственны за полноту и величие церквей. Павел хотел соединить религии, здесь мы тоже видим образы католического мира. Он хотел сделать из Петербурга город романтической империи, с его разноплановыми сакральными местами, когда город понимается как единый текст с аллюзиями на реальные исторические прототипы. Город Петра и Павла.

Сам собор снаружи абсолютно пространственнен, а внутри очень суров и монументален, там мало света, почти археологическое погружение в глубину истории. Припоминание античных зданий и эпохи римского барокко. Алленов: «как будто поменялись местами фасад и интерьер».

Тема романтического чувствования городского пространства – хорошие пропилеи в тему романтизма в его архитектурном изводе.

11.02.16

## Архитектура времени Александра Павловича

Андрей Воронихин, Тома де Томон, Адриан Захаров.

### Андрей Воронихин 1759 - 1814

Покровитель, президент АХ – барон Строганов (в руках план АХ). Именно благодаря ему его вариант классицизма был узаконен. Он оказался созвучен французскому ампиру (empire).

Портрет Строганова ГРМ. Много от классицизма 18го века. Сергей Кузнецов: возможно из дальней анфилады дворца (из тайной герметической комнаты – там герма, символика которой до конца не разгадана).

**Интерьеры Строгановского дворца.** 1754. Многие комнаты (вкл. минеральный кабинет) проектировал уже Воронихин. Анфилада различных пространств, сменяющих друг друга. Картинная галерея – полна шедеврами живописи, многие из которых (Вахканалия Рубенса, Благовещание Боттичели, Святое семейство Бронзино) были переданы в музеи. Сейчас там копии, сделанные русским художниками эпохи романтизма: Рафаэля, Гюбера Робера, Кипренского, Иванова.

Интересно трактована тема античной археологии (путешествие по разным периодам архитектуры): вместо тонких проработок поверхности с помощью пилястр, карнизов, сложных переходов карнизов-плафона – видим некие реминисценции (не цитаты, а органика) античности в рампе света. Полноценный ордер (как будто это тоже экспонат): две колонны – пропилеи в маленькие анти-шамбры (компартименты), как будто это тоже драгоценность. Как и рельефы в тимпанах, как и кессонированный потолок. Абсолютное развоплощение пространства. Стена как пустотные зоны (как и на фасаде). Архитектура – как иллюзия другого свойства (не театрально-пластическая эпохи просвещения), а чисто оптическая, виртуальное впечатления от пространства (апогей – сейчас). Если в Версале все хочется потрогать, дальше начинается игра оптических иллюзий: цвета, света. Золотая середина – русский ампир эпохи Александра 1. Еще капители, рельефы, карнизы остались, но плоскость и свет начинают играть главную драматургическую роль. Все интерьеры ампира пронизаны светом. Анфилады сквозняков (и платья носили, как будто спрессованные ветром – а-ля антик, точеные силуэты мебели, как будто они обточены ветром). Побуждение к путешествиям и экспансии пространства. Наполеон – апогей культуры эпохи ампира.

Другая ипостась – **иллюзорность**. Колонны: половина есть - вторая нарисована отражением в зеркале. Минеральный кабинет – некоторые полки с книгами скрывают двери. Купол – tromp l’eux. Взаимодействуют три вида искусства. От романтизма – археология, натурфилософия истории (функция этого минерального кабинета).

Лестница. **Романтическая тема связи культур** (грот Росси в Александровском саду). Прямо по оси Никитской улицы – долевая перспектива фокусирует зрение на этот грот, средоточие визуальных линий и осей. Как и эта лестница. Маленькие колонки (как и в гроте) – припоминается тема зарытой в землю и скрытой от глаз античности, которые становятся субструкциями тех построек, которые сейчас пленяют наш взгляд. Античность подпорка для Кремля – третьего Рима. Т.е. колонны (как из здесь) зарыты в землю.

Опять тема путешествия по времени и пространству.

**Дача Строганова в Петербурге**. Воронихин. Не сохранилось. Как будто похожа на 18 век. Но как будто собраны несколько тем с конкретными историческими реминисценциями: Камеронова галерея в Царском селе.

**Фонтан для лошадей** по дороге в Царское село. Недалеко от пулковских обсерваторий. Манифест романтизма. Дорический портик. Колонна тех же пропорций под лестницей строгановского дворца. Как будто врыты в землю – век археологии, которая стимулировала историческое понимание культуры.

**Казанский собор**. На экзамене – 2 плана. Интерьер – очень монументально-тяжелый и мало освещенный. Как глухой фасад. А сам фасад, т.к. развоплощен с помощью колоннах, смотрится как светоносный интерьер.

Скульптуры Кутузова и Барклая – собор как рама. Сам собор – слава русского оружия.

Реминисценции: собор св. Петра, Пантеон. Вполне конкретные аллюзии, не просто некие стилистические приемы, а конкретные исторические ссылки, семантическое пространство города. Здание 18го века захлопывается в себе (Ассигнационный банк), 19го века – распахнутый в городское пространство, как глава, которую можно читать.

**Горный институт** 1806-1809 гг. Воронихин. Вроде бы просто. 12 колонн, опирающихся прямо на стилобат. Хтоническая античность, античная архаика, которая является на свет благодаря археологии. Зашифрован образ греческого святилища, который во всей своей мощи и первозданности захотелось Воронихину дать.

За фасадом совершенно непрезентабельные ячейки и пространственные коморки, которые Воронихин связал как декорацией. Новое отношение пространства и архитектуры, которая стала изобразительным языком. Она уже не сущность сюжетов, а изображение. У Росси дошло почти до саморазрушающегося принципа. Почти уязвимая для логики декорация, как развернутая кулиса. Опять отход от тактильного и осязательного.

Единые фасады, «прошпекты», площади, Биржа. Пространственная экспансия романтизма начала 19го века. Пространственное осмысление города как семантического текста, который нужно принимать в свой контекст.

Скульптура: Пименов – Геркулес побеждает Антея, Демут-Малиновский – похищение Прозерпины. Как и само здание – архаика. Токи земли, хтоническая сила, прародительница всего – геология. Показывает то, что грозит герою, когда он отрывается от почвы. Синтез идей вместо синтеза искусств.

**Проект дома департамента уделов. Дворцовая набережная.** Сейчас сильно перестроен. 1861-62 был перестроен в новый Михайловский в дворец Штакеншнейдером (абсолютный эклектизм). Общественное пространство. Заявка на новое понимание классицизма. Портик – Эрехтейон.

**Павловск.** 1803-1812. Мария Федоровна назначила главным архитектором после пожара. Греческий зал, кабинет-фонарик, розовый павильон, оранжерея, мост через реку Славянку.

Кабинет-фонарик: при каждой смене освящения, времени года и т.д. совершенно разный образ. Стираются границы между интерьером и экстерьером. Вроде бы в садовой беседке, но и внутри. Бедные кариатиды эту ситуацию задумчиво осмысляют. Свето-воздушное пространство удивительно работает. Хочется здесь побыть и дальше побежать. Люди на картинах романтизма сидят не по центру, а с краю: сейчас присядем и побежим дальше на ратные подвиги, любовные приключения.

И мебель такая же открытая: источены ветром, легкие силуэты. воронихинские львиные лапки, головы и т.д. Ориентация на мотив змеи, универсальная для эпохи ампира, ориентировавшийся на культуры завоеванных восточных культур. Тонкой работы столики, кабинетцы, экраны, паркет, разложенный структурированным геометрическими веерами.

Переходы между пространствами с помощью ниш из искусственного мрамора со скошенными углами, с маскаронами в пятах арки. Внутри ниши пространство делает поворот (арка Ген Штаба Росси).

В Москве – недалеко от Архангельского (Тушинская). **Усадьба Братцево** (Строгановых) до конца не ясно, но скорее всего Воронихин. Обращение к паладианской схеме с интересной реинтепретации уже романтической. Аллюзии на древний Рим (термальное окно), к русскому 18му веку.

**Город стал действующим лицом.** Городстал текстом и архитектура стала изучаться как текст. *«Сакральная топография древнерусского города». Баталов. Седов.*

Это романтическая тема. Формула «созерцания всего под знаком целого».

* Ничто не должно быть изолировано. Питер: Шпиль ПП – визуальная рифма Адмиралтейская игла. Адриан Захаров выдержал этот диалог на достойном уровне.
* Культура чуткого отношения к прошлому. Просвещение: Екатерина 2 хотела его разрушить как Собянин сейчас палатки к чертовой матери. И хотела там сделать форум. Но история воспротивилась, а в эпоху ампира такого быть не могло. Адриан Захаров ни на сантиметр не увеличил высоту центральной башни.

Все здания вокруг монарха стоят, а монарх (адмиралтейство) сидит на троне. Не высоко, но так все сделано идеально с т.зр. пропорционирования в градостроительной среде, что он осознанно доминирует в городе. Город – действующее лицо.

* Некрасов: горизонтальная динамика ампира. Это не барочная высотность (вознесение колокольни Растрелли), а развитие пространства, фасадов как текста. Свои паузы, сугистия смысла.

Это контекстуальное восприятие архитектурного организма позволяет связать одним узлом разные эпохи, что позволяет понимать и прочитывать сам город.

### Тома де Томон

В России с 1799 года. Связано с введением в наш контекст темы говорящей архитектуры. Т.е. которая имеет текстовую природу и воспринимается как конкретное послание (не просто аллюзиями на некоторую тему).

Северный фасад проекта Казанского собора Тома де Томона. Принадлежит генетически не русской культуре, а французская мегаломания эпохи революции. Простые стереометрические объемы (здесь цилиндр без окон или чем-либо).

Проект Большого театра – очень строгий классицизм

Проект госпиталя в Одессе – опять мегаломания. Громадные по протяженности корпуса, осуществляющие пространственную экспансию на многие километры, развернутые по частям света. Минимум декораций. Окна-амбразуры. Огромный цоколь – как руст пещеры, какого-то хтонического пространства. Портики мощный и тяжелый тосканский ордер.

Графика в стиле каприччо Пиранези, картины Юбера Гюбера, Маньяско – везде копошение странных маргиналов в циклопических архитектурных строений.

**Биржа.** Началась тоже не с Томона, а с Кваренги, который Биржу-то построил, но потом ее изменили. Не та ориентация в пространстве. Сочетается по 18тивековому, когда все было в границах замкнутых пространств, по красной линии. Ориентировал ее на Неву – диалог с Зимним и другими зданиями набережными, но никак не реагирует на пространство самой стрелки, что для ампира совершенно не возможно. И пригласили Тома де Томона, который развернул ось ориентации здания на стрелку. Стрелка стала частью архитектурного ансамбля. Это и была глава внутри городского текста: проводит лучи сада площади перед главным фасадом и ставит две ростральные колонны, которые намекают на победы в морских сражениях.

Текст здания: «Сила воли человека, героя (тот кто возвел античный храм) вопреки, наперекор игре стихий (которая неразумна), а разум человека утвердил (поставил на тверди) свое основание и т.о. утихомирил их. Союз земли и воды, еще и символ экономического процветания города, основанного на хлябях (болотах) и силой разума Петр утвердил эту страну и достиг через выход к морю экономического процветания». Некий роман, который артикулируется в говорящих иллюстративных деталях: ростральные колонны (побежденные корабли, прото-архитектура: Соломонов храм с его колоннами – силы утверждения архитектурной мысли.

Ориентация на памятники: начало начал ПП крепость, Адмиралтейство (условие благоденствия и процветания и большое государственное предприятие) и императорская резиденция. Биржа становится узлом этой градостроительной архитектуры.

На Неву – Нептун с двумя реками. Рука Нептуна вытянута – ответный жест Медному всаднику. С другой стороны – Навигация с Меркурием и рекой.

Новый синтез искусств: они уточняют смыслы, заложенные в ансамбле.

Еще тактильная культура поверхности самого тела храма. Подкрепляется работой с природным светом, т.к. Биржа вынесена на обнаженный участок пространства: фусты колонн отставлены далеко, так что тени колон создают пространственную драматургию света. Как в анфиладах Воронихина в дворце Строганова. В живописи это будет великолепно интерпретироваться школой Венецианова.

**Мавзолей супруга-благодетелю в Павловске**. Простиль. Он не очевиден, трудно найти в парке. Парадной дорожки нет. Воздвижение архитектуры в пространстве – это победа Логоса над Хаосом. Здесь это не так очевидно. Здесь нет стихии, которая коловращение времен создает. Мавзолей спрятан от праздных глаз, нужно совершить труд, мини-паломничество, чтобы его найти. Тема сна, как некого забытия. Разреженная световая пелена, все сквозь пелену зыбкого дрожания воздуха. Тема путешествия в пространствах памяти. Арнольд Бёклин целые картины на тему путешествия в страну мертвых.

Колонны как будто зачехлены с гранитными фустами и как будто тоже облачены в некий траур – получается некий авторский ордер.

Внутри надгробие Мартоса с фигурой плакальщицы.

**Фонтаны на Царскосельской дороги**. Их там 3. Напоминают маленькие античные храмы, вполне согласуются с каноном археологической памяти. Обращение к прото-архитектуре. Выдавлены из культурного слоя и утвердили себя в пространстве. Малы, но очень монументальны.

2 фонтана были перенесены. Один на московском проспекте у Парка победы, 2й у западной стены Казанского собора. Опять архитектура эпохи французской революции.

**Дом графини Лаваль** на английской набережной 4. Тома де Томон завершил .Мощное членение фасада 10тиколонным портиком. Пространство очень узкое – трехчетвертные колонны и большой цокольный этаж. Завершение аттиком (имперское). А московские дома любят палладианская завершение – фронтон.

### Адриан Захаров 1761-1811

Работал исключительно с пространством. Город как его дитя, которому он посвятил жизнь. Учился в Париже у Шальгрена (Триумфальная арка в Париже). Воспринял идеи Леду, Буле. Говорящая архитектура, мегаломания. Долго занимался техническими вещами. Делал вентиляции для больниц, проекты маяков.

**Гатчина.** На рубеже веков стал главным архитектором. **Проект монастыря Гатчины св. Харлампия.** Спроектировал в 1800 г, но не смог построить. Показывает изменение отношения к теме готики. Называлось: готический вкус – на разных языках как калька. У Баженова – плохой вкус, многое было навеяно сценографией театра 18го века. В 19м веке начинает возвращаться трудность восприятия истории. Готика – конкретный период, которому предшествовала романика.

Похож на романскую архитектуру, в которой сущностное качество, роднящее его с ампиром. Аскетизм, четкость, лаконичность, цельность образа. В средневековье начали искать сущностные родственные ампиру качества.

П-образная структура птичника.

15.02.2016

**Идеи мегаломании, прото-форм Тома де Томена**

**Церковь Куличи Пасха** Львова – опять обращение к прото-элементам, прото-формам Франции. Поиски в древних цивилизациях, первозданных форм и простой элементарной стереометрии. Тема Тома де Томон и его мегаломания и говорящая архитектура (l'architecture parlat).

Как и эзотерические смыслы солеварен Леду (обращение к древним цивилизациям, пирамидам). Неоязычество, герметическая традиция нео-масонства (соль – субстанция, определяющая крепость человеческой натуры, закаленной в горниле знаний). Здание солеварни – скромный пуристкий древне-греческий как будто храм. Внутри – царство необработанной хтонической натуры, в ней – печи накаливания и формирования не только природы, но и человека (идеи масонства, зороастризма и др.).

Это повлияло и на Адриана Захарова. Создавал проекты в провинции, в Кронштадте (Андреевский собор).

С 1789 работал до 1810х. Церковь св. Харлампия в Гатчине. – Готический ампир – романские бойницы и мощные контр-форсы – возврат к прото-языку средневековья. Уйти от театрального мира аллюзий и бесконечных зеркальных перспектив к «трудному пониманию истории».

**Скотные дворы и птичники Гатчины**. Гатчина – это репетиция адмиралтейства. Трехчастный по композиции с тремя ризалитами: система троичных подобий – во многом будет модулем для Адмиралтейства (тоже П-образный как и коробовское Адмиралтейство). Оформляет утилитарное здание мощным классическим архетипом архитектуры. Такая маленькая «крепосца», стоит на острове, что еще больше усиливает сходство с крепостью. Крепостные ворота с маской Пана (маркирует «крепостную» Гатчину и «сильву» где хороводят и властвуют неприрученные законы природы). Царство стихий и царство, покоренное разуму – место встречи.

Проектировал там даже селение для слепых детей.

В Петергофе проектировал круглые галереи, маяки на Черном, Азовском морях. Как инженер – вентиляции больниц (госпиталь в Херсоне). Насколько универсален и не амбициозен (постройки гражданской и социальной архитектуры).

**Церковь на Александровской бумажно-прядильной мануфактуры** рядом с Троицкой церковью Александро-Невской лавры (Старова: готические конструкции под классическими «одеждами» - важно. Ампир, но деликатный к городской застройке. Диалог с архитектурой 18го столетия.

**Перестройка Адмиралтейства.** 1802-1805 Главный архитектор – Чарльз Камерон. С 1805 – Адриан Захаров (стал и главным архитектором СПб). Золотой век – правильные люди и становятся на правильные места. Именно при нем был создан город ампира, пушкинский Петербург.

Адмиралтейство – главный проект и доминанта для нового образа Петербурга. Планиметрическая схема Коробова, при котором здание во многом понималось как техническое, воспринималось в голландском скучноватом стиле. Градостроительная нагрузка ложилась всегда, но не было еще символом.

Захаров сохранил Коробовский шпиль, даже высоту сохранил. Но сделал так, что Адмиралтейство было так мощно и монументально, что не нужно было настраивать этажи. В тех же самых пространственных координатах, но воспринимался как абсолютный доминант. Алленов «Все великолепные здания вокруг стоят, а монарх сидит на троне».

П-образный план. Две системы корпусов: внешняя и внутренняя. Внутренняя – корабельные сараи, а внешние – департаменты (министерства) – здания властного дискурса. Между ними – канал – Союз Земли и Воды (Рубенс): связь благополучия страны и стихии. Это сейчас все нарушено (в эпоху модерна – застроили доходными домами и другими «сундуками».

Троичность как принцип возведен в степень. 4 12-тиколонными портика с фронтонами. Фланкированные 6 колонными портиками. Они сами являются также ризалитами к центральной башне, являющейся центром всей композиции.

Центральная башня: постамент в виде абсолютно правильного куба, прорезанного аркой. На него ставит открытый вестибюль с 8 колонными обходом. Абсолютная гармония распределения масс и пропорций: тяжелый куб венчается прозрачным объемом – контраст создает энергию и мягкое воздвижение (не гирлянды барокко, не ранний классицизм, где все подвижно и мягко, здесь работает пластика, материя и пустотные зоны и ячейки). Стереометрия, простота.

Павильоны со стороны Невы – тоже трехчастная структура. Куб с аркой и два портика по сторонам. Эта трехчастность дает ощущение, что здание едино, но не монотонно. Как аккорд. Архитектура как застывшая музыка (Гёте). Математически все выверено.

Тема синтеза искусств. Скульптура: Феодосий Щедрин, Иван Тербенёв и др. Щедрин – три грации, несущие земную сферу. Имеют важное значение – эффект раскрытости объема в город, движения навстречу городского пространства (как держат сферу: вспоминаются атланты, кариатиды, три грации – Жермен Пилон во Франции). Эффект поступательного движения (его так любила пластика античности: стать и монументальность и постоянное движение, которое для Адмиралтейства важно – ощущение коммуникации).

Другие – Тербенев: маски, украшающие окна (Анфитрита, Нептун, Наяда, Тритон). Летящие славы Тербенева. 28 фигур над колоннадой верхнего куба (14 статуй, повторенные дважды): времена года, стихии, ветры, античные войны (Александр, Кир, Ахил, Аякс). На фронтонах боковых портиков: наука, ремесла, художества, апофеоз Фемиды.

Т.е. целый трактат, объединяющий темы практические и мифологические, славящий царственный выход Петербурга. Мандельштам: «А над Невой посольство полумира» (т.е. из всех стран Европы архитекторы со своими стилями, зданиями), «Адмиралтейство, солнце, тишина». «И купол твой подвешен к небесам» - средоточие разных вселенских сил (земли, воды, воздуха, огонь – эффекты иллюминации, которые практиковались в эпоху Пушкина). Т.е. тема романтизма – здание как мироздание.

### Карл Иванович Росси 1775-1849

Итог эпохи ампира. Ориентировался на другой образ, другую традицию – итало-римский классицизм. Для него важно было планиметрическая схема здания, которая создает эффект движения городского пространства по законам театральной сценографии. Потрясающий мастер рассматривания пространства города как некой мистерии. Учился у Бренны, работал в кремлевской экспедиции, которая подарила казаковскую школу.

Работал также в Твери. С 1814 г. становится архитектором СПб. Реконструирует Анничков дворец.

1818-1829 **реконструкция ансамбля Дворцовой площади, включая Главный штаб**. Расходящиеся под 45 градусов корпусами. За ними разные технические постройки Юрия Михайловича Фельтена. Ему нужно было все это объединить – как «ширма» при постройке Горного института.

Он объединил все огромной дугой в большую арочнообразную композицию. Главный объем – триумфальные арки, вписанные одна в другую.

Сценография: внутри арок меняется, корректируется система пространственных координат: на одну пяту опускает сразу две архи и разводит их по разным концам торцевого корпуса. Вдруг и сразу открывается феерия Зимнего дворца. Работает не с прото-формами, а создает очень точные сценические эффекты, которые иногда могут вызывать оторопь (иногда здание скатывается в рулон – острый угол выходит на набережную мойки) – очень странно для архитектуры с ее тектоникой. С этого острого угла (чистая зрелищность и оптические игры) началась «виртуальная», «дематерилизованная» архитектура.

От тактильно-осязательной цивилизации к виртуально-иллюзорным (диарамы – волшебные фонари – кинемотограф – виртуальный мир). ОдОевский «Косморама». Ямпольский, Тонкрери.

Все, что не попадает в визуальную перспективу – не имеет значения и проектируется обще, без деталей, на скорую руку. Это тема петербургских дворов – область периферийного зрения, никак не обустроенного , каменные остроги, депрессивные дыры, жертвы, принесенные парадным перспективам. Социальная психология в архитектурном облике эпохи романтизма, промышленного капитализма.

Сама арка. Архитектурное торжествование. Ордер коринфский, ордер парадных пространств. Высокий цоколь с изысканным рустом, балюстрадами под окнами. Парадная архитектура праздничных церемоний.

**Проект Елагина острова** для императрицы Марии Федоровны. Образец архитектурного театра, который разворачивается с использование мотивов палладианских вилл. Разные фасады подъездной площади и двора.

Иллюзии оптических игр. Археологические шкатулки или зеркальные пространства внутри купольных залов.

**Михайловский дворец** (для младшего брата Александра – Михаила Павловича) 1817г. Палладианская схема – трех-ризалитный портик со стороны Площади искусств.

Ради виртуального переживания триумфа архитектор жертвует конструктивным принципом (фриз продолжается по телу здания за полуколоннами над огромными окнами, огромные окна внутри рустованного цоколя) – все это роднит с коллажам, когда берутся некие увражные элементы, уже утерявшие свою связь со своей внутренней сущностью.

*Система самодостаточной декоративности – это новое, что нам предлагает Росси.*

А садовый фасад этого дворца удивительным образом абсолютно иной – декорирован колоссальной лоджией, которая лучше согласуется с темой естественного окружения. Как садовый вариант парадной архитектуры она здесь уместна. Портики уплощаются, господствует царство прохладной тени.

Интерьеры: русский ампир с парадными большими лестничными пространствами с несколькими маршами, коринфскими колоннадами. Белый зал: ощущение музейности (история как археология, античность как археологический кабинет – Воронихинские галереи строгановского дворца). Колонна – самостоятельный экспонат. Колонны – пропилеи и самодостаточный пластический образ.

**Военная галерея Зимнего дворца** – тоже проектировал Росси. 329 портретов. Дом Лаваля Тома де Томона на английской набережной.

Росси работал с театральными интерьерами и создал образ театрального Петербурга. **Александрийский театр и публичная библиотека**. На Невский выходит парк (сценография). Уличная перспектива со стороны Фонтанки (опять сценография). Публичная библиотека на углу Невского (справа от театра).

Сам театр вполне типичен для оперных домов эпохи ампира. Параллелепипед, который венчается портиками с нескольких сторон. Главный – лоджия, квадрига (вместо фронтона – аттик с колосниками – там хранят сценографические элементы для театра). Кви-про-кво: городское пространство играет как театральная перспектива (город как спектакль, люди попадают в это театральное пространство). Автономия оптической иллюзии (уже не связано с тектоникой, переживанием пространства) – чистая иллюзия. Он уже ближе к историзму.

**Сенат и Синод**. 1827-1834 гг. Тоже парадная перспектива, выходящая к Медному всаднику (улица Галерная, ведущая в периферийную зону, что не очевидно с т.зр. логики архитектурного пространства). Масштабный разнобой. Самоцитация архитектора – самоповтор и тавтология языка. Не очень точно фасад сочетается с адмиралтейским фасадом Захарова. Эффект наборного принципа различных увражных элементов: зачем делать такие попарно раскрепованные колонны внутри триумфальной арки, но между ними серлианское окно? Зачем завершать рустованные части цоколя большими термальными окнами. Сбой логики и принцип механического монтажа цитат – уже визитная карточка будущего архитектурного стиля историзма.

## Архитектура позднего петербургского романтизма

**Василий Стасов**

1769-1848. Архитектор пушкинской эпохи. Отец критика Стасова. Начинал в Москве. Одна из первых построек – игольная фабрика в с. Коленцы (Рязанская обл.). Потом поехал в Париж, Рим (где учился в академии св. Луки).

С 1811 г. в СПб. **Казармы павловского полка на Марсовом поле**. 1817-19гг. 1747. Наследует композиции Адмиралтейства. 12 колонный портик, завершение аттик. Тоже стояла задача собрать разные фасады и выстроить зрелищный фасад. Можно отчасти упрекнуть за то, что что ампир упрекал Гоголя (за некое однообразие, монотонность и тяжеловесность, которое воздействует психически на человека). Архитектура, которая стала формулой, типической для пространства эпохи ампир.

Тема дистанции всего человеческого. Типовые фасады в желто-белой цветовой гамме с окнами-бойницами без радующих глаз элементов – именно это Гоголь характеризовал как «казенщина», которые расчеловечивают человека, травмируют его. Стасов еще на грани, а вот его апологеты это просто тиражировали. Ритмичные, но монотонные плоскости стен. Это противопоставлялось готике, где Гоголь видел освобождение энергии души, его творческих и душевных сил. Это рифмуется с тем, как готику воспринимали в Англии. Готику в Англии в 17в, 18в. строили сторонники партии «вигов». Они идентифицировали себя с либеральной партией, которая зиждется на конституции, а не имперскими традициями, и она ассоциировалась со старой английской конституцией, это было символом той средневековой правде в противовес имперским амбициям, имперской бюрократии (в т.ч. античной).

**Здание конюшенного ведомства** СПб. 1817-1823. 1749. Напоминает крепость, элементы древних и архаических построек: лоджия с двумя колоннами и антаблементам – вариант прото-архитектуры (обращение к простой стереометрии). В композицию вписан прямоугольник **здания церкви Спасо-Нерукотворного Образа** (здесь отпевали Пушкина). 1723. Камерное здание. Мягкость архитектурного решения, корреспондирует с московским ампиром. Стасов был посредником между московской и питерской школы.

Он сделал **здание провиантских складов на садовом кольце** (там музей Москвы) – напротив Парка Культуры. Милитаристский образ, напоминает прото-архитектуру: нет ордера. 000217.

1807 г. **перестройка нарвских ворот** в СПб, сменившие деревянные ворота Кваренги. Кирпич, облицованный листовой медью. Колесница Клодта. 028. Д.б. внизу располагаться музей (что было решено в 2000е). Метро Нарвская (район Тракторной улицы, бани, магазины и т.д.) – собрание шедевров ленинградского авангарда.

**Московские ворота** в честь завершения русско-турецкой войны 1828. 8колонный дорический портик. Ангелы несут щиты 36 гербов российских губерний (модели Орловского). Чугун. Открыты в 1838г. Ода, которую как стихотворение читает сам город.

Триумфальные ворота в Царском селе и посвещены сослуживцам. 1817 г. 4колонный портик. Тяжелый дорический ордер. Обращение к протоязыку. Soslyz

**Покровская церковь в Коломне**. Стасов перестроил после Старова. Получился почти архитектурный коллаж. Архитектурное убранство – 18е столетие.

**Достройка Смольного собора и его интерьеры.** Оставил все интерьеры чистыми (не залеплял все чудовищным самоварным золотом, а сделал как в Европе археологическую реставрацию с открытыми слоями).

**Восстанавливал Иорданскую лестницу.** Уже после 1837г. Стали целенаправленно работать с памятью и историей, но уже не как романтики, но как реконструкторы, знатоки, ученые. Педантичная археологическая работа с историческим материалом. Апофеоз – открытие Исторического музея. Место храма занял музей (Ведельмеер) и т.д. Вместе со Стасовым интерьеры восстанавливал Александр Брюлов (брат Карла). Пастишь. Стасов вводил технические новшества (металлические укрепления).

**Пятикупольный Спасо-Преображенский собор.** Сменил постройку Трезини в 1827-29 гг. 1735. Med\_preobr. Пятикупольный собор. Софийский собор Камерона рядом с царским Селом в Софиевке (165) – греческий проект. Перенести византийскую тему к себе в резиденцию в Царское Село.

**Троицкий собор измайловского полка.** Синтез восточно-христианской архитектуры и типологии и ордерной декорации западной Европы. Это и образ Исаакиевского собора. Главы поставлены алогично (по рукавам креста). Зального типа с купольными пространствами над компартиментами. Но они репрезентативны и создают купольное рифмованное пространство города.

Щусев «Стасов – поэт русского военного триумфа».

**Луиджи Руска**

Из кантона Тисин/Тичино (оттуда Тризини и др.). Он спроектировал **особняк Бобринских** (сейчас Европейский институт искусств). Остались интерьеры эпохи ампиры, выходит в сад на Фонтанку.

**Терраса в Царском Селе.** 30. Режиссирует взгляд в прошлое. Украшает античными скульптурами.

Переделал ограду Ассигнационного банка Кваренги в 1817г. Здание 18го века – улитка, собирающееся внутрь.

**Церковь всех скорбящих Радосте** (пересечение шпалерной улицы). Обращение к строгой классике. Реминисценции к Палладио, но сборной конструкции еще нет. Сомасштабно человек – близок московскому ампиру.

**Андрей Михайлов 1773-1849**

Представитель большой семьи. Брат Александр – профессор АХ, участвовали в постройке Большого театра.

Собор св. Екатерины. 1811г. Большая монументальная форма: огромный купол, барабан со сложным профильным ордером.

**Корпус в саду АХ**. Тосканский портик, выдающийся в садовое пространство. Удивительно монументальный и очень уютный. Память – храм в Эгине.

Театр Ленсовета. Строгая классика. Трехчастная композиция фасада, аттиковое завершение, окна-бойницы, колонная лоджия. Все вполне в стиле петербуржского ампира.

В Москве предпочитали пологие купола – ассоциировались с освящение жизни частного человека, с теми палладианскими виллами.

18.02.2016

Петербургский ампир: Имперский пафос, движение, покорение пространства. Утверждение себя в пространстве, как и делал Наполеон.

## Московский ампир

1737 план Москвы, затем при Екатерине – красные линии, фасады… но не удалось, она Петербург не любила, хотя соблюдала пиетет. Это была к концу 18го века – большая деревня. Вотчина малых усадеб, особняков, между которыми рытвины, канавы, гуси, утки… Между ними жемчужины.

Пожар способствовал улучшению Москвы, т.к. освободилось пространство и его можно было с циркулем и линейкой заново расчерчивать. Появились площади, улицы. И главная: от Пашкова дома – через Университет – к Театру. Там раньше были торжища и до 2 половины 20 века все расчищали … были звонкие гулкие ампирные пространства. Пришел Юрий Михайлович – хочу купола, сказки… и опять Москва – большая деревня.

**Дом Хрущевых.** Музей Пушкина на Пречистенке. Жилярди. Московские особняки – избушки на завалинке, к которому приставлены купленные портики и накладные рельефы и замковые камни. **Конный двор усадьбы Кузьминки**.

**Особенности архитектуры**

* В Петербурге человек – винтик в имперской машине, великого государства. Хорошо всем, но каждому плохо (Гоголь, Достоевский). Частный человек находил себе отдохновение или в усадьбе или в Москве. Москва была фрондой. Петербургский ампир отчуждал человека, он должен служить как аппарат, винтик, а о себе не думать. А московский человек во многом был таким сибаритом, меланхоликом, Фамусовское общество (не без причуд, со своими замшелыми предрассудками, но личность ценилась). Новое отношение к миру и культуре у интеллигенции. Особняк ампира в Москве – это крепость частного человека. Такой радушно-гостеприимный дом, который причастен пафосу и героике античности (благодаря ордеру), но в домашнем уютном характере.
* Московский ампир любил **купола,** причем плоские купола (Жилярди). Это давало Москве живописность, а также перекличку, согласование с ландшафтом. Они осеняли жизнь частного человека.
* **Живописность**. Усадьба Хрущевых-Селезневых на Пречистенке (музей Пушкина). Два фасада, внутри планировка маскируется ими.

После пожара и нового строительства появились новые площади и магистрали: Садовое кольцо (горькая ирония – тогда это был оазис легких Москвы).

Именно тогда Неглинку пустили в трубу и был разбит Александровский сад. Пропилеи Большой Никитской – два корпуса Университета (Казакова и Жилярди). Ансамбль: Манеж, Б.Никитская, Александровский сад и все сходится к гроту Осипа Бове. Грот показывает архитектуру, которая вобрала память веков и тысячелетий (театральная метафора). Он является основанием нашей Кремлевской стены. Т.о. оживает метафора «Москва – третий Рим» - риторическая культура романтизма.

**Бетанкур. Манеж**. Использовал цельные бревна, которые перекрывали все огромное пространство. Сейчас открыли фальсификацию – все и маленьких модулей, тяжелым образом скрепленных – получается очень тяжело и странно, а еще и обидно, т.к. он был уникальным памятником и по конструкции и по архитектурному облику – он держит ампирную Москву, эту гирлянду площадей. Он выполняет ту роль, которую выполняет Биржа в СПб. Оптическая иллюзия ампира, как улицы Росси – эффект живой сценографии внутри города.

*Военторг – сломали и лужковские чиновники божились, что сделают так, как было, а когда сняли леса… просто освоили еще один бюджет. Так же и Манежем поступили (есть мнение, что Лужков его специально поджег, это было с его указа).*

**Бове. Театральная площадь.** Раньше он был развернут в сторону улицы Кузнецкий мост, а для того, чтобы вывести его на площадь и завести дискуссию зданий, он развернул колесницу на Китайгородскую стену и установил важный диалог древней архитектуры и новой, важный диалог для романтического ампира.

**Бове. Кремль**. Красная площадь была сплошь заставлена всевозможными лавками, ларьками. Самостийная торговля. Чтобы все это собрать в рамках новой пластики, Бове выстроил Верхние торговые ряды , а в 1818 г. Мартос перед ними скульптуру Минина и Пожарского и декор площади был эффектно завершен.

**Бове. Дом Гагариных на Новинском бульваре.** Без петербуржского размаха. Славы венчают фронтон (тимпан), при этом это не проезд в государственное учреждение, а здесь венками венчают мир частного человека.

**Дом Усачева-Найденова. Григорьев.** Основа – палладианская вилла. Часто венчались куполом. Лаконичны по оформлению. Выдвинутый ионический портик, мощный цокольный этаж.

**ЖилЯрди. Конный павильон в усадьбе Кузьминки.** Французские образы конца 18-нач 19 века. Опять обращение к прото-архитектуре. Мощный арочный проем врезан в стену, как будто она вырезана в скале. Как у Бове внутрь строен портик или часть триумфальной арки, колонны которой как бы ушли под землю – такая археология.

**Доменико Жилярди** с 1804 в Москве. 1817-19 Университет. Особняк Луниных 18-23 г. Опекунский совет на Солянке 23-26гг.

**Адам МенелАс. Английский клуб.** 11-17г. Портики – мощно выдавлены в пространство, как самостоятельное сооружение, оно оформляют пространство, работают как отдельное здание, а к чему они приставлены часто может быть декоративно и не очевидно.

Верхний особняк в Малом Власьевском. Арбатское дворянство (от дворы) – избушки на завалинке слегка украшенные ампирным декором.

Университет Жилярди 17-19 г. Тяжелые дорические колонны – общественное здание. Диалог с казаковским Сенатом.

**Работа со старой архитектурой**

Кремль, соборы, в т.ч. Сухоревская башня (разрушенная в 30е годы).

**Триумфальные ворота** (в Питере – Московские и Нарвские Стасова) – спроектировал Бове. Бородинская панорама, поклонная гора – не столько триумфальные сражения, сколько то место, куда зашли французы. Это скорее перелом движения – на смоленскую дорогу. Коринфский триумфальный торжественный ордер, архитектура – как на римских форумах.

**Жилярди. Особняк Луниных (музей Востока)** – аттиковый этаж над коринфским портиком, а ризалиты оформлены в виде окон-серлиан.

Жилярди. Усадьба Усачевых-Найденовых. Сохранилась беседка в парке.

Жилярди спроектировал несколько **мавзолеев. В усадьбе Суханова** (захоронен князь Волконский, участник войны 1812 г.). Здание смотрится как древний античный храм, но завершение стрельчатыми венчиками – воспоминание о Средних веках. Сама усадьба была превращена в санаторий архитектора (там до сих пор хранится коллекция архитектурной графики, проводятся выставки). В советское время в мавзолее устроили столовую.

Внутри: кессонированный свод, парные колонны по кругу.

Там же есть большой скотный двор, караул в готическом стиле, все спроектировал Жилярди.

В этом уюте, но и импозантности был парадокс и очарование Москвы.

## Архитектура позднего романтизма – историзма 30-40е гг

Панорама СПб В.С. Садовникова – их показывали как кино. Можно посмотреть в Усадьбе Усачевых-Хрущевых. Мы видим и некий торжественный ритм СПб и понимаем, что так печалило Гоголя и Чаадаева: стертость и обезличенность конкретного архитектурного жеста.

Конец пушкинского Петербурга. Первая ж/д, горит Эрмитаж. Новые измерения во времени и пространства. Все близко, рядом, нет трудности преодоления пространства. Некие виртуальные миры. Пространственно-временной континуум воспринимается как чисто оптическая иллюзия. Эффект запоминания предыдущего образа на сетчатке за счет чего мы воспринимаем кинематограф. Чистый фантом, иллюзия обладания миром, который тебе не принадлежит.

Эмпольский и его книги о современном восприятии и культуре. «Наблюдатель», «Память Терентьева», «Левиафан» - как менялась культура зрения, как человек менял сетку координат. Серов зафиксировал то как зрение меняется на человека, на мир, на пространство в соответствии с некоторыми сложными идеологическо-художественными установками. Сравнивают с Саржантом, с Цорном.

**Константин Тон** – уже начало эпохи историзма. История понятая в своей цитатности, причем прямолинейный. Усидчивость ученого, педантичный ученый, а не творческая неудержимая энергия эпохи романтизма.

**Александр Витберг** – последний романтический стиль.

**Храм Христа Спасителя**

1818г. храм-памятник в честь победы 18го года. Проект Витберга – храм-памятник, но еще и мавзолей героям войны. Он должен был быть на Воробьевых горах (на смотровой площадке). Это последнее прощание с архитектурой большого стиля эпохи ампир и романтизма. Универсальные метафоры, architecture parlant, великолепная работа с пространством, насыщается воздухом. Как Пантеон Суфло.

В итоге Витберга сменил Тон. Символично, что в эпоху Лужкова возродили именно его.

3 яруса:

* нижний – храм тела (вписан в человеческие параметры) – такая крипта, захоронение в соборе (как подземный храм в Св. Женевьевы).
* Храм души – история и земная и евангельская.
* Храм духа – область света.

2 столпа – ассоциация с соломоновым храмом, такие герметические идеи.

Турчин «Романтизм эпохи Александра 1».

Витберга изгнали и даже осудили за растрату. И наступает новая эпоха.

Реализованный проект: увражная работа. Прясла вроде бы поддерживают ритм, но он скучный. Огромный купол не настолько согласован с хрупкими пряслами. Другая культура: наборы из различных книг, а не универсальная культура. Ориентация на европейскую традицию – глава во многом инспирирована западно-европейской традицией и согласуется с завершением Исаакия.

Строился с 1829 по 1883 (т.к. на народные деньги). Исаакий монферратовкий строился быстрее с 1818 по 1858.

**Исаакиевский собор**

Со времен Петра 1 здесь была церковь св. Исаакия Далматского (покровитель Петра). 2й был возведен в 1667 Антонио Ринальди. 3й – Огюст Монферран. Опять есть проблемы с пропорциями и увражность (купола смотрятся как отдельные звонницы, они слишком ажурные и независимые

**Александрийский столб**. Орловский. Напротив анфилада с галереей 1812 г. – примерно по оси к триумфальной арки Росси. Тема памяти и славы проходит красной нитью. Сочетаются с ангелом с крестом, увенчивающие крышу зимнего дворца. Это пространство памяти, а не место для катков, избушек и других новогодних забав.

### Переходная эпоха к историзму

**Константин Тон. Кремлевский дворец**. В стиле древнерусской теремной архитектуры, но т.к. это николаевское время – начетнический принцип: бесконечно разворачивающиеся фасады без какой-то логики, композиции, которая бы тебя держала как какой-то интересный образ. Эти трафаретные портики, оконца с гирьками – пример архитектурной бюрократии, воцарившейся в николаевской России.

**Марфино. Быковский для графини Паниной**. 1830е. Аббатство Фонхил Джеймс Уайта – готический стиль Англии. Грифоны, мостик в стиле крепостцы.

Большие готические здания на стыке двух эпох. **Никольский собор в Можайске. Архитектор Еготов.** Начал проектироваться с конца 18го века до войны 1812 года. Нижний ярус был создан из конструкции Кремля 14го века, а сам храм позже уже в «готическом вкусе». От ювелирной модульной работы к серийному мышлению. Энциклопедия разных эпох и до сих под достраиваются (планируют достраивать главы до пятиглавия – разрушены во время войны).

Стоит на холме и смотрится как корабль, как Шартрский собор.

Тот же архитектор оформил Никольскую башню Кремля (его образ был на воротах). Готическое кружево казаковской школы. Постепенно становится модулем. Орнаментом, бесконечно себя продуцирующим. Приближается время историзма.

**Александр Брюлов** – тоже архитектор перехода. Законодатель отношения, что архитектура – каталог, который можно использовать, как архитектура выбора. Скромный, очень усердный архитектор, сделал много чудесных дамских портретов в технике акварели. Много путешествовал. Первая постройка – вершина эпохи романтизма. **Церковь в Шуваловском парке** СПб. Формальная точность обращения к готике. Это все-таки не трафаретная копия, а метафора стиля, но очень точно выполнена в стиле английских парков.

**Шапель в Александрии**, которую спроектировал Лео фон Кленце, а достраивал Адам Менелас. Церковь православная Александро-Невская в абсолютно готическом стиле. Внутри как камерный кабинет (даже не капелла), но тем не менее это камерная тема готической элегии, связанной с темой английского пейзажного парка и темой готической меланхолии.

**Адам Менелас коттедж для Александры Федоровны в парке Александрии под Петергофом**. Легкий, ажурный, но не стилизует под какую-либо готическую постройку. Комбинирует мотив на манер модного в то время особняка. Главное качество – уют. Есть капитанская комната с подзорной трубой с выходом на финский залив.

Были также залы, украшенные в готическом вкусе – Зимний, Гатчина.

Возвращаясь к Брюлову. Обращение к романской архитектуре: **Лютеранская церковь св. Петра на Невском**. 1832-38.

Он же отделывал залы зимнего после пожара 37г. Он как каталоги создает версии различных стилей.

**Пулковская обсерватория**. Городок эпохи ампир. Есть храмики, из которых можно выдвинуть телескоп, сдвинув крышу. Они выдержаны в стиле ампирной архитектуры и кажутся очень монументальными при небольшом размере. Сама обсерватория тоже решена в палладианском стиле. Встреча двух эпох: ампир и современная наука.

20.02.16

### Архитектура эпохи историзма

*Е.А. Борисова и Е.И. Кириченко – книги о русской архитектуре эпохи 40-90 гг. По модерну Борисов и Стергин «Русский модерн» - альбомного формата, Д.В. Сарабьянов «Стиль модерн», Борисовой и Кириченко тоже про модерн.*

В основе не архитектурная идея. Мета-язык ведущий в генезисе стиля – получается, что образ стиля неуловим, протейная сущность. В целом представить себе трудно, в отличие от барокко, рококо, модерна…, т.к. это «архитектура выбора». Некоторые вехи, связанные со сменой парадигм, большой стиль ампир претерпел метаморфозы и стал протокольно-знаточеским, увражным историзмом. Эту смену зафиксировала история ХХС:

* Проект Александра Витберга на Воробьевых горах (три храма – символическое значение храма тела-души-духа, соответствует архитектуре мегаломании, architecture parlat Тома де Томон, Воронихина, у Росси скорее итальянская сценическая театральная традиция)
* Константин Тон – близ Кремля. Протокольный взгляд историка-архивариуса. Если там был историк-романтик, который думал о архисимволах, начале начал Соломонова храма и т.д. Идея замучена до того, что он уже ненавистен. Уваров: православие-самодержавие-народность. Как три канцелярских бюрократических параметра. И собор как такой формуляр, как чернильница. Как и Исаакиевский собор – письменные принадлежности (Тучков). Система каталожных знаний, которые формально монтируются друг с другом. А понятие о том, что это здание, подобное мирознанию, образная и языковая структура – немного потеряна. Взяли прясла, закомары… не очень сочетали центральную и боковые главы. Даже есть вопросы по логике цитирования. Бюрократия – пародия, т.к. теряется здравый смысл, так и здесь.

**Никольский собор** (завершен после войны 1812) начинался как готическое творение в баженовском стиле (соткан из симфонии эпох готики и даже барокко). Постепенно эта вязь становится увражной, темой для копирования некий отдельных орнаментов и такой археологией искусства средневековья, когда постройки очень сильно насыщаются орнаментами и выглядят не как архитектурное тело, а как археологический музей.

Кремлевский дворец Тона, где мотив 17векового кокошника и окна с гребешками – дизайнерский модуль, который может репродуцироваться до бесконечности, а сама органика не важна. Как компьютером. Архитектура идеологии, а не органики. Логоцентризм нашей культуры, а не ограники, который бесповоротно победил в середине 19го века. Прагматики и бюрократы сменили романтиков (Большой кремлевский дворец идеально это иллюстрирует). Вроде как обращение к теремному хоромному строительству, но вместе с тем это такой сундук, памятник николаевской России. Но как репрезентативная функция он точно выполняет свое назначение. Метатекст.

### Андрей Штакеншнейдер. 1802-1865гг.

Замечательно реализовал идею архитектуры как иллюстрации идеологии. Школа Огюста Монферрана. **Имение Прфаль Бекендорфа** в Прибалтике. Замок в романтическом стиле – книжная иллюстрация, а не настоящая архитектура. литературная основа первостепенна, протокольная стилизация важнее, чем духовное родство со Средними веками, что было важно для романтиков.

**Мариинский дворец** – напротив Исаакиевского собора. Такой ансамбль эпохи историзма в СПб. 1839-44. Он кажется, что что-то напоминает. Он не запоминается.

* Видно, что он знал палладианство: трехчастная композиция с двумя ризалитами.
* Логика декора напоминает Мраморный дворец (но там и дышащая стена и иллюзорная перспективная разработка поверхности, модуляция всего декора, она требует тактильности). Там просто счастье (Растор), а здесь просто скучища. Есть некая механистичность.
* Все вроде правильно, но есть даже логические странности: слишком тяжелый центральный ризалит, а его аттиковый этаж напоминает михайловский замок, что губительно для легкого и воздушного декора, который пытался имитировать в боковых ризалитах.

**Дворец Белосельских-Белозёрских** на Невском. А-ля Строгановский дворец. Такая обманка. Чего изволите? Архитекторы как бюрократы. Утрачена была органика формы, поэтому ему все равно, сегодня в неоготическом, потом в высоком классицизме, а завтра – Строгановский дворец. Но ведь видно, что это не Растрелли. Хотя есть барочная стать, даже местоположение (угол на Фонтанку и Невский). Это специально.

В Строгановском дворце – сложная работа с пространством (Наталья Нейвор «Категория великолепия в творчестве Растрелли») – борьба пространства, массы, их конфликт, схватка (центральный ризалит как апогей, взрывная волна и эта энергия растекается по фасаду и отдельные элементы поддерживают эту центральную пульсирующую тему, как расходящиеся круги по воде).

У Штакеншнейдера вроде бы все похоже, но совсем по-другому. Основа здесь совсем не барочная, а обычный палладианский трехризалитный блок и просто их дополнил обилием сложно раскрепованных колонн, а сама логика форм с пилястрами строгого профиля, с фигурами атлантов и др – увражная. Энергии и динамики нет. Сама композиция абсолютно статичная. Сами фигуры как будто немного уставшие. Моисей Гинсбург (теоретик архитектуры авангарда): стиль проходит несколько фаз: детства, гармонии и пожилой возраст) – здесь эту усталость стиля можно даже почувствовать.

**Новомихаловский дворец** 1847-61 для Михаила Николаевича. Встроены друг в друга две система (опять литература и увражность): барокко и внутри сложные мотивы ренессансной архитектуры (палаццо). «Архитектура об архитектуре», описание, а не органика. Это в парадигме народовольческой живописи, был важен поссыл, message.

**Николаевский дворец** на галерной улице. Дробная ритмика стен, не вяжется с логикой ни классицизма или возрождения. Каждая ячейка – модуль, наложенный на архитектурную форму. Этот шаблон взаимозаменяем и повторяем до бесконечности и находится вне логики формы. Технократия смыкается с бюрократией. Главное заполнить все какими-то параграфами, а как это будет в целом выглядить – не важно. Как некий кабинет (шкаф) с выдвижными ящичками, а там дела-дела-дела.

В Петергофе он лучше себя проявил. **Бельведер на Бабьем гоне**. Нужно идти по тому, как идут водопроводы к Петергофу по прямой дороге. Эти «дачи стоят» в полях. Это аттракцион архитектурных знаний: архитектура как некая загадка и ребус: камеронова галерея (низ), портик – Эрехтейон верх - периптер с ионическим ордером. А как обходим – петровская архитектура. Все в целом – стать как будто высокого ампира. Выглядит как архитектурный курьез, но он очень обаятелен, т.к. стоит среди архитектуры, полей и он очень уютен для глаза.

**Дача вюртембергского принца**. В стиле античной виллы, настоящие античные колонны, привезенные из какой-то экспедиции. Компендиум архитектурных зданий. В парке – герои сказок (дядька Черномор и др). Если идти еще дальше – то будет научный городок, построенный Иваном Фоминым (Ар Нуво, неолассицизма и уже советского Ар Деко). Тема портика-лоджии войдет в арсенал языка эпохи историзма. Для мира частного человека это вполне типичная тема, когда некие сени освещают присутствие человека в камерных условиях, нопри этом своим классическим декором напоминают о вписанности человека в большие стили.

### Адам Менелас

В Александрии, в Петергофе построил **фермерский дворец** и **коттедж.** Основа – английский коттедж, но много конкретных инкрустаций из средних веков. Частный человек вписан в историю но в камерном бидермейеровском варианте.

Или государственная бюрократия или частная история (story, а не history) – читали Вальтера Скота, картины Бидермейера, поздний Брюлов (частная приятная жизнь с книжкой в руках). История стала беллетристикой. Игра престолов все оттуда. Халатный романтизм (Тропинин тоже немного).

**Капелла в Александрии**. Проект Шинкеля, а Адам Менелас осуществлял. Готическая церковь со скрупулезно вычерченными орнаментами. Но сама архитектура – просто будка. Такой готический авангард. Он знаменует, что литература и переживание литературных сюжетов гораздо больше важны, чем архитектурная пластика, пространство. Такая личная меланхолия в окружении великолепного английского парка с его путанными дорожками. А внутри – православный храм.

Ус**адьба Марфино.** Сейчас закрытый санаторий. Под английскую усадьбу Фонтхилл – театральная сценография. Великолепные крылатые грифоны у пруда – символ усадьбы.

# Скульптура первой половины 19го столетия

Тема скульптуры ампира не мыслима без скульптуры. Адмиралтейство Захарова. Интересна сама идея скульптуры в ансамбле города эпохи ампира.

Например, скульптура 18го столетия в Летнем саду. Образ частного человека как в скульптуре, так и в портрете Никитина. Презентация личности как парсуны, ее почти сакральный образ Великолепная психологическая проработка – западноевропейская философская и художественная концепция личности. Мир личности вписан в иерархию властных структур, но были и пронзительные личностные и лиричные портреты. Федот Шубин обращался как к французской, но и к античной традиции. Филигранная, виртуозная обработка камня – как в архитектуре рококо, где игра свето-тенью достигалась такой же филигранной работой с декором и объемом.

В ампире это совсем другой пафос: мощные пространственные акценты, которые работают как поступательное стремление к экспансии. Обобщенный силуэт, мощная пластика стен как необработанной поверхности. Декор – как бойницы в крепостях, декор – мощные, крупные членения.

И скульптуры ведут себя совершенно по-другому. Одни должны быть видны с далекого расстояния. Нимфы Щедрина, скульптуры Тербенева на аттике. Более резкая свето-теневая моделировка, сложность и филигранность работы с материалом уступает место созданию очень эффектной оптической иллюзии, которая воспринимается как объемная картина на ровной поверхности стены – **эффект пространственной динамики** и постоянного движения форм, которое преодолевает статику и объемные формы.

**Скульптура Биржи.** Французская из фудосского камня. Нептун в окружении 4х рек. Навигация. Реки внизу у ростральных колонн.

**Скульптура горного института.** Покорение недр земных: две темы силы земли и их укрощение.

* Дермут-Малиновский Похищение Прозерпины.
* Степан Пименов – Геракл и Антей. Есть модель в бронзе, есть из камня.

Колесница славы на Генеральном штабе. Дермут-Малиновский и Пименов. Как ведет себя арка по отношению к площади – самое больше место изгиба дуги. Скульптура создает противоход дуге (она выгнута в другую сторону) и успокаивает композицию. Создается эффект мерного движения и остановки в нем. Подобно шитью на мундире се здание украшено монументальными вставками: арматура (атрибуты военных трофеев), герои-воины и летящие славы (все Пименов).

В 1й трети 19 в творили еще и **Борис Орловский** и его первые штудии были вполне в духе пластики 18 в. Пастиш античности – Вакх и Вакханка (эту же пластику предлагает Козловский). Тонко разработана поверхность мрамора. Потом Орловский прославился тем, что создал два больших скульптурных портрета наших военноначальников перед Казанским собором:

Барклай де Толли и Кутузов. Они попадают в торец колоннады как в заключающую раму. Соотношение героического и личностного. Когда изображаем героев античности, показывают в основном типическую характеристику и метафору героизма через пластические темы, которые являются универсальным языкам. Как сделать героем современника? И так, чтобы с античной статью, но и узнаваемой личностью? Как перевести язык героического характерного для большого стиля на частный формат бидермейера и историзма. Орловский справляется сложно. Хотя они еще держат внимание и напряжение, очень эффектно . Отсылают к образу античных тоггатусов, римских героев, но сами образы становятся обыденными деталями, не очень допустимыми в такой режиссуре.

Еще более умильно памятник Николаю 1 работы **Петра Карловича Клодта** 1805-1867 (рядом с Исаакием), но не настолько, чтобы сопоставить с Медным всадником. Явно статуэтка для украшения письменного стола типа папье маше. Теряется героика, нет модуля, который бы держал это как часть ансамбля: слишком дробная, перегружена аллегорическими сюжетами. Сама фигура смотрится декоративной деталью. То героическое напряжение и тема преодоления пространства, виртуозное у Фальконе, здесь не так интересно пластически, чтобы мы могли этим восхищаться. Сама фигура слишком маленькая для такого огромного постамента. Диссонанс – теряется большой стиль, универсальная образность, синтез, который был внутри морфологии. Начинает все дробится, мельчать, становится виньетками по отношению к большому тексту.

Надгробия. Александро-Невская лавра.

**Адриан Захаров**. Проект надгробия Павла в Павловске. Античные коннотации, мощь, говорящая архитектура.

**Дермут-Малиновский**. Надгробия скульптора Козловского. Мотив ангела скорби с погасшим факелом, усеченный конус. Пропорции… смотрится как архитектурная форма.

Готическое надгробие: стрельчатая арка, наверху рыцарский шлем с венком – романтическое переживание древней истории.

**Иван Петрович Мартос 1745 - 1835**

Родился близ Чернигова 1754г. С 64 учился в АХ у Жилле, в 73 получил золотую медаль, с 74 по 79 стажировался в Риме.

Надгробья

Надгробия начал делать еще с 1770х. **Памятник родителям в Павловске** – рельефы. 1786-96. Архитектор Камерон. Вспоминаются античные рельефы и академическая французская школа.Памятник родителям в Павловске – включен в сложную ампирную архитектурную форму.

Надгробие Голицина. Гордеев.

**Надгробие Собакиной** 1782г. Как посажена фигура ангела – его возвратные усилия, чтобы выпрямиться и вернуть то состояние спокойствия и покоя в связи с придавившем его горя. Плакальщица тоже ищет в себе силы как будто воспрять. Метаморфоза жизни, постоянное превращение одного состояния в другое. Замкнуто в абсолютный треугольник и в окружность (ритм рук и ног – циркуляция мотива овала). Сами складки плакальщицы имеют такой ритм, что создают живую, психологически достоверную, эмоциональную реакцию. Они не слишком дробные, не слишком объемные – мотив сочувствия.

**Надгробие Панина** 1783г. Архаизирующая тенденция темы скорби.

**Надгробие Куракиной.** 1792. Копия в некрополе, в музее – подлинник. Сохранился портрет, эмблема, плакальщица. Но стало проще, точнее по пластике (переживание сопротивления или усилия поддаться скорби и изникнуть или иметь возвратное усилие, чтобы выпрямиться). Мы на моторном уровне сочувствуем и сопереживаем этому пластическому мотиву. Мартос очень точно понял этот универсальный закон пластики и использовал его универсально и очень интересно.

**Надгробие Брюс**. 1786-90. Плач как рыдание. Рыцарский шлем с плюмажем. Тоже ранний.

**Надгробие Лазаревых** Мартоса 1802 – более нарративное (две фигуры: отец и плакальщица держит его за руку). Маленький спектакль. В эпоху ампира это будет некая формула без ярко выраженного нарратива.

Памятник Павлу 1 1805-1808 с плакальщицами в мавзолее Тома де Томон.

**Надгробие Чичаговой.** 1812. Опять тема пирамиды, завершается навершием, портрет, лев у подножья. Когда больше нарративного, больше символического материала, но меньше цельности, психологичности эмоций, которые настолько отфильтрованы и кристаллизованы, что точно доходят, это скорее относится к 18 в.

**Надгробие Гагариной** 1803 – объемная фигура.

Надгробье воинам 1812г. не сохранилось. Принимал участие Тома де Томон.

**Проект надгробья Грибоедова** 1813г. Дермут-Малиновский. С двух-маршевой лестницей.

**Надгробие Корнеевой**. 1830. Ангел скорби обнимает урну и скорбит. Уместен в городском ансамбле ампира.

Надгробие Рейсига 1840е Штрейхельберг. Тема сна. Герой как спящий воин – книжный романтизм. Уже не аллегорическая система мышления, а литературные ассоциации. Как и в архитектуре.

Памятники

**Памятник Суворову Козловского.** Обличие средневекового рыцаря, павловский замок под его защитой. Личная характеристика скрыта, он обобщен, типизирован. Мог бы встретится в 17в французский скульптурах.

**Памятник Александру 1.** 1830. Мартос. В сторону реализма, как и Орловский. Диссонанс темы героического и конкретно-исторического.

1839 Самуил Гальберг портрет Мартоса в античном виде (бюст). Есть еще его портрет работы Росси.

**Иоанн Креститель.** Универсальная форма героического обобщения.

**Памятник Минину и Пожарскому.** Мартос был вполне влиятельным человеком (АХ, общество любителей словесности и др.). Предложили создать еще 1807-1808 гг. Собирались общественные средства. Конкурс: участвовали все известные скульпторы, даже архитекторы Тома де Томон, Александр и Андрей Михайловы. А открыли только в 1818 г., когда многие темы и идеи изменились.

Представить, как были одеты военачальники 17 в – была бы этнография. Лепренс и другие мастера россики часто рисовали людей из народа в жанрах народных картинок. Можно ли в эпоху ампира представить себе таких ерменевских нищих (героизация народа – они почти как в античных тогах поют песни). Скорее они показывали тему курьезов. Как же изобразить русского купца – героя? Рельефы чесменского дворца Шубина. Выпускные рельефы АХ – типизированы под античность или под героев опер.

Мартос насытил образы античной стилистикой, но приблизил к нашему переживанию истории. Важен точный выбор места и контекста – чтобы получилось единое послание. Раньше важно выбрать правильные одежды и можно было ставить куда угодно. Скульптура стоит на фоне торговых рядов Бове (высокая классика в ампирной стилистике с мощным портиком и плоским куполом) – диалог с древнерусской историей (Минин показывает на Кремль, а его рука покоится на казаковском Сенате с тем же пологим куполом). Т.е. город как текст: т.е. скульптура на фоне современности Бове и обращена к подлинному средневековью – отреставрированную в 17 в кремлевскую стену.

На рельефах скульптуры мы видим сбор средств в НН, изгнание поляков, автопортрет Мартоса в образе античного героя отдающего своих сыновей ради Рима (у Мартоса оба сына погибли в войне 1812 г.). Теперь Минин показывает на выход с Красной площади и это смотрится очень странно. Еще в 1914 г. она была в эпицентре, сейчас она почти не заметна. Т.е. любая перестановка элементов грозит разрушением целого.

Тема движения в покое.

**Ломоносов**. Героика и антикизация становится трафаретной и ходульной.

**Камерная пластика. Федор Петрович Толстой 1783 – 1873**

(дядя Констанитана и двоюродный дядя Льва Толстых). Много сделал для художественного образования, создал целую школу и был велик в разных жанрах: в графике, в скульптуре. Стал вице-президентом АХ.

Автопортрет с семьей из ГТГ. Из воска. В виде античных тогатусов, но при этом лирическая тема семейного дружества, уз. Есть компромисс, т.к. монументальный жанр не допускает лирики. Он создает два мира в своем творчестве:

1. Лиричный мир:
   1. мир альбомного рисунка, который воспел Пушкин, образ жизни дворянина, его мир интересов, дружеских чувств, встреч. Апофеоз лирики в этих альбомных рисунках на темы обманок, всевозможных раритетов, курьезов из мира природы.
   2. Иллюстрирует поэму Богдановича «Душенька» парафраз «Амура и Психеи» Овидия. Очень античные. Новое лирическое переживание античного мира, чего-то очень хрупкого, полустертой грезой, мечтой, почти забытой в полустертых отражениях зеркал. Истонченное переживание лирического мира. Ампирная среда – орнаменты книжных изданий, обветренные сквозняками тонкие и хрупкие формы а-ля антик. То, что уже не вернется, что ушло навсегда. Новое качество меланхолии. В поэме Богдановича этого не было, а вот у Толстого это четко чувствуется.
   3. Он делал рельефы на античные стихи – как видения, которые через секунду исчезнут. На грифельной доски воском (пробивали тоннель в Риме и открыли камеру с римскими росписями, дунул ветер и через секунду росписей не стало – фильм Феллини)- таков и есть Толстой.

Что такое романтизм в камерном жанре? Как не превратиться в атласы биологов с гербариями – нужно чтобы это была рукотворная работа, скрупулезная, филигранная. Делал рельефы как обманки. Все мироздание может дрожать как в одной капле, так же в этих каплях, которые окаймляют листы со смородиной, отражается весь мир. Инсектный жанр и анималистика.

1. Рельефы на тему битв войны 1812 г. Героизация недавней истории через обращение и к античности и патетике эпохе просвещения. Но появляется интимность. Они камерные (А4), они работают как медальон (тема памяти образа), и материал – воск.

Они имели колоссальную востребованность в дворянском обществе. В каждой дворянской семье в гостиных весели эти медальоны как память сердца о героях Отечества и семьи. Такие медиумы исторической памяти, хотя вроде их язык причастен эмблематике эпохи просвещения.

Кабинеты с дубовыми паркетами, звонкими пространными анфиладами, стенами, украшенными живописью, и пространство, украшенное скульптурами.

25.02.2016

# Живопись эпохи романтизма

Новые измерения пространства, скорости. 1803 – атомный вес измерен. Открыты новые планеты. 1799 Лаплас «Небесная механика» - происхождение солнечной системы и земли. Эталоном становится метр, измерен парижский меридиан. Открытия Вольта – мир электротехники. Открытия в химии. 1783 Монгольфье летал на воздушном шаре. 1807 г. пароход Фултона. Механизация производства и прочие открытия.

Оппозиция государства. 1801-1812 г. Вольное общество любителей словесностей, науки и художеств. Общество «Арзамас».

Романтизм практически совпадает с веком Пушкина.

## Орест Адамович Кипренский 1782 – 1836

*Монография В.Н. Зименко «Орест Адамович Кипренский, 1988, Искусство.*

Польские корни, считается, что его отец – помещик Дьяконов, который сразу определил, ему приемного отца крепостного Адама Швальба. Дает ему сразу вольную и отправляет учится в АХ у исторических живописцев: француз Дуаен и Иван Угрюмов.

Один из первых портретов – как раз назначенный отец **Адам Швальбе**. 1804г. Обращается к классике европейской портретной живописи. Романтические категории: чуткость и отзывчивость к эпохам и понимание чужого как своего. Этого не было в эпоху Просвещения, несмотря на тщательное копирование образцов. Но такой «всемирной отзывчивость» (Достоевский о Пушкине), когда историю пропускаешь сквозь себя, трудность понимания истории, погружение человека в хронотоп. Просвещение: нормативная риторика, патетика.

Вспоминаются Рембрандт, Рубенс, Веласкес. Пронзительные психологические образы, которые показывают биографию жизни в складках лица как в рельефе. Еще и караваджисткий контражур.

Идея фикс Кипренского – он не портретист, а исторический живописец.

Первый опыт в исторической живописи: **Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1805г ГРМ**. Получил золотую медаль и право пенсионерской поездки. Еще есть Юпитер с Меркурием. Угрюмовская школа: ДД одет совершенно «своевольно», не согласуясь работой с архивами, источников, прототипов. Это скорее образ театрального героя: сразу и рыцарь и античный и древнерусский герой. Почти софитный свет, действие на авансцене. Аффектационные жесты оперного театра: закатывание глаз, заламывание рук. Нормативная эстетика эпохи просвещения. Появилось ли что-то другое? Вопрос дискуссионный. Более активная свето-теневая драматургия (изучение коллекций Эрмитажа, знакомство с Рубенсом, что не очевидно для типичного художника 18 века, там скорее Пуссен и итальянская школа, а рубенсисты были оппонентами во французской АХ). В пластической и колористической сфере следует скорее фламандской живописи. Это позволило ему заявить о себе как об историческом живописце и с этим расстаться.

1808 участвует в академической выставке. **Портрет мальчика Челищева.** Очень активно заявила о себе позиция как портретиста эпохи романтизма. Расставание с нормативной стилистикой просвещения (портреты Ферморов Вишнякова) – это маленькие взрослые, маленькие карлики (Бронзино: мальчик душит птичку), иногда даже еще и пожилого возраста ☺. В них была ненарочная эксцентрика, но это мы это воспринимаем, т.к. для нас детство эмансипировалось в отдельную область, причем это случилось совсем недавно. «Возвращение Мартина Герна». Эмансипация личности произошла именно в эпоху романтизма. Другое отношение, также как и к старости, к увечьям.

Детство: своя физиогномика, своя мимика, свой мир. Он вроде как хочет общаться, но замкнут в себе. Поэтика маньеризма, когда стал эмансипироваться мир уникальной, необычной личности. Мерцающий мглистый фон, создает таинственный и напряженный мир, который согласуется с миром камерного портрета 18го века, но его и разрушает. Рокотов – таинственный мир – как будто это единая родовая галерея одного замка. А здесь Кипренский показывает, что нет типологии,

1809-1812 в Москве. Помощник Ивана Мартоса в создании памятника Минину и Пожарского, что делал Кипренский не совсем понятно, но приобрел знакомство с кругом фрондирующей интеллигенции, которые были в оппозиции питерской бюрократии. Ростопчины, Давыдовы..

**Портрет Федора Ростопчина**. Если собрать все портреты Кипренского будет галерея, которая покажет те образы, что невозвратны, уже сменился генотип… (Алленов). **Портрет Екатерины Павловны Ростопчиной. 1809**. Незащищенный хрупкий мир, который не догматируется в типовое и тиражное. Это проявляется в работе со светом, работе с поверхностью лица… и, конечно, глаза как зеркало души. Модель смотрит мимо. Разрушает нормативное, а Левицкий, наоборот, его создает (даже если образ в халате), они хотят общаться. А у Кипренского они защищают свой мир: «мой дом, моя крепость». Легкие колористические нюансы и валеры, близкие пастели. Много карандашных рисунков в технике итальянского карандаша.

**Портрет Евграфа Давыдова.** Даже обидно, что он тиражируется… Зименко считает, что это не Евграф, а Денис Давыдов, который изображал Евграфа. Отводит взор, контрастная светотень, сложный контрапост (и движение и покой как в хорошей скульптуре Мартоса, внутренняя взубораженность).

Но в самом романтизме тоже есть опасная нормативность, когда все темы, что были крушением старой поэтики тоже становятся догмой. В данном случае все-таки нормативность все-таки превалирует. Мало, что можно сказать сложного о его психологической характеристике, такой человек в роли Давыдова. Они легко апропиируются массовой культурой, там не настолько сильный текст. Попробуйте рембрантовский портрет повесить на коробку конфет, это будет некая уже бестактность. Те вещи, что формируют пространство жизни на уровне дизайна, они про стиль расскажут даже больше – так и этот портрет – сумма характеристик стиля романтизма. Такой герой в роли романтизма.

Возвращается в СПб в 1812 и там создает целую галерею шедевров в технике карандаша. **Портрет Давыдова. 1809г.** Итальянский карандаш, мел. Связывает Кипренского с культурой сентиментализма, почти театрального чувства. Тема частного человека и частной жизни – нормативная система вздохов, меланхолический поз, размышлений. Здесь театральность подчеркивается занавесом-шпалерой. Да и сама поза – человек приставший к тихой семейной гавани и выпавший из моря житейского.

**Портрет Прейс «Семейное счастье».** Тема – сентиментализм 18го века, но сама техника гораздо более активна. Шероховатый, быстрый и фактурный след, ощущение энергии, экспрессии.

**1809. Слепой музыкант.** Тема людей увечных. Герой нашего времени – тема слепоты, которой боялся главный герой. У Жерико, Делакруа. С особенностями, но не инвалид, имеет внутреннее зрение (про-зрение, зрит истину свыше). Чуткость к миру. Итальянский карандаш создает шершавую вибрирующую поверхность, «сугистию» предметную и пространственную, которая фиксирует мгновение, погруженное в вечность. Человек неисчерпаем, его суть никогда нельзя схватить

Все его лучшие портреты до отъезда в Италию, и во время недолгого возвращения в Россию – Пушкин.

**Калмычка.** Опять без социального статуса, могут пониматься как носители куда большей правды. Физическая энергия открытости к миру, его приятия, познания и постижения во внутреннем движении.

После 1813. Поколение войны 1812 г, цвет русской интеллигенции, будущие декабристы. **Муравьев 1813.** Вибратто штрихового фона. Дает возможность много домыслить. Культура нон-финито еще с ренессанса, а то и готики. Эта тема опять становится важной именно в эпоху романтизма с обращением к готическим соборам и руинам. Дает возможность достроить в воображении, что для романтиков было важнее реальности. Каспар Давид Фридрих.

Нон-финито мы сами должны завершить и сами достроить образ человека – альбомные рисунки. Фотография ценится тогда, когда он сложна, где есть какая-то неправильность и позволяет его творчески осмыслять. Здесь у Кипренского анти-фотография. Мир личности никогда не будет статичен и не может быть нами понят. Мона Лиза тоже немного об этом. В этом магия графических портретов Кипренского, мир никогда не равноценен себе, его никогда не исчерпать.

Еще один портрет Муравьева. Модель смотрит мимо, сквозь. «Погружена в кокон активного одиночества» - англичане.

**Портрет Бакунина.** Юное молодое поколение. Г.Г. Поспелов «Полуденный и закатный образ мира в живописи и графики эпохи романтизма». Заря, которая приближается к полуденному зною. **Портрет Кочубей** – в этой же технике из Муз Пушкина в СПб. Грация, прозрачность, нежность и простота пленяют как французская пастель 18го века.

**Портрет Оленина** – будущих президент АХ. Когда еще не зафиксировались нормативные рамки. Сами душевные движения личности. Искренность и открытость миру. Нет ролевой функции. Он искренний, он поэтому всегда разный.

**Портрет Ланского.** Уже типаж, которые немного похожи на галерею 12го года, где идет сбор всех возможных клише. Это театральная репрезентация. У Кипренского эта театральность разрушается, человека застают врасплох.

Друг Кипренского **Варнек** более репрезентативен. **Портрет Владимира Степановича Апраксина**. Типическое, модель в роли героя войны 1812 г. Хотя он тоже великолепный портретист. **Портрет Александра Павловича Строганова.**

У Кипренского лицо постоянно в движении, светотень постоянно меняет восприятие. **Портрет ТомилОва**.

**Портрет Дарии Николаевны Хвостовой** 1814 г. Уже живописной. Вроде бы мастер следует за каноном репрезентации человека в домашнем образе, но разрушает его величайшей психологической сложностью.

**С 1816 по 1823 – пансион княгини Елизаветы Алексеевны и едет заграницу на 7 лет.** Живет в Риме, Милане, Флоренции. Погибает натурщица, подозрение на убийство… непонятна тема, сам говорит, что это его слуги… В общем, живет там непросто. А.А. Иванов защищал Кипренского в отличие от Брюллова, чьи выходки и буйства вошли в легенду, которого осуждал.

Период маньеризма. **Цыганка с веткой…** Переработанная, изощренная версия Леонардо. Пытается свой стиль скорректировать (всемирная отзывчивость) в соответствии с этими образцами.

**Экстаз св. Франциска** – парафраз Караваджо. Как и **Молодой садовник**. Герои – дети природы, не только благостные, но и лукавые, но и даже несколько порочные. Такие герои-типы.

**Назарейцы** – братство немецких художников, которые жили в Риме и образовали буквально монастырь, где они почитали искусство прерафаэлитов. Философия понимания старины, с т.зр. романтического канона восприятия истории как переформатирования жизни.

Иоганн Фридрих Овербек. **Портрет художника Франца Пфора**. Обращается к средневековой северной линии искусства. Такой веризм, цепкость к деталям, мелочам. Стрельчатая рама (воспринимается как окно на средневековую улицу с собором, девушкой, птичкой… ностальгия по иллюминированным рукописям Средних веков).

**Портрет князя Голицына.** В раме – опять двойной образ окна. Мы наконец-то встречаемся взглядом с моделью. Элемент театральности усиливается, такой портрет-амплуа путешественника: сзади артефакты, достопримечательности – окно в мир – буквальная метафора.

**Граф Уваров.** Романтический юноша, а потом он сформулировал триаду (православие-самодержавие-народность) как настоящий чиновник-бюрократ. Здесь он в амплуа пушкинского Онегина, такой меланхоличный денди.

**Жуковский.** В амплуа романтического поэта: растрепанная шевелюра, погружение в пучину собственных страстей, пейзаж-буря. Такая схема. Мастер выгодных заказов.

Графика в это время. **Портрет кн. Щербатовой** 1819г. Графика, хотя тоже итальянский карандаш. Модель подобна выделки драгоценного предмета, уже нет той непосредственности контакта с образом. Появляется филигранность отделки, но сам человек как будто отстраняется от нас. Хотя по качеству письма это ювелирные вещи, что во многом является маньеристическим приемом. Можно сопоставить с портретами Энгра (холодный перфекционистский стиль: Портрет мадам Детуш, 1819).

**Портрет Екатерины Ростопичиной**. 1822. Появляется отстраненность и ювелирная хрупкость.

Ему был заказан даже **портрет Гетте (литография из Дюссельдорфа)**. Формальный блеск и трафаретная репрезентация героя как великого писателя. Его автопортрет попал в галерею Уффици, что свидетельствует об оценке его творчества в Италии.

Но были и шедевры. **Портрет Авдулиной.** Тема надломленной человеческой судьбы передана очень пронзительно. Маньеристический мир с внутренней надломленной при внешнем перфекционизме с диссонансами пространственного, предметного изображения, с руками как у Моны Лизы, но каким-то безволием. Потрясающе красивая фактура живописи. Результат его экспериментов с разными методами и стилями первой итальянской поездки.

1823-1827 живет в СПб. Влияние назорейства,. Портреты. Они во много театральны и аффектированы. Портрет Трубецкого. Можно сказать кризис, а можно, что он просто изменился. Даже графика: ушла вибрация, все из каких-то иголочек, отчуждение. **Портрет Олениной** – прекрасная дама, но абсолютно недостижимая даже для искренней беседы. **Портрет Орлова-Давыдова.** Пытается вспомнить раннюю непосредственность, но удается с трудом.

Но шедевр все-таки родился. **Портрет Пушкина. 1827. «Себя как в зеркале я вижу, и это зеркало мне льстит».** Собирательный образ гения как такового. Формула романтического гения: чуткость, абсолютный слух и попытка понять все вибрации и токи, которыми пронизана вселенная. Пушкин здесь погружен в какую-то акустическую нишу с этой музой, которой поэт как будто внемлет. Формула абсолютного слуха. Эффект сфуммато с мягким пронизанным движениями воздухом, почти монохромным колоритом, который в деталях расцвечен тональными оттенками – удивительное колыхание среды, воздуха, каждого атома фактуры.

Иконография напоминает ролевую систему, погруженного в себя творческого человека. Но здесь канон преодолевается тем, что образ абсолютно индивидуальный. Схема не тиражируется, а скорее схематическое переводит в разряд универсального. Эврика. Он уже не в роли, он так и есть, он этим живет. Жизнь и поэзия – одно. Тропинин это совсем другой Пушкин – он приплыл из моря житейского и поэтической бури и бросил якорь у семейного очага. А у Кипренского – формула гения.

Это последняя вершина. Он уезжает в Италию, и о шедеврах говорить сложно. Были очень красивые и тонкие портреты. **Вяземский.** Были опыты возвращения к жанру: Читатели газет в Неаполе. 1831. Как будто хочет вписаться в бидермейер, но слишком талантлив, у него не получается и все разваливается (пытается вложить думы, им тесно, неуютно).

Ролевые портреты. **Портрет Патовской, сестры ее Шуваловой и эфиопянки**. Портреты-типы (школа Брюллова) Ворожея со свечой. **Сивилла Тибуртинская.** Такой романтический театр. Неаполитанская девочка с плодами. Трансформация романтического стиля в салонный академизм и стиль бидермейер. Портрет кн. Голицина 1933.

Автопортреты. 1809. Молодой романтик, чуткость к великим живописным системам, желание жизни, познания.

1812. Очень искренний и романтический.

Постепенно другой Кипренский. Автопортрет из Уффици. В амплуа великого маэстро эпохи романтизма, который предчувствует, предвидит, знает великие тайны и их в себе несет (жест обращен к себе).

Поздний автопортрет – завещание. Тонкая живопись. Мучения, терзания, страсти – портрет-биография. Вершина психологического портрета, который открывает уже новые портретные образы.

## Василий Андреевич Тропинин 1780-1857

Тоже из крепостных графа Мимиха, а затем Моркова. Уютный московский аналог блестящего питерского романтизма.

Начинал с типичных семейных портретов 18го века, которые рисовали крепостные. Учился в АХ с 1798-1804, но состоял посторонним учеником, т.к. ему не давали вольную. Учился в портретном классе у Щукина (инфернальный портрет Павла 1). С 1804 по 1821 работал в Москве и на Украине.

Только в 1823 в 43 г. получил вольную. За Кружевницу назначен в академики. С этого времени стал добропорядочным москвичом и весь уют и добродушие московского стиля жизни собой и олицетворял.

**1815 портрет семьи Морковых.** Скован и в пластических темах и в интерпретации моделей, абсолютно 18тивековый немного статуарный образ, выдает незрелую руку. Как скульптуры кустарного производства. Посажены рядком в некий наивных представлениях, но похожи на семейные портреты эпохи сентиментализма, напр. английского. За разными занятиями, вид на усадьбу. Все это как будто в каком-то храме. Театральная репрезентация личности главенствующая, что гипертрофируется

В 1818 создает **портрет сына**. Удивительно как преобразуется его живопись за 3 года. И его концепция личности. Можно сопоставить с мальчиком Челищевым (хотя тот создан на 10 лет старше). Эмансипация мира детства. Открытость, доверчивость миру, вибрация характеристической составляющей образа, как графические портреты героев 1812 Кипренского. Нет тяжести Ферморов и нет тяжести, когда романтизм стал набором клише. Это открытое общение холста с миром. Модель смотрит мимо нас. Тема охраны требующего уважения и почтения субъективного мира героя – безусловная ценность в эпоху романтизма. Благодаря мастерской игре светотени.

**1823. Кружевница.** Вольная. Можно сопоставить с сентиментальными работами из школы Греза, французских жанристов эпохи просвещения. Это портрет-тип. Попытка раскрыть человека внутри его профессии. Ценность мира семьи, семейной гавани как безусловной ценности романтизма. **Золотошвейка.** Они даже похожи, как головки Пьетро Ротари. **Девушка с цветочным горшком**. **Женщина в окне**.

**Гитарист.** Тоже портрет-жанр. Культура московского барства, которая демонстративно не хотела быть стильной. Нарочито архаический быт и нравы. Без погоней за модными поветриями. Фамусовское немного общество. Целая галерея таких уютных образов. Во многом это была фронда к стремящемуся быть в центре, в тренде, в потоке всемирно важных новостей Петербургу.

Были и настоящие портреты. **Портрет Наталии Зубовой**. Шик – от **Карла Брюллова**, которого Тропинин тоже запечатлел, причем довольно элегантно, снискал благодарность с его стороны. Антураж романтической презентации (обломки, руины, грозовые пейзажи) – но все смотрится бутафорски, герой даже не в роли, а как будто в шутку в этот антураж вписан и волен играть с темой романтического живописца, что дает его портретам определенное обаяние. Архаизм сближает с сентиментализмом, но дает дорогу некой искренности.

**Портрет Пушкина.** Видели романтического гения у Кипренского, и вот тропининский небрежный в халатном обличие, как будто приплывший к гавани семейной жизни и погруженный вполне себе в камерные душевные заботы. Но очень обаятельный портрет. Их просто нельзя сравнивать как симфонию и эстрадную песню. И тот и другой могут быть шедеврами.

Есть академические штудии. **Гомер.** Исток – в жанровых штудиях Ерменева с его титаническим образом русского народа. Таких атлетов, атлантов в лохмотьях, Генезис Бомбочо, который жил у академии св. Луки, общался с Веласкесом и впервые утвердил караваджистскую тему люмпенов, когда к ним обращались как титанам духа, а порой и тела. Есть целая серия философов-нищих у Веласкеса. Опять слепота и внутреннее прозрение.

**Автопортрет.** Заключена формула добродушно-близорукого зрения. Это зрение нельзя назвать зорким, но оно обаятельно тем, что какие вещи, колючие реалии остро не фиксирует, а наоборот принимают мир в уютном камерном характере. Схож с мистером Пиквиком. Это не художник – медиум божественной воли, божественных идей, кто видит сокрытое от обыденного глаза, некий сам себе закон и универсум. Вводится другая этическая тема: художник как защитник своей профессии, ее безусловной ценности и статуса.Этот тот самый скромный, но честный и порядочный профессионал, такой работник культуры. Пригов называл себя «работником культуры». Без всякой патетики. Как у Шардена. В этой теме ему покровительствует как раз Москва. Тропинин себя изображает на фоне Замоскворечья. Такой образ делового, дельного города.

### Черты/темы романтического портрета

* Тема личности в истории. Тема соотношения субъекта и объекта и историческом контексте
* Национальная, народная тема
* Субъективная сущность, сломлена социальная/ролевая иерархия. Личность настолько уникальна, что ее нельзя запечатлеть в неких формулах, догмах и ролевых жестах. Неравенство самому себе
* Мир личности не позволяет исчерпать себя благодаря диалогу, контакту (по сравнению с 18в, когда модели хотели понравится, рассказать о себе, даже чуть по-кокетствовать). Романтичекая модель замкнута в себе (взгляд мимо зрителя или рассеянно скользящий – уже клише. Или слепой музыкант.
* Тема круга жизни, колеса судьбы. Утро-день-вечер. Полуденная фаза Сильвестра Щедрина. Утро жизни – мальчик Челищев Кипренского, Тропининский сын.
* Чуткость к миру, божественное внимание, которое и есть суть гениальности. Акустическая чуткость портрета Пушкина Кипренского (ниша со звуками покровительницы-музы). Его автопортрет.
* Преодоление жанра. В самом конце 18 века в трактате Уварова узаконена иерархия жанров, а романтизм ее ломает. Пейзаж с афоризмом Батюшкова и портрет уже становится исторической картиной (портрет Пушкина – это целая эпоха).

## Романтический пейзаж

1814 г. Батюшков: «пейзаж должен быть портретом, а иначе что в нем?»

Эту фразу можно понять по-разному. В протокольном смысле: художник должен быть фотографом и все фиксировать. Он скорее имел в виду тему пробуждения духовных сил природы кистью живописца, его высвобождения. Увидеть духовный ландшафт в ландшафте земном – это и было целью Батюшкова.

**Во 2й половине 18 в**. было много прекрасных пейзажистов. Федор Алексеев. Связан с темой ведутты: Каналетто, Гварди. Но была также видопись академической школы:

* Мы собираем идеальный пейзаж из разных элементов и его компонуем.
* Система трех планов и трех цветов, еще от Лорена и Пуссена.
* Часто использовалась камера обскура (театр зрения, зрение, которое режиссируется по законам театра) – изобрел тоже Леонардо.

Ассоциируется с живописью эпохи просвещения. Образ идеальный. Обращается к Франческо Гварди.

**Семен Щедрин** – дядя Сильвестра. Кудреватые кроны деревьев, идиллические мотивы. Само пространство выгибается как некая дуга и мы видим его сценическим взором. Оно абсолютно понятное, рукотворное, инсценированное взглядом. По колориту – соотносятся с идеальной нормой того времени: Лорен, Пуссен, Буше. Фарфоровая гамма пасторалей рококо.

**Матвеев.** Такой же живописец-видописец, хотя творил и в начале 19в. Поправление реального ландшафта оптикой. Это насаждалось в т.ч. через музеи, где выставлялись те самые Пуссены-Лорены.

**Михаил Иванов.** Балаклава. Пастельные тона. Дикая природа поправлялась по законам некого канона.

\*\*\*

Постепенно входим в другую эпоху, где тема пейзаж-портрет утверждается с помощью сложных и динамических представлений природного ландшафта, который не является попыткой срежиссировать его умственно, а попыткой увидеть в нем те токи, качества и аллюзии, которые были бы отзывчивы душевным пейзажам человека и живописца.

**Каспар Давид Фридрих.** Он был в зените славы. Его пейзажи показывают диссонансное состояние природы, катаклизмы, которое сродни душевному состоянию. Созерцающие эти катаклизмы уподобляются зрителям. Мы себя с ними идентифицируем. Провозвестники новой культуры зрения. Никольский, Джонатан Прери: смена конструктивного зрения эпохи Возрождения и Нового Времени на чистую визуальность и диорамную иллюзорность. Здесь скрашивается, что это плод творческого воображения этих наблюдателей. Такая диссонансная и строптивая природа. Роднит его с **Тернером**. Те же пограничные состояния. Руссо «Прогулки одинокого мечтателя».

Эти наблюдатели похожи на кошек, которые тоже смотрят на все со стороны и, видимо, погружены в философские размышления. Стаффажные котики Фридриха.

**Сильвестр Щедрин 1791-1830**

Выбрал как будто бы более традиционную обстановку. Полуденную природу. Он не стремился писать катастрофические состояния природы. Во многом стал проводником другого вида зрения на пейзаж. Характерен для российского понимания универсума человека в мире.

1826 г. Темы: гавани, гроты, террасы и веранды. Подобные опусы имеют некие аналоги в европейском искусстве (школе БазилИко: сближение пейзажа и бытового жанра). Что же нового? Понимание пространства, как светоносной, преображенной солнцем и воздухом субстанции, которая транслирует нашему сознанию универсальные истины. Они прекрасны в любое мгновение в своем заданном априори качестве, не срежессированом. Самый обыкновенный сюжет преображается благодаря поведению солнца и воздуха. Это роднит их с ампирными колоннадами и интерьерами. Это то, что пронизано живительными токами, что оппозиционно затхлости, спертому воздуху эпох, где главенствует параграф, парадигма, диктат бюрократической установки.

Его герои изображены в абсолютном бездействии и это бездействие помогает героям обрести состояние прозрачного стекла, быть им медиумами природных токов, что преображают мир. Нужно полностью отказаться от своего я, чтобы тебе открылись эти природные токи, связи.

Отсюда любовь к однотипным видам. Эти террасы они их писал бесконечно. Они были константой быта как бытия. Такой золотой век человечества, когда природа и человек погружены в единое состояние, полудень, точку зенита, когда все находится в идеальной гармонии и равновесии. В отличие от драматизма и катастрофичности Каспара Давида Фридриха.

Ведуты. Вроде бы та же трехцветка и три классических плана, но нет театральной презентации пространства. Обращение к пленэру.

Писал и руины, но они не самоцель, а попытка ввести в картину, такая кулиса, а не тема бренности бытия. Природа как будто в полуденном равновесии всех своих частей. Меланхолия была ему чужда.

Окно – впускает в покой великое пространство мира, а Фридрих – отгорожен, он эти пространства разделяет, ностальгия и желание вырваться и плена. Всеприятие и пантеизм Щедрина vs интеллектуальное понимание романтической коллизии Фридриха.

**Братья Чернецовы.** Сделали мастерскую в лодке, плавали по Волге, все фиксировали. Проложили мостик к историческому пейзажу. Получилось некое подобие известной диорамs СПб Садовникова. Чистая визуальность культуры 2й половины 19го века. Человек не хозяин собирания мира своим глазом, а потребитель, которым манипулирую. Это и эффект кинофильма. Картинка тобой манипулирует, а не ты ее собираешь.

Бесконечные ряды. Ездили по разным странам. Маньяки визуализации мира. Плавали на своей лодке и все фиксировали. Не ведуты, а фиксации. Конечно, что-то корректировали: гроты-кулисы.

**Ломтев.** Странные пейзажи средневековых городов в образе российского Маньяско. Готический стиль в пейзажной живописи. Монструозные вакханты, ведьмы и демоны у Маньяско, а здесь нашествие поляков на Москву.

29.02.2016

## Бытовой жанр и Венецианов

Алексей Гаврилович Венецианов 1780 - 1847

Бытовой жанр это не то, что уложено в прокрустово ложе классификации 18го века. Его жанр это формула романтизма и стиля ампир.

Сын московского купца, учился в частном пансионе, занимался чертежными работами, был помощником землемера, служил в канцелярии в почтамте. Брал уроки у Боровиковского, делал копии в Эрмитаже. Преуспел в сатирической графике во время войны 1812 г.

Преуспел в этом жанре, печатался в разных журналах. Английские хогартовские влияния. Пародия на французские нравы. Дамы в магазине. У парикмахера – почти цитата из Гойи. Бытовые зарисовки (Патерсон, Лепренс – русское общество как экзотические древние люди, такая этнография). Это осталось в наследство от 18го века, где бытовой жанр был из разряда курьезов кунст-камеры.

Автопортрет – уже 31 год. Еще ничем о себе пока не заявил. Профессиональная этика, самоотречение (не такая романтическая поза гения, которому все доступно и можно), а такая миссия человека, выполняющего свой долг. Протестантская этика – такой типаж распространен в европейской живописи. За этот портрет получил звание назначенного в академики.

А за другой **портрет Головачевского с тремя воспитанниками**. Миссия воспитателя, педагога – миссия служения. Произведен в академики в 1812 г.

Делает милые портреты. Сын Фонвизина 1812 г. Тонкий, схожий с Варнахом, Соколова в акварели, но не такие интересные как портреты Кипренского.

Потом резко меняет свою жизнь. В 1815 г. уезжает в сельцо Троних, деревня Сафонково и ряд других Тверской губернии, где он живет помещиком. В Сафонково открывает школу для детей крепостных крестьян и учит по своей системе: не копирование, а натура и развитие творческого интеллекта и творческого видения на мир. Подготавливает программу «натурный класс АХ» до 1824 г., но не успел защитить. Именно здесь и рождается его «жанр».

Воспитал себя сам, хотя и много копировал в Эрмитаже. Т.е. его приоритеты не были классическими. Он очень полюбил Франсуа Мариуса Гране «Внутренний вид монастыря капуцинов в Риме» - интересно ему было то, как движется в пространстве цвет. Анфилада сквозняков ампира – что-то подобное в жизни захотел сотворить Венецианов. Преображение интерьера потоками света, они побуждают нас не только войти в картину, но и к активному в ней действию. Творение над натурой, нужно уподобиться демиургу и творить над натурой и сделать это с помощью световых потоков.

Венецианов инсталлирует эту ситуацию в натуре. **Гумно.** В качестве помощников привлекал крестьян. Аккуратно вырезана передняя стенка – такая сценическая коробка, открыты порталы по разные стороны перспективы. Это позволяло достичь свободного движения света, активного и драматически интересного. Фигуры все-таки посажены нарочито, с трудом исполняют обязанности «подыграть барину в его занятии живописью» имитируя труд.

Не от типического жанра видописи (когда берется натура и корректируется на образец), а каждый раз пересоздает ситуацию пластическую, живописную конкретного общения с природой, жизнью. Такой манифест программы: активный свет – проводник творения (преобразования природы).

Ученики прославились интерьерной живописью. А от самого Венецианова таких световых интерьеров мало. **1823. Утро помещицы.** Свет преображает обыденную сцену, он ее одухотворяет и создает излучение теплого светового потока, который сопоставим со зрением/картиной мира Ренессанса. Нет суеты и дребезжания мелочей. Все монументально как у Козловского, Мартоса. Генетически связан с ампиром. Крестьяне становятся как будто бы исполинами, наделяются мощью античных героев. Иногда это нарочито. **Очищение свеклы**. Все приобретает какую-то внутреннюю значимость.

Изучение состояний. Сон. **Спящий пастушок**. Можно представить, как это сделал бы Буше (что-то приторно-фарфоровое, такая идиллическая пастораль). Или Сильвестр Щедрин - много природы и маленький стаффажный пастушок, которым руководила бы природа. Наша задача смирится и пропускать через себя эти токи. А что делает Венецианов? Он показывает интересный мир, мир сновидения. Сон – представление, греза, то что кажется. Как будто отдернулась завеса и мы попадаем в мир сна. Эта кажимость, греза явлена как двойное представление, двойная презентация (пастушок, а за ним его сновидение, мир его сна). Мир на грани сна и яви, как та греза, которую нельзя до конца объектно помыслить. Как Федор Толстой в иллюстрации к «Душеньке» Богдановича. Картины Сороки – греза, то что никогда не вернется. Бдение Александра Македонского Козловского. Монументальный жанр – поиски грани сна-яви, активности-покоя. Венецианов тоже показывает эту грань. Это тот самый героический мир, полный скрытого величия. В нем дремлют те же силы, что и в античной скульптуре.

Восторг перед натурой и ее детьми. **Серия Времена года.** На жатве (лето), На пашне (весна), Сенокос (осень).

**На пашне. Весна.** Апофеоз его концепции героики в жанре рустической натуры. Дикая природа, которую обуздывает человека, вписана в круговорот времен года – натурфилософская тема (Глеб Геннадиевич *Поспелов «Очерки русского искусства 19 в. Искусство. 1999 г.* – взаимодействие мира романтического портрета с темой смены времен года – вплоть до Петрова-Водкина, которому эти темы были близки).

* Художник умалился настолько, что смотрит откуда-то снизу как на что-то эпическое и абсолютно вселенское.
* Героиня и младенец прямо с полотен Ренессанса.
* Стать, мощь и величие ренессанса соединяется с планеризмом видения натуры и преображает природу. Светящееся лучезарное преображение природы.
* Главное не подражать натуре, а ее создавать: нарушение пропорций (крестьянка вровень с лошадью, что же она пони ведет что-ли?). В угоду точности образа изменяет природу так, как ему нужно и хочется, с т.зр. его концепции – презентация великой темы «Трудов и дней». Попытка встроить человека во вселенский хронотоп, который чужд линейному историческому развитию, эсхатологичному. Он цикличен, крестьянин – вечный сын природы, который живет в согласии с ней. Эта героика имеет античное происхождение.

**На жатве.** Герои Беллини с балюстрадами, на которые садятся его мифологические герои и героини. Этот парапет сложно представить его мотивацию, но если вспомнить прообразы античности и ренессанса, то композиция вполне объяснима. Светоносный колорит и античная статика крестьянки.

**Сенокос. Осень.** Иконографические параллели с ренессансной живописью очевидны. Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном крестителем. Но Венецианов удивительно моделирует пространство с помощью стогов. Это что-то такое, что придвигает иную эпоху, когда было важно всю природу сформулировать в ярких архитипических символах и заново пересоздать (Венецианов – первый авангардист). Ассоциация с великим крестьянским циклом Малевича.

Венецианов снизу смотрит на расширяющееся пространство, развертывающееся как некий эпос. До него смотрели сверху как на кукольный театр, сцена была как будто освещена софитами и населена кукольными или фарфоровыми фигурками (заводы Гарднера, Императорский завод). Такой этнографический и курьезный интерес.

Женские портреты. **Девушка с васильками**. Тот античный первообраз, который дал жизнь всей классической культуре. **Мальчик, надевающий лапти** (сандалии).

**Портрет мальчика** (как Тропининский сын, хальсовские персонажи).

Женская головка (грез, ротари).

Герои а-ля-антик. **Жнецы.** Ампир – главное – предъявить стать, которая позволяет быть величественным. Здесь бабочки как шар Александра Македонского. Ничего суетного. Этого не было в советском искусстве «нет людей, нет идей, все сожрал консьюмеризм» (Шолохов с сигаретой и отрубленными головами лошадей, плывущими к АХ, где героика?), а когда было что-то единое, пронизывающее все бытие, тогда и будут бабочки, не нарушающие вечность).

Тема человеческий возрастов. Тема трудов и дней предполагает цикличность человеческой жизни. Его девушки, младенцы, женщины. Первые шаги. **Крестьянка с ребенком**. 1830е. **Возвращение солдата**. Пора зрелости (за полдень) – и природа и человек. **Причащение умирающей**. Уже на границе инобытия. С достоинством, без криков, стонов, плача.

Один из первых ввел ню в крестьянский жанр. Кон. 1820х: В бане. Ни толики пошлости в отличие от школы Брюллова, где все построено на двусмысленности. Здесь кодами тоже становятся античные сюжеты (**Туалет Венеры, Вакханка** из ГТГ). Совершенно нет неловкости.

Человек на земле, сын божий на земле. Не только Малевичу, но и Петрову-Водкину с его сферической перспективой и философской живописью.

Исторический жанр. Есть работы, но совсем на него не похожи.

### Школа Венецианова

Выставка из Твери: Тыранов, Сорока.

**Игнатий Щедровский** (1815-1870). Работы 30х лет. Ученик Венецианова. Литографии: много пейзажа, жанровые люди – почти стаффаж.

**Александр Денисов.** Интерьеры венецианской школы. Был в АХ, там учился у Венецианова. Рано умирает во время пенсионерской поездки в Берлин в 23 года. «Матросы в сапожной мастерской». Героическая стать, хотя сюжет… и кажется, что как минимум государственный заговор. Такой вот он ампир.

**Лавр Плахов 1810-1881.** Похож и на Венецианова и на голландские жанровые сценки. Вместо крестьян – мастеровые.

**Сергей Зарянко 1818-1870.** Портретист. Учился у пейзажиста Воробьева в АХ, у Венецианова. У него учились Перов и Маковский в МАЖВиЗ. Портретист (конкретно-натурное направление), до этого – интерьеры.

**Никифор Крылов. 1802 - 1831.** Брейгель эпохи ампира. Учился в тверской губернии у Венецианова. «Русская зима», потом перешел на портреты. Умер очень рано.

Крылов. Кухня. Даже здесь в маргинальных пространствах ощущаем стать ампира.

**Сорока (Васильев) Григорий. 1823-1864**. Очень трагическая судьба. Жертва крепостного права (у помещика Милюкова – не давал вольную). Ушел из усадьбы, зарабатывал на жизнь писанием икон, пытался преподавать, но неудачно. В 1864 оказался замешан в крестьянском заговоре, бит плетьми, публично наказан, хотя помещика все отговаривали, покончил жизнь самоубийством.

Великолепные пейзажи (имение Милюкова в Островках). Вроде даже и наивная манера, но сама по себе натура увидена созидающим взглядом человека, который преображает видимое в совершенное. Достигается эффект баланса, дрожания картины усадебного мира, идиллия которого через секунду исчезнет и будет в прошлом (образы в зеркале воды – как будто пригрезились).

Вид села Спасское: диалог парня с девушкой – античный диспут или Sacra Conversatione Беллини, значимая вечность. Открытый пространству и ветрам

Кабинет в Островках:

* Световой тунель, мебель вжата в стену, подчеркивает пространство
* Мальчик сидит с краю, на секунду присел.
* Но детали есть: письменные приборы на переднем плане как будто рассказывают нам свою историю.

Портреты Милюкова, его дочери, а также чудесный портрет уже пожилого Венецианова.

**Тыранов Алексей. 1808-1859.** Из мещан, хороши интерьеры и портреты. Умер от чахотки. Автопортрет, портрет Ржевской помещицы (такая парсунная стать). Портрет художника Алексеева (романтический портрет). Также интерьеры: мастерская художников Чернецовых, интерьеры Эрмитажа (за них получил медали). Портреты в «брюлловском» стиле – очень популярен в 30-40е в СПб. Учится у Брюллова, поздние работы лощено-академичны.

**Крендовский Евграф.** 1810-1854. Большинство его учеников рано умерли (крепостное право). Мастер интерьеров. «Сборы на охоту». Стать ампирной поэтики и светоносность ампирного пространства.

**Славянский Федор** Выкуплен из крепостных благодаря стараниям Венецианова. Интерьеры, связан со стилем бидермейер (много мелочей, деталей). «Кабинет Венецианова». Портреты.

В комнатах Сименского

* Пустые натертые сверкающие дубовые полы без ковров. Тоже звонкое пространство

**Зеленцов Капитон 1790-1845.** Интерьеры. Чиновник, рисовал в свободное время, брал частные уроки у Венецианова. Хрестоматийные мастерские и интерьеры.

Пастушок с дудкой. 1820е. Портрет Милюкова (владельца Сороки). Мальчик с бабками. Венецианов.

Клюквин «Пейзаж – чаепитие у окна в Петергофе?». Квинтесенция звонких интерьеров, оживотворенных светом.

**Алексеев. Мастерская Венецианова** в СПб.

* Анфилада (двери открыты, сквозь окна льется свет). Движение света облегчено благодаря присутствию зеркал
* Ампирные интерьеры. Обточенные, обветренные поверхности, графичные силуэты, гибкие кресла как из мастерской Воронихина. Ордерная декорация также соответствует ампиру
* Всегда движение, нет загромождения мебели, аксессуарами. Центр свободен, мебель жмется по стенам
* Люди не хозяева положения, это путники, они примостились, решили устроить краткий отдых в процессе дальнейшего движения (жмутся к дверному косяку). Это будет в бидермейеровских картинах, где они будут восседать в середине как в пьесах Островского, афоризмы Козьмы Пруткова. А здесь главное – пространство и свет.

**Федор Толстой.** Президент АХ. **Интерьер с вышивающей женщиной**. Очень камерный ампирный, встревоженная чувственность дамского романа пушкинской эпохи. **У окна в лунную ночь** (городской романс, луна, Нева, любовная тоска). Обмениваются статусом мир за окном и перед окном.

**Ухтомский.** Интерьеры Зимнего дворца после пожара. 1847. Одна эпоха сменяется другой. Еще есть типологические черты ампирного интерьера, которые уже усложнены атрибутами стиля бидермейер, в дальнейшем историзма.

1850 г. Поразительно, куда делись ампирные сквозняки. Нелогичный ордер (колонна в нижней части становится камином).

1832. Теплицы/оранжереи Хрустальный дворец Пэкстона. Все каталогизировано, все растения собрать, музей (бюрократическое желание все переписать). Уже не вселенная на десятине (Екатерина 2) через некий код-театр. А здесь попытка захлопнуть все в свой сундучок, ларчик, всю вселенную апроприировать и предъявить на нее право собственности (жарко и душно).

Историзм: все стены закрываются обоями (виртуальный экран) – уже не чувствуется поверхность стены, окна есть, но они закрыты – ровный спокойный цвет. Мебель как в салоне-магазине в разных стилях.

Федор Хруцкий. Много рисовал цветочные натюрморты. Его интерьеры на границе бидермейера и ампира.

Пейзажи. Игнат Щедровский. Пейзажи Сокольников. В самнамбулическом состоянии, мечты. Обаяние наивного стиля с бережным отношением к деталями и завороженностью взгляда.

## Большая историческая картина

### Предпосылки/предыстория

1793 г. трактат Ивана Уварова (?)«Краткое руководство к познанию живописи…». Иерархия.

**Иван Акимов**

**«Крещение княгини Ольги в КН»** 1780 г. Показывает, что такое история и как она понималась людьми эпохи Просвещения, когда историческое сознание не было базовым понятием культурного человека. Театральное действо: подмостки, освящение, полуовал сцены. Смесь античных, рыцарских и даже современных (патриарх) образов. И в этом нет никакого огорчения для художника и зрителя, т.к. дидактическая миссия выполнена, иерархия смыслов выстроена (Ольга – Екатерина с ее греческим проектом). Эпоха просвещения - копили знания, но во много действовали по кодам средневековья и риторики барочного театра.

Его же **«Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев”**

**Григорий Угрюмов**

**Взятие Казани войсками Ивана Грозного.** Иван Грозный как молодой царевич и все благодарные татарские народности пали ниц. Все опять вписывается в систему кодов.

**Александр Невский входит в Псков.** Он похож и на Александра 1, так и даже на Екатерину. Псков изобразил почти даже похоже, хотя довольно театрально. Опять стаффажные фигурки, работающие как порог, вводящие нас в картину.

**Помазание Михаила Романова на престол.** Делегация в русских платьях пришла в какую-то французскую классицистическую церковь. Театр. Однозначная оценка события и всех героев. Зрители в уме перекодируют это на эпоху Екатерины или раннего Александра и «незаметно присоединяются» к восторженным статистам, которые всегда изображаются справа.

**Андрей Иванов.** 1775-1843.

Учился у Угрюмова. Был в почете до эпохи Николая 1 (он специально забыл многих художников, чтобы обновить репертуар больших исторических картин). **Адам и Ева в саду с детьми.** 1803. Звание академика. Живопись инспирирована образцами, художник, чтобы прослыть великим, позволял максимально много живописных аллюзий. Такая академия. Пампео Джероламо Баттони.

**«Единоборство Мстислава с косожским князем Редедёй в 1022 году». 1813.** Законы 18го века: аллегорическая фигура, которая коронует венком славы Мстислава. Караваджистские мотивы с их кровищей. Сценический свет. Планы, панорамы. Бурные события на непоколебимой земле как на сценическом планшете. Это изменил Александр Иванов: он изучал почву, чтобы приблизится к психологическому изображению.

1829 **«Крещение Владимира в Корсуне».** Даже Николай 1 почему-то осерчал на художников-профессоров. В опалу попал и Андрей Иванов, в 1831 был уволен за картину «Смерть генерала Кульнева» (не сохранилась) - в той же странном академической манере.

**Василий Шебуев**

**«Подвиг купца Иголкина»**. 1839. Во время северной войны был взят в плен и услышал, как гласит легенда, как шведские солдаты непочтительно отозвались о Петре 1, он убил этого солдата, он был схвачен приведен Карлу12, тот отпустил его, оценив его лояльность. Пётр его как-то выделил и каждый раз когда был в Новгороде, всегда к нему заходил. Номенклатурный такой эпос. Торжество чинопочитания и верноподданичества. Речь даже не о России, а о иерархическом подданичестве.

Автопортрет Шебуева с Гадалкой (прямо Тербрюгген).   
1836 . **Образ Александра Невского**. Театр, рыцарство. На заднем плане Троицкий собор АНЛ.

03.03.2016

Большая историческая картина (продолжение)

**Алексей Егоров**

Замечательный рисовальщик. Учился у Акимова и Угрюмова. С 1803 года жил в Риме, где снискал славу русского Рафаэля и даже был приглашен папой Пием 7 в число своих придворных художников, но отказался. И в 1807 вернулся в СПб. Уже в 30 лет был профессором исторической живописи.

**Мадонна с Иоанном Крестителем** – точно не только в рисунке, но и в колористических нюансах, тонкой работе со свето-воздушной перспективой следует за ним. Великий ученик.

**Истязание Спасителя**. Потрясающее владение композицией и анатомией. За эту работу получил получил признание – без единой анатомической ошибки.

**Святое семейство с Иоанном крестителем.** Рафаэль и другие великие мастера (Титицан, Баттони, отчасти Каррачи, Пуссен с Лорреном) – идеальный образ идеальной живописи.

В 1840м попал в немилость Николая 1, т.к. задержался в прошлой просветительской эпохе.

### Историческая картина начала 19го века

**Федор Бруни**

Из этой же фамилии и авангардист Бруни. Швейцарский итальянец, его отец переехал в Россию. Учился у Егорова и Василия Шибуева. Закончил АХ в 1818.

**Смерть Камиллы, сестры Гораци**ев. 1824. На первый взгляд все то же самое, что у академистов эпохи просвещения.

* Цветовая гамма – пуссенизм. Трехцветка – основа композиции.
* Три плана. Риторические жесты. Софитная подсветка. И т.д.

Но что-то другое: зритель не так завязан с программой, которая его вразумляет и делает наставления. Здесь требующий личного соучастия и сочувствия сюжет. Рим и Альба Лонга: по трое Горациев и Куриациев. Третий брат возвратился в Рим и увидел сестру Камиллу, которая оплакивала жениха из Альба Лонги, он в ярости вонзил в нее клинок.

Совершенно не понятный сюжет с точки зрения нормативной логики эпохи Просвещения. Клятва Горациев – все понятно, зритель – соучастник однозначного героического поступка. Отсюда Федор Толстой с его медалями и восковыми рельефами (там тоже вся доблесть понятна).

Здесь доверие личности зрителя несравнимо больше, именно это и перекодировка. Зритель сам определяет, кто прав, с кем быть. С братом, зарезавшим сестру? С сестрой, бывшей сердцем с врагами?

Важна пауза, а не действие, пауза, которая дает возможность рефлексировать и делать вывод. Здесь пауза в реакции на жест Горация его друзей, домочадцев, людей из толпы. Каждая группа представляет не матрицу состояния, а сложное психологическое движение. Все это перейдет в великую картину романтизма – Явление Христа народу.

**Медный змий**. Но здесь нет возможности сформулировать свое отношение к событию. Мы становимся как толпа – пленники обстоятельств. А в лучших картинах зритель становится перед выбором и сам конструирует ситуацию и в физическом и в моральном смысле.

Тема чуда и стихии. Это продолжение темы противостояния личности и мира, но без выбора конкретного героя. История основана на катаклизмах и конфликтах.

Свободный передний план, поэтому композиция пульсирует. Вихреобразные движения толпы дополнены интенсивным и контрастным освещением. Почти как у Вильяма Блейка. Сами фигуры – маньеризм 16го века.

Картоны Исаакиевского собора.

Графические работы. **Пушкин на смертном одре**. 1837г.

**Всемирный потоп и Ноев ковчег**. Совсем как у Блейка и вытянутые фигуры и сами линии, ритмы, рифмы.

Портрет Волконской в образе рыцаря, хотя это женский портрет.

**Вакхант.** Что-то жанровое, параллель Брюллову и Кипренскому.

## Карл Павлович Брюллов

Когда Николай 1 опоздал на 15 минут на сеанс портретирования у Карла Брюллова (тот очень не хотел писать этот портрет), он просто закрыл двери и уехал. А когда Николай приехал, и ему сообщили о поступке Брюллова, тот только сказал «Какой нетерпеливый человек».

Очень не любил долго работать, это его утомляло. Но публичная жизнь ему была очень нужна. Человек весьма капиталистической формации: поехал в Италию, получил всяческие награды, отказался от императорского пансиона, т.к. решил, что будет жить независимо на собственные заработки. В Италии он с другими художниками целой командой достаточно вольготно себя вели (сейчас есть современные исследования, разоблачающие слишком уж залихватские рассказы на эту тему).

Брюллов – гений компромисса (Алленов): сверяет свою позицию с общепринятой (вкусы большинства) и находит некий баланс. Нарушение горизонта ожидания – если нет – то поддакиваешь публики и работаешь на потребление, искусство становится товаром. Нужно эти ожидания сломать, как Рембрандт ломал, Джотто, Рублев и Иванов тоже.

Гении компромисса – это уже Семирадский и другие салонные художники.

**Нарцисс, смотрящий в воду.** Получил золотую медаль. Похож по описаниям на молодого Брюллова, т.о. он зашифровал все опасности, которые судьба приносит такому обласканному славой живописцу, названному «божественным» при жизни.

Влияния: караваджистская светотень, академисты итальянские. Картина великого ученика.

Академика получил за **Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского** 1821. Опять явная образцовая школа – итог смотрения и пытливого ученичества у великих мастеров, Пуссена-Лорена. Такой пятерошный диплом, который дал Брюллову свободу дальнейших поступков.

Копировал афинскую школу Рафаэля. Фреска, на которой время оставило следы. Брюллов сделал копию, но ее подправил (вылечил все то, что у Рафаэля утрачено или подпорчено). С т.зр. романтизма поступил не очень, Стендаль: «все замечательно, но зачем же подправлять самого Рафаэля». Время стало уже героем произведения, а если его подправлять – это фальсификация, фальшь (как Лужков в Царицино).

**Итальянский полдень**. Совершенство в отличие от схожих портретов Кипренского или Бруни, у которых видна была ремесленная работа (была видна трудность работы с материалом). Здесь световоздушная перспектива обволакивает как сфумато все и всех. У него есть некая органика и естественность: полуденное состояние мира (все во мне и я во всем). Полнота бытия в маленьком фрагменте, исчезает ненужная конкретика.

**Вирсавия.** 1832. Рисковая, еще немного и будет пошлость. И обнаженная девушка и алый цвет и много всякий драгоценных каменьев и металла – уже почти салон, но держится именно благодаря качеству живописи. Потому что у него одухотворена сама материя и субстанция живописи.

1828 порвал с пансионом, который ему выплачивало общество поощрения художников (контролируемое императором, конечно). Это ему пошло только на пользу. Т.к. с 30го года он увлечен сюжетом **Последнего дня Помпей** Работал с 30 по 32 год по заказу конкретного лица – Анатолия Демидова (наследник уральских горнозаводчиков, получил титул князя Сан-Донато). Купил эту картину и в 34 году преподнёс Николаю 1. Все общество СПб было «гальванизировано».

Много эскизов, мы видим, как постепенно преображалась, уточнялась идея. Ему было важно показать в данном произведении ту природную катастрофу, которая совершенно преображает мир личности. Лотман «Культура и взрыв». Разрыв хронотопа от обратного говорит о том, насколько он важен, как важно погружение в историю. Именно в это время велись очень активно раскопки, эта тема была важна для восстановления исторического хронотопа спустя тысячелетия. И здесь Брюллов действует как романтический демиург, он кистью дарит нам то, что временем, историей и природой было уничтожено.

«Романтизм» - ром антизм – римская античность – корни культуры.

Нервы и эмоции должны быть накалены до предела, для этого нужно втащить зрителя в картину. Он работает как кинематографист: может срезать части фигур, дать контраст планов

Световой клин вспарывает в центре композицию, получается что две диагонали двумя клиньями врезаются в пространство и наш взгляд вынужден еще более активно двигаться. Он не может ни на чем успокоится, он вновь и вновь переживает эту пространственную драматургию. Контрастное освещение – отсылки к караваджизму (кьярускуро) и, конечно, к театру. Сценическое освещение молниями, кулисные архитектурные изображения с падающими статуями. От театральной эстетики – вполне нейтральное изображение почвы: здесь это планшет сцены, на котором все чинно инсталлировано (в этом плане даже Бруни более разнообразен в изображении природы, натуры). Здесь такие тунели, которыми оформлялись сцены еще со времен Палладио.

Люди соединяются в группы, собранные мастерски. Напоминают античные изваяния и скульптуры, а также фрески Ренессанса (рафаэлевские фрески: изгнание Гелеодора из иерусалимского храма, пожар в Борсо).

Художник увековечил сам себя (автопортрет с коробкой художественных принадлежностей) – слева над группой под велумом. Т.е. художник присутствует и как бы достоверно нам его описывает.

Картина произвела фурор. Гоголь и Пушкин восхищались ею. «Про ожившую гением античную культуру» было написано немало. И картина стала манифестом даже и официального романтизма.

Баратынский «И стал последний день Помпеи российской кисти первым днем»

Угадываются конкретные модели. Юлия Самойлова – возлюбленная Брюллова в Италии. Некий типаж красоты. Баланс между искусством как откровение и искусством как компромисс (срежессировать ситуацию и предсказать реакцию). Но откровение, оно лично для человека, а не для всех.

**Нашествие Гедзелиха на Рим.** Вроде бы тоже исторический катаклизм, разрыв привычного хронотопа. Но как-то…

**Осада Пскова**. Не веришь, как великому искусству – некий антураж, массовка эпохи историзма. Декоративная дробность и обилие деталей становятся первостепенными по отношению к сюжету и идее произведения и нашему соучастию в нем. Это черты стиля историзм: когда архитектурные детали важнее архитектоники, так и здесь – детали интереснее, чем само действо и как оно изображено. Великое теряется и разбивается на затейливые истории, рассказанные для бюргера простым языком.

Картина на спор, когда ему сказали, что Деларош может написать картину за неделю, а Брюллов написал за неделю **Смерть Инессы де Кас**тро. Сюжет кровавого испано-португальского средневековья. Такая историческая мелодрама с переигрывающими на публику актерами. Прототип: Казнь Леди Грей Делароша. Такая костюмная мелодрама, те же сериалы. Для обывателя, который хочет почувствовать свою причастность к большим историческим событиям, но не сложно об этом думать, а так.

1836 году он возвращается в СПб, ему было приказано это сделать для назначения академического профессора и заняться росписями в Исаакиевском соборе (Брюллов начал, закончил Басин). Историческая тема исчерпывается, остается портрет и жанр.

**Великолепные жанровые акварели**. **Богородицкий дуб** 1835г. Острота зрения (мимитическая хватка), увидел что-то, что подражает другому, и это интересно обыгрывать. Это же у Серов. Крона дуба здесь рифмуется с зонтиком. И полуденное счастье световоздушной перспективы!

Акварель. **Ждет ребенка.** Незатейливые итальянские сценки. Виртуозны и с большой душевной щедростью. Свободен и искренен.

**Исповедь.** Тоже акварель. Дар сатирика, в больших картинах это не пристало, а тут очень даже.

**Гадание Светланы**. 1836г. На русскую тему. Кажется, что это стилизованный а-ля рус 60х годов академического салона. А вот это Брюллов, иллюстрация к поэме Жуковского.

Прогулка. После возвращения в Италию в 1849.

Портретный жанр. **Автопортрет 1830х** с аполлонической статью. Хотя был совсем даже не красавец. Тропинин его показал как-то несколько честнее. Любили удовольствия жизни, не совсем романтики.

**Кукольник**. Таинственный незнакомец, абсолютно самодостаточный, с какой-то тайной, которая важна, но он с ней не готов поделиться. И это было очень востребовано, т.к. Каждый хотел «глядеть в Наполеоны», а романтизм щедро представлял темы самоидентификации в разных амплуа (в отличие от чинов и статусов века Просвещения).

Романтический охотник Толстой. 1831.

Актер Рамазанов. 21 г. Ближе к искренности и точности Кипренского.

Целый ряд портретов-картин, где разворачивается действо, происходит сложное движение, есть попытка динамики. **Великая княжна Елена Павловна с дочерью**.

Но более известный пример, Юлия Самойлова с приемной дочерью Амацилией паччини. **Всадница**. Визуальная метафора: всадница невозмутимо восседает на вставшем на дыбы коне. Самообладание, когда весь мир встал на дыбы. Биржа на волнах Невы (победа гения над стихией).

**Портрет Самойловой, удаляющейся с бала с дочерью**. Срывание всяческих масок. Тема маски и души – общие места романтической поэтики, но Брюллову нравилось их этих общих мест вытаскивать ту степень искренности и соучастия, на чем основан кинематограф. Брюллов – кино эпохи позднего романтизма (конфликт, сюжет, движение). Такие портреты – на грани дурновкусия были бы, если бы не уникальный талант Брюллова, который может из бесконечной вереницы бархата, золота, красивых лиц создать что-то, что не порочит чести Тициана и др. Еще чуть-чуть бы и был бы такой пародийный салон.

1840е целая галерея интеллектуалов. В союзники привлекает не академических героев, а Веласкеса, Рембрандта, Караваджо… Поющие руки и вольтеровское кресло **пианиста Струговщикова**. Или антиквара и исследователя античности **Ланича** – человека, наделенного даром прозрения, который сквозь оболочку может видеть истину. **Виельгорский** – меценат и музыкант.

Т.е. Красавицы женщины (сестры Шишмаревы, 1839) и мужчины-философы или воины-герои. Портрет Перовского 1837г.

Костюмированные портреты – Титтони в образе Жанны Д’Арк.

Акварели Александра Брюллова – портреты-картины. Салтыкова.

А год до переезда в Италию в 1848 году создает автопортрет. Философская, драматическая тема, требующая больше сопереживания. Художник пытается доверительно поведать о своих внутренних диссонансах и печалях. Обращается к некой системе кодов: живопись Веласкеса, Рембрандта (опять чуткие руки), но стилистика и метод стали куда более открытые, напряженные… появилось то нон-финито, которые было в ранние годы из-за нелюбви к долгому труду, а здесь уже из-за житейской мудрости и печали прожитых лет. Даже композиция рамки со сводами… Шедевр, сопоставимый с лучшими портретами Кипренского.

В последние годы Брюллов обратился к теме «всесокрушающего времени». **Прощание Дианы с Аполлоном.** Светило, время, циклы и их завершение. Натурфилософская подоплека.

Завещание – Всесокрушающее время. Осталась в Италии в эскизах. Если вдохновителем первых работ был Рафаэль, то здесь – МА, причем в его маньеристической фазе.

## Александр Андреевич ИВАНОВ (1806-1858)

– родился и умер в Петербурге, успел презентовать «Явление мессии» публике. Общественность активно участвовала в обсуждении работы, что говорит об изменении статуса искусства. «Явление» оказалось завещанием Иванова, которое не смогли оценить по достоинству художники следующего поколения.

Сначала был сторонним учеником АХ, и уже в ранних работах отмечается тема, которая упоминалась и в контексте Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация» - неоднозначность моральной оценки и пауза.

***• Приам, просящий у Ахиллеса тело Гектора, 1824г.*** Получил за нее малую золотую медаль. Может интерпретироваться как академическая штудия хорошего качества: сохранены морфологические особенности, авансцена, театральная риторика. Колорит восходит к Итальянской и Французской академической живописи. Даже постановка фигур сопоставима с образцами, которые можно увидеть во Франции. Важно, что Иванов заостряет здесь романтические особенности живописи, которые были незнакомы 18 веку: тема паузы, длящегося мучительно времени в ситуации выбора. (ср – Лосенко, Пуссен). Иванов отличается от других авторов тем, что по-новому понимает соотношение личной исторической ответственности. Есть отчуждение между двумя героями, нет встречного жеста или сострадательной эмоции. Все враждебны друг к другу.

Приам вторгается в личное горе Ахилла, который оплакивает смерть своего друга Патрокла. Приам жестом скорби словно вытягивает Ахилла в реальность из раздумий. Еще не ясно, проявит ли Ахилл добросердечие. Пауза подключает смотрящего к психологической дилемме исторического выбора. Ситуация исторических весов, чаши, которая может наклониться в любую сторону. В этом его прозрение, он подключает хронотоп и вводит его в трудность исторического переживания. Зритель подключён как сочувствующий, и даже как соавтор. Руки Ахилла подобны чаше весов.

***• Белерафон, направляющийся на бой против Химер.*** Более нормативна и симпатичная точным колоритом, точной системой пропорций и пластики. Хорошая работа, которая не говорит много интересного.

***• Иосиф, толкующий сны Виночерпию и Хлебодару 1827г.*** Иванов несколько раз обращался к фигуре Иосифа в своем раннем творчестве. Присутствует ситуация выбора – Иосиф, заключенный в тюрьму, был заподозрен в связях с женой Потифара, но на самом деле бежал от нее, но она на него наклеветала. Иосиф предрек двум узникам их судьбу: Виночерпию (слева) – помилование, а Хлебодару – казнь. Даже руки Иосифа отражают напряжение весов. Система живописи помогает драматургии, светотень соотносится с великими образцами искусства Италии 16-17 веков (Караваджо и последователи). Тонкие и сложные психологические характеристики.

***• Иосиф и жена Потифара, 1830ые.*** От штудий идет к более тонкому пониманию психологии в пластике фигур – психологические пружины помогают смоделировать передачу телом душевных эмоций. Внутренняя борьба Иосифа передана в его теле, то, как он пытается мягко, но властно освободиться от объятий. Нет конечного решения, подвешенная ситуация собственного размышления над сюжетом. Участие зрителя становится обязательным. Иванов изобразил действие, заключенное в кольце рук, а сложная контрапостная постановка показывает разновекторное напряжение. Поиск точных формул для телесных переживаний он умеет передавать уже в ученичестве, и это будет великолепно выражено в Явлении.

В 1830 году живет в Италии, много путешествует по Германии, Австрии, Северной Италии. В 1831 году поселяется в Риме и начинает с копий фресок Микеланджело (что говорит о раннем желании познать античность». Одна из первых – сотворение Адама в 1831г. Иванов оседает в Италии и много по ней путешествует, объезжает ее всю к 1837г. В стране полуденного солнца и равновесия культуры он находит гармонию и эталон естественности во всех качествах. Здесь он позволяет себе обратиться к самым сложным вопросам бытия, религии и судеб человечества. Он общается с Овербеком (лидер назарейцев), Рожалиным (любомудры) – людьми, которые занимались сложными натурфилософскими построениями. Общается и дружит с Гоголем, увлекается славянофильством. Знакомиться и с Герценом, который поощрял западничество. Иванов имел хорошее гуманитарное образование, и как романтик предпочитает не академический путь, а автодидарный.

Рожалин научил Иванова точно и зорко видеть искусство античности, потому как Рожалин был знатоком греческого языка и литературы и толковал для Иванова греческую литературу. Итогом такого общения, о том, что античная культура может быть актуальна сейчас в решении проблем человека и Бога.

***• Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением.1831-34гг.*** Работа осталась незавершенной. Иванов представляет программу оживления античности, той, которую время стерло с лица земли и превратила в мумии. Иванов идет буквальным путем, напрямую обращаясь к антикам и оживлением, одушевлением их кистью. Но Аполлон на половине своего пути к человеку от скульптуры, он все еще очень скульптурен, в то время как мальчики – более живые. Аполлон остался мрамором, немного оживленным кистью живописца.

Важный вопрос – чем нам может помочь античность в познании самих себя. Иванов пытался представить абсолютный слух, совершенство искусства, которое дарует слух и чуткость к ходу времени. Средствами живописи он хотел явить музыкальную тему, которая рождается четким вслушиванием одного другому и их сопряжение в единстве чуткости является артикуляцией формулы абсолютного внимания.

В качестве штудий изображает «детей природы» - пастушков, как прообразы Гиацинта. Первый вариант композиции хрестоматийный, похож на рельеф эпохи просвещения: все собраны в идеальную группу в одном страстном порыве музицирования. В конечной работе каждый имеет свою партию в ансамбле.

Делает и просто эскизы, на которых статуи превращаются в людей за счет светотеневой проработки. Оживление античности происходит благодаря филигранной работе с поверхностью, светом и насыщенностью тона.

***• Эскизы обнаженной натуры.*** Очень тонкие работы, близкие в Энгру, но более приближенное.

***• Мария Магдалина.*** Получил звание академика. Спаситель изображен в образе императора и аполлона: как идеал красоты и искусства как такового. Искусство романтиками приравнивалось к духовной проповеди, посланию, полученному от бога. Для романтика сближение Иисуса с Аполлоном нормально. Нет клишированности в трактовке сюжета.

Выражение темы спасения мира, которое зависит от конкретных людей, которые присутствовали при появлении Мессии. Она артикулированная в земной, чувственной фигуре и страстной мимике ее лица. Разрыв между двумя фигурами становится намного более напряженным. Этому помогает и контрастный, отчасти караваджистский колорит. Эта картина была хорошо принята, так как продолжала идею великой живописи – но в то же время оживляется античность и возникает психологизм, который делает картину современной для эпохи мирового романтизма.

***• Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина 1831-33гг.*** Возникает момент переломный, перепутье между сделкой с совестью или справедливостью. Вину на себя взял тот брат (Иуда), который продал брата в рабство. И что дальше – заключат Иуду в темницу или нет? Но Иосиф открылся братьям и показал, сколь омерзителен их поступок. Смотрится как барельеф – классический предсказуемый ход.

- Другой эскиз, цветной. В нем много деталей, большая нарративность, сохраняется экспрессия из мира театра. Но при этом есть условность, словно иллюстрация в книжке. Не хватает масштаба или универсального кода, ключа к этой истории, которая оправдывала бы интерес художника.

- Другой эскиз. Тема сохраняется, более проработанные характеры. Есть отрешенность в фигуре Иуды, в мучительной борьбы с собой. Немного рубенсизма, уместного в драматической, страстной сцене.

- Еще более сложная по разработке сцена, все стало более крупно. Сложная нюансировка характеров, жестов, пластики. Более детальный колорит.

- Картина 31г. Страстность отступила перед дилеммой и странной тяжелой паузой. Обозначенной в зависании жестов. Они стали неочевидны и утратили свою риторическую назидательность. Все немного в растерянности, а Иуда бьет себя в грудь не исступлённо, а как будто отрешённо. Эскиз головы Иуды – тема прозрения, как картины со слепыми у Кипренского.

Эта картина предвосхищает огромный вопрос – вопрос совести, который будет темой картины «Явление Мессии». Алленов считал, что это и есть сюжет – формула совести. Явление Христа – свет Евангелия, благой вести. Иванов изображает реакцию на благую весть, со-весть.

Когда Иванову пришла идея писать большую картину, он встретил отпор даже отца: в академических кругах замысел картины был воспринят отрицательно. В это время художник опирался на опыты общения с Рожалиным, который поддержал идею, и в своем духе безудержного утопизма Иванов ведет переписку с отцом и своим другом, с Рожалиным. Иванов был у истоков создания кафедры истории искусств при МГУ.

В 1833 году замысел картины родился, и это предмет постоянной гордости Иванова. Он считает что сюжет, настолько важный, может быть исполнен даже и не им самим, искусство он понимает как миссию. Он хочет написать картину, универсальную вселенски по масштабу. Тем ни менее Иванов не мог жить без общества и зависел от него финансово.

***• Явление Христа Народу, ГТГ.*** 1833 годом датируются эскизы, а с 1836- до конца 40х ведется сама работа. Эскизы и этюды насчитывают около 400 холстов. Сюжетом стала первая глава Евангелия от Иоанна. Мир словестной метафорики и слова Иоанна Крестителя: идет за мной тот, кто будет впереди меня.

Важные темы: на какой ступени находится человек по пути к Богу, и вопрос о том, что есть природа творящая, а что – сотворенная. Подражание природе – это именно сотворение. Для Иванова не Иерусалим и Палестина оказались натурой обстоятельств явления мессии, а Италия, где все гармонично. Природа преображается в процессе прибытия мессии, и она рассказывает о правде исторического события. Проделывается путь из хаоса в космос, который может проделать только такой художник, как Иванов.

К этой проблеме он продвигался путем синтеза «Антизма» и «Романтизма» - что античное может пригодиться в античном постижении истории?

Над мирозданием воздвигнут купол, есть чаша, в центре которой – Иисус. Несколько встроенных друг в друга пространственных планов, образующих вогнутую чашу. Наша точка зрения срежессирована, как в кино. Планы идут мягким наплывом, главный – Иоанн креститель, за которым располагается Иисус. Точная пластическая формула по тексту «тот, кто идет за мной, будет впереди меня».

В картине сюжеты, которые помогают сопереживать картину. В нее мы входим благодаря диагональному жесту Иоанна Крестителя, в противоход нашему движению. В процессии фарисеев большое разнообразие, но в ней чуть поодаль странная фигура, самая близкая к Иисусу – образ дрожащего человека, полного сомнения, находящегося в состоянии мучительного выбора. Человек в красном хитоне – тоже сомневающийся, и это – совершенно явно Гоголь. Сам Иванов находится на композиционной оси, которую создает художник и которая есть фиксация позиции художника и абсолютного отсутствия при этом. В его силуэте – акт чистого зрения, это чистая видимость, которая не требует оценочной характеристики. Это абсолютный паралич собственной воли для передачи точной реальности. Его облик в системе каркасных связей: зрачок это парабола, и ось из нее приводит к Христу по диагонали. Акт чистого смиренного зрения, созерцания, которое художник может себе позволить. Гений – это сосредоточенное внимание, символ чуткости и слышать, как время идет.

Еще одна тема – человеческие возрасты. Некой первой ступенью схождения в картину мы имеем две фигуры: старый и юноша, что дает контраст и дихотомию. Двуединство задает параметры цикла человеческой жизни. При этом оба героя заняты страстью слушания и внимания, понимания того, что в произнесенных словах содержится очень важное.

Идеальный образ Христа создается совмещением многих портретов, он наиболее отрешенный, не-человеческий. Картина-энциклопедия российского романтизма к ее пластическом варианте.

Особое понимание паузы как выбор исторических путей и свершений. Ситуация озарения, которая может быть чревата как разрывом и катастрофой, так и преображением. Ситуация катаклизма, важная в интерпретации большой картины эпохи романтизма. Картина – симпозиум воль, характеров и выборов. Эта картина – метафора совести и ответ на нее в дуще каждого.

Пейзаж здесь не сценический планшет, показана дышащая почва, свидетель события.

**Пейзаж в творчестве Иванова**

Диспут 17го века между адептами природы сотворенной и творящей. 17 век – это природа сотворенная, созданная по канонам идеала. В эпоху романтизма природа – творящая, деятельность художника уподобляется демиургу, зритель становится соучастником. «Каждая вещь – лишь определенная степень деятельности, которая наполняется пространством» - изображение природы в свете постулата: на какой ступени человек находится в общении с миром? Показана материя творящая и природа причастная к созданию. С явлением мессии изменяется сознание людей и сама природа.

Пейзажи Иванова не были сделаны на святой земле – он не посвящал ее. Он выбрал Италию, которая и стала во многом образцом и идеалом полуденной фазы человеческого бытия и бытия природы, которая есть вершина идеи «натура творящая». Показывается преображение природы на примере идеального итальянского пейзажа было задачей Иванова, преображение с помощью явления Христа, благой вести. Новаторство Иванова в том, что он отказывается от готовых сценических методов репрезентации и включает метод пленеризма, что для академической живописи было авангардом. Картина не подчинена идее «впечатления».

Панорамный взгляд часто сменяется конкретной, почти Дюреровской пронзительной зоркостью. Во всех пейзажах он не изменяет стилю эпической репрезентации. Каждая ветка словно помнит первый день творения. Камни – каждый минерал есть отрывок исторической летописи земли. По колористической проработке – близко импрессионизму, но собирает вселенную структурно и монтирует ее из нескольких элементов с трудной процессуальностью, которая заново собирается на наших глазах. Разъятие элементов и потом его сборка (Сезанн).

Отдельные фрагменты запечатлены в потрясающих по технике эскизах, которые складываются в серию. На некоторых есть и полуденное солнце, и луна – как будто представлен весь цикл суток, универсум мироздания. Мерцающая изобразительная поверхность сближает его с мастерами 20-го века. Есть работы как у Сильвестра Щедрина – полуденное состояние, созерцание медиума. Преодоление груза «земности».

Отдельный раздел его творчества – акварели. Имел этюдник, который делался параллельно большой картине.

- Аппиева дорога. Точно обозначенная световоздушная перспектива

- Крыши домов

- Деревья (оливковые)

- Море

- Записные книжки

Если появляются люди, то они в своем цветущем состоянии запечатлены в цветущем итальянском пейзажи. Глубинная связь натуры с античностью, фигурками детей, которые были великим штудиями телесности, способными показать сложные темы натуры и анатомии, благодатные для идей. Тема пластического присутствия в мире – ситуация преображения мира, его просветления после произнесенной благой вести. Эти дети рифмуются с героями большой картины.

Дети точно вписаны в новорожденную землю. Дети словно еще не обрели свою точную систему координат в пространстве, они еще мягкий материал – как и природа.

Пластические параллели в презентации наготы с западными художниками.

**Жанровая живопись Иванова**

Ивановский жанр – важный сюжет, датируемый 30-40ыми годами (параллельно явлению мессии). Именно жанровые картины Иванова связывают его работы периода Явления Мессии и его творческую биографию с поздними работами, которые можно датировать с середины 40х до 1858г.

Эти работы оппозиционны классическому представлению о жанровой живописи – например, Английской 18 века, Хогарта, который видел все детали жизни - он во многом вдохновил Федотова. А Иванов совершенно другой в жанровой живописи.

***- Октябрьские праздники. Перед началом танца.*** «В танце человек может расторгнуть границы вещественного» - Гоголь. Важны общие сложные формулы поведения человека в момент преображения его сущности. Данный контекст важен для Иванова периода Явления, и периода Библейских Эскизов;

- Смотрины Жениха

- Не тронь меня (Мария Магдалина и Иисус)

Пластические темы повторяются в жанровой и в библейской живописи. Даже в непритязательных сценках есть формулы быта, которые конфигурируются в универсальные пластические системы и становятся проявлениями бытийственной основы жизни.

Формулы эскизов войдут в его творчество, когда Иванову будет важен другой сюжет и другая тема – не изображение всемирного вселенского симпозиума, вызванного событием мирового масштаба (явление), а изображение народа, как единого цельного героя, действенного в своих эмоциях, психологии. Цельность соединяет тему народа с темой культурной этнической памяти.

Создает этюды-эскизы собственной мастерской, по которым можно узнать как работал живописей и оценить его мастерскую в категориях пространственности и светосилы. Светопроницаемая, светоносная среда.

- ***Полуночная месса***. Сближает с миниатюрами Федора Толстого. Но здесь – народ, люди, которые становятся единым существом. Жанр Иванова перерастает социальные рамки и обретает качество универсальности взглядов, в чем схож с Венециановым. Жанр становится ответственной темой.

- ***Этюды фресок Воскресения для Храма Христа Спасителя в Москве, 1844***. Этот храм мыслился как один из главных в Москве. При этом он тесно общается со славянофилом и философом Чижовым. Идея славянофильства его тоже увлекает, тема мессианства русского народа. Пытается сделать синтез различных традиций: иконография воскресения совмещена с сошествием в Ад и напоминает этим древнерусские образы. В союзники Иванов привлек западно-европейскую традицию изображения библейских сюжетов: Бронзино, северные мастера, классицизирующие тенденции, важные для эпохи романтизма.

- Небо – как свод в метафизической живописи 20 века.

Синтез традиций предвосхитил Нестерова и Васнецова.

**Библейские эскизы**

Позже он увлекся другой темой – со своим братом они решали создать храм, который был бы апофеозом редакций Христианского просвещения и наглядно иллюстрировала бы догматы христианской церкви. Характерный, символичный проект для периода перехода от романтизма к историзму. Модификация знаний и стремление создать каталог. Библейские эскизы Иванова были созданы как огромный свиток, развернутый в пространстве огромного храма религий.

Эпизоды шли бы от первых дней творения и до вознесения Спасителя. 46-48 годами обозначен период создания библейских эскизов, связанных с обращением к ветхому завету. 50ые – евангельские эскизы Иванова. В это время он был заинтересован сочинением Штраусса, где проводился анализ всех событий Евангельской истории, реконструируется этнографический контекст, что попадает в парадигму эпохи историзма с его позитивистским архивным интересом.

В событиях священной истории делается акцент на архаической традиции представления события как чуда, причем чуда вертепного свойства. Обращается к средневековой традиции «библии для безграмотных», школьная мистерия с моделями и макетами.

- *Изгнание из рая*. Техника становится переусложненной, нарочитая стилизация, которая отличала Пререфаэлитов. Особый акцент делается на детали натурного ландшафта, на исторические артефакты. Сами сюжеты интересно интерпретированы в мистериальном жанре: много созерцающих, очевидцев, хоровое начало. Понимание роли народа в судьбе народа (читать статьи Поспелова в книге очерков русского искусства 19 века.)

- *Благовещение.* Далеко отходит от канонического видения темы. Насыщает сцену этнографическими деталями, но с другой стороны усиливает мистериальность. Как будто явление архангела похоже на откровение или чудо. Работает не только с цветом, но и со светом, создавая световую драматургию, предвосхищающая эксперименты в театре с электрическими конструкциями. Сцены более повествовательны, чем в ранних работах. Эскизы с представлениями различных первых событий истории человечества во многом обращены и в прошлое, и предвосхищают будущее – вплоть до кинематографа.

- *Мария и Христос* (= Не тронь меня). Иначе представлен чем ранняя работа, в модернистской архитектуре, которая представляет авангардную конструкцию. Акцент с психологической разработки переносится на явление чудесного, самодостаточное мастерство композиции – важная характеристика библейских эскизов. Демонстрируются различные возможности композиционного мастерства.

- *Благовещение пастухам.* Мужчина под тканью = как у Брюллова. При этом Брюллов любил делать все быстро, с блеском и восторженной реакцией публики. Внутренняя его свобода была сопряжена с этическими проблемами в поведении. Иванов пытался устыдить его.

- *Искушение дьявола*. Очень наивно изображается.

- *Явление Христа*. Пришел к простате, безинсцинируемость. Простая композиция. Такое же было в начале. Образ люда, окружающего спасителя, как отдельного героя. Интерпретация картины, когда исчезла классическая структура иерархии репрезентации сюжета и зрения. Иерархическая система сменяется кристаллической – актуальное событие показано с разных сторон, символическая ценность события постоянно является разными гранями и по-разному.

\*\*\*

В 58 году он приезжает в Москву чтобы утроить диспут и показать общественности свою картину, но через 2 месяца умирает. Его картина стала завещанием 2/2 19 века, но оценили его только в конце 19века мирискуссники.

19.02.2016

## Павел Федотов 1815-1852

Романтическая тема, но другого направления. Не личность глобального масштаба, а трагическая, когда среда подтачивает человека изнутри, среда русских романов и пьес Чехова («среда заела»). В эпоху романтизма эта тема связана с понятиями «лишние люди», «сопротивление личности социальным связям, догмам, прогрессивным тенденциям в общественном развитии»… Пушкин «Станционный смотритель», Гоголь с петербуржскими повестями, «Шинель» и т.д. В живописи эту же тему конгениально развил Федотов, он, как часто случается в романтизме, он примерил на себя судьбу этого маленького человека. В этом его миссия и его личная драма, которая привела его в казенную лечебницу «Всех скорбящих» в Москве.

Из чиновничьей семьи. Прожил 37 лет как Пушкин. Дослужился до прапорщика лейб-гвардии финляндского полка. Завершил в чине штабс-капитана. В АХ учился у Зауэрвейда, батального живописца. Некая ирония, т.к. он не рисовал картины в монументальном батальном жанре. В его творчестве маргинальная жанровая живопись заняла место традиционных больших жанров. Здесь он схож с Алексеем Гавриловичем Венециановым или пейзажистами-романтиками. Он переформатировал отношения с жанровой живописью как таковой и смог убедить, что жанровая живопись не менее, а может даже более достойна уважения, чем та же батальная.

Суть батальной живописи – попытка встроить некую балетную пантомиму (именно поэтому батальные сцены у Бондарчука получились даже сильнее, чем литературная и психологическая часть. Целые армии сгонялись по разнарядке – эфемерность величия и бюрократического могущества). Завораживает, т.к. есть упорядоченный ритм внутри хаоса. Энтропия преодолевается некой разумной волей и хаос преодолевается логосом, связанным с триумфом победителя. Классическая тема представления войны, где за скобками остается кровь и страдания. Эту логику нарушил Верещагин. Этому противился и Федотов.

Первые работы Федотова были связаны с армейской жизнью. **Бивуак лейб-гвардии гренадерского полка. Установка офицерской палатки**. 1830е. Акварель. Работа мастера автодидакта (самоучки). Явная боязнь пустого пространства, каждый так старательно исполняет свою пантонимическую роль, некая нарочитость – следствие любительской практики. Но при этом быт армии (соединение бытового жанра и батальной живописи). Театр. Пантомима, логика во многом балетная, шахматная, массы людей, взаимодействующие в определенном ритме. А здесь Федотов показывает закулисье (как будто монтируют декорации). Рано проявился талант острого наблюдателя жизни, наделенного сверх-острым зрением.

**Встреча в лагере лейб-гвардии Фин полка вел кн Михаила Павловича.** 1830е. Наивная сценка с очень старательно выписанными фигурками-игрушками. Если в профиль – некий трафарет, который потом себя дублирует. Похоже на театр, но уже кукольный. Но даже в таких листах Федотов являет блестящий дар мимитиста. Здесь источник комического. Вещь подражает человеку, животное становится пародистом человеческого общежития. Чтобы увидеть такие странные ритмы, являющиеся источником комического через снижение пафоса, нужен такой дар, сверхострое зрение как у Федотова. Эта острота может быть причиной краха идеальной или гармоничной картины мира (это такой крест – тяжело подмечать все несовершенства мира). Новелла ОдОевского. Шапки становятся зримой музыкой, нотной записью, торжественной одой. Квид про кво – одно искусство выражает другое. И это тоже источник комического: каждая шапка имеет свою траекторию полета, свой характер. Он рано научился делать острохарактерным мир вещей.

Уже в ранних работах намечается два пути.

* Один – подробная и зоркая пантомима жизни. Наблюдатель социальной пластики.
* Другой – когда он обращается к кругу семьи и друзей. Мир частных людей. Вся его ирония исчезает и уступает место любви и заботе. **Автопортрет с родителями**. Портрет чуть угловатый и косноязычный, но тем не менее удивительно пронзительный по искренности и живому сочувствию, требующему от нас теплого участия.

Маслом писал совсем не много: 1846-51 (в 52м он скончался). Поэтому он в сознании многих он автор немногих работ.

*Алленов Русское искусство 19 в. Д.В. Сарабьянов «Павел Федотов», каталоги 1991 ГРМ, каталог ГТГ прошлого года. Эраст Кузнецов – тоже монография о Федотове. Это большие объемные работы. Есть чудесная Г.Г. Поспелов «Русское искусство 19го века» - что есть остро характерное, что есть типическое в творчестве Федотова. Р.М. Кирсанова «П.А. Федотов, комментарии к живописному тексту», 2006 – из серии Очерки визуальности. Там же есть эссе «Очерки о московском метро» - Алленова.*

Сложность через отдельные атрибуты как улики, времена суток и т.д. – расшифровывает. Рассказ об эпохе через его работы. Как Лотман писал через текстологический анализ «Евгения Онегина».

**Автопортреты.** Часто и охотно себя рисовал и вводил в композиции. Ориентируясь на романтический образ, когда художник подтверждает искренность и истинность своей живописи (Брюллов нарисовал себя с коробкой кистей в Последнем дне Помпеи, Иванов в виде пастуха, сошедшего с фресок Джотто, ожидающего Спасителя, Кипренский в разных возрастах). Примерял разные роли: трагические, комические. Такой лицедей, ответственный за драматургию мира. Такой романтический герой с текстов Гоголя (вроде бы маленький человек, ничем не примечательный, но наделенный умом, совестью, не позволяющему ему быть равнодушным). Это было свойственно и Гоголю – он часто вводит прямую речь. Комические сюжеты – не шутки, а врачевание нравов. Т.е. это не «поза мыслителей» (как Брюллов), а выступает в сущностном своем качестве.

Такие потешные рисунки с текстами/комментариями. «Ах, папочка, тебе так идет мамин чепчик». Такое альтер-эго. Или сценки в виде кавалера, дамского угодника «Девушка дарит Федотову локон». Мир альбомного рисунка. Сценки: «как люди садятся» (кто с подобострастием, кто с осознанием собственного величия, кто равнодушно… все зависит от чувства и статуса). «Как люди ходят». Как эта пантомима жизни зависит от социальных статусов, чинов, мундиров. Федотов изображал все-же не психологическое (как у Кипренского, Иванова), а именно типическое. То, как мундир, чин определяет склад характера и его корректирует в некие догмы, типы и форматы. «Жирный подмалевок» состоятельная дама смотрит как работает такой молодой романтический художник. «Нет не выставлю, не поймут» ☺. «Озябший, продрогший, гуляющий» - Гоголь в лицах. Высокий доход – шуба или дорогая шинель, а если мало – то он вынужден подпрыгивать как марионетка на шарнирах. Вот она эта зоркость глаза, позволяющая прозреть через простые вещи правду жизни. Именно это Серов унаследовал от Федотова, тот безжалостный дар острого наблюдения, что позволило узреть социальную пластику, внутренний ландшафт души, причем весьма неприглядно и без прикрас.

С другой стороны – портреты друзей, знакомых. Тоже для альбомов, но это другие, нежные, близкие.

* *Графические портреты сослуживцев*.
* Портреты Е.Г. Флуга (живописный – почти караваджисткий или ла туровский), он же на смертном одре.
* Портреты семьи Жданович, портрет Александры Петровны Жданович. Парафраз картин «божественного Карла» - такой камерный и интимный оммаж Брюллову. Анна Петровна Жданович – контражуром против света.
* Портрет Надежды Петровны Жданович за клавесином. 1849г. Очень музыкальный. Портрет – образ музыки и абсолютного слуха. Мы прямо слышим звуки от пальцев, касающихся клавиш.
* Дети Жербины – прямо пастух и пастушка Венецианова. Такое ювелирное внимание к этой бабочке – мир – хрупкая драгоценность, которой можно любоваться и нужно беречь.
* Портрет отца. Мудрость. Лицо как будто высечено резцом

Сценки кутежей в полку. Немного сюрреалистический автопортрет с товарищами. Он идет не классическим способом (коробка, а потом ее наполняют), а здесь люди почти филигранные, но они повисают «в нигде». Болезненно зорко переживал связи среды, т.к. монтировал их на собственном опыте, а не гранями академической композиции.

Многофигурные композиции. Большие графические листы:

**Мышеловка: бедной девушки краса, смертельная коса.** Торжище за юность и красоту. Печально и мерзко. Социальный месседж здесь определенный. Но от Перова здесь отличает все-таки многое. У Федотова мир деталей, атрибутов, вещей куда более разговорчив, интересен и живет своей отдельной жизни. А у Перова это превращается в бутафорию, сценографию театра. Для него социальный месседж важен безотносительно разработки живописной темы. А у Федотова каждая вещь начинает говорить.

Карикатура: все антики заменены бутылками. Такой бич всех живописцев АХ – алкоголизм. Метафизические темы, которые стали достоянием искусства постмодернизма.

**Художник, женившийся без приданного в надежде на свой талант.** Развенчание темы романтической ауры художника, но это происходит внутри романтической натуры. Мечта разбивается о быт. На стенах – образ Сикстинской Мадонны, а сам художник рисует натюрморт (прямо авангардные (как художник 20го века – такая культура остроты зрения, как будто ему дано видеть и будущее). Эпизоды цепляются друг за друга (как он рисовал друзей, когда он одного за другим рисовал филигранно и все вместе складывается в удивительно целостные миры): что происходит с дочерью, с сыном (крадет), другим (на топку ломает рамы), вплоть до собачек, кошечек. Все это роднит его с Хогардом.

**Цикл по собачку Фидельку.** 44-46 гг. Кончина Фидельки. Удивительно насыщенная всякими подробностями новелла, почти кинемотографическая. Куколка на столе с неким любопытством и философской отстраненностью созерцает эту человеческую глупость (мир вещей меняется с миром людей). Тема абсолютно романтичная – тот же Гофман.

Последствия кончины Фидельки. Федотов рисует надгробие Фидельки. Романтическая тема травмы: художник-мессия vs его реальная востребованность (противостояние человека и общества). Сам памятник – такой совершенный ампир с пирамидкой (пародия на Тома де Томона и пр.0.

**Магазин кукол.** Шкаф с процессией из куколок пародирует разворачивающийся на переднем плане процессию из людей. Высокопарное романтическое двоемирие.

**Пейзаж** из ГТГ. Такая иллюстрация гоголевской Шинели. Такой Акакий Акакиевич, бредущий по холодным улицам СПб. Не уступает Вато по ювелирному качеству.

**Первое утро обманутого молодого человека.** Хогардовская тема. Мир вещей опять поддразнивает мир людей. 1846.

**Живопись Федотова**

**Утро чиновника, получившего накануне первый крестик.** Прелюдия к картине «Свежий кавалер» 1846. Новый кавалер не вытерпел, по чем свет нацепил орден и показывает его кухарке. Но она насмешливо показывает на сапоги, которые несет на починку/почистку. Талия кухарки не дает высоким гостям посещать этот дом. «Где завелась дурная связь, там и великий праздник грязь». Хотя кавалер и содержит кухарку, домашней еды не видно. Орден св. Станислава 3-ст – самый низший чин (введен Александр 1 в честь Станислава Понятовского), до этого награждали только поляков. Он празднует свой успех не один месяц, так неплохо начавшаяся карьера, так и закончилась (он еще тщится причесываться по моде, но прораздновал наградные до такой степени, что она пришла в негодность, остатки ночной драки говорит, что следующего ордена не будет). Мечта об ордене могла стать навязчивой идеей, т.к. позволяла получить наследственное дворянство. В июле 1845 г. награждение было приостановлено (т.е. за год до написания картины), т.е. в 1845 – это еще был путь наверх, а в 1846 и позже – это просто сатира. «Награждая поощряю» - звучало почти крамольно. Первые зрители картины понимали, что кавалер впал в особое состояние, граничащее с безумием. Язвительность кухарки вызывает в нем ярость (кавалер не может выйти из мира неосуществленных фантазий). Мир придуманный и мир реальности, который начинает атаковать и расщеплять сознание героя («Записки сумасшедшего» Гоголя 1834 г.).

Сама сцена уподоблена во многом и театральному сюжету, создает акустический, вкусовой, обонятельный уровень переживания сюжета.

**Разборчивая невеста** 1847. Пожилая девица гадала, является жених – не совсем красивый. Видна взаимность, за дверью мать – подслушивает – дает знать мужу – а тот от радости крестится. По одноименной басни Крылова. О возрасте невесты (Девке в 40 лет, друг мой, не придет жених прямой) у подробностях знаем из стихотворной записи самого Федотова. «Бедные люди» Достоевского.

Комната написана с нарочитой красотой и шиком. Вводится еще одна тема – сценка стилизована под роскошный метод презентации парадного стиля жизни у Карла Брюллова. Живопись очень благородна (напоминает лучшие интерьеры малых голландцев или французских художников), но внутри она очень рискована (пародийное сочетание цветов: нарочито роскошные цвета/материалы представлены в салоне и можно задохнуться от этой нарочитой роскоши. Если бы не было бы удивительного колористического чувства – было бы ужасно).

За эту картину Федотов получил назначенного академика.

**Сватовство майора.** 1848 г. Интересно описание картины самого художника. Если обратится к стихотворным посланиям Федотова (рацея), которым он сопровождал показ картин на московских салонах (у Ростопчина). Купец Кульков, пятница день. Хозяин от волнения пытается застигнуть свой новый сшитый сюртук на бусурманскую левую сторону. Невеста пытается убежать, т.к. смущается от слишком открытого платья. «Шейка чиста, да без креста». Сваха не знает деликатного обращения, т.к. почти никогда не покидает Замоскворечье. К приходу готовились, но так и не успели.

Курьезный наряд невесты – кисейное (синоним молодости и жеманства), но на самом деле кисейная барышня только после 1861 и отношения к Федотову не имеет.

Нет тревоги за судьбу героев. Поспелов: не все всегда было так печально и трагически у Федотова, т.к. мир вещей, когда он был в гармонии с миром людей, он во многом посмеивался над миром людей, но был реальным. Этот брак, возможно и по расчету, но он не сулит никакой катастрофы, он, возможно, и будет счастливым. Есть некая типизация, которая параллельно в малом жанре себя узнает – жанр фарфоровых статуэток. Эта некая фарфоровость характеров и отношений не только умиляет, но и служит гарантом уюта, домашнего мира и семьи. И он позволяет тактильно пленится этой сценкой. Как мы осязаем картины ТерБорха, Питера де Хоха. Это близко к состоянию равноденствия, полуденного человеческого мира. Но безусловно с критикой, которую Федотов акцентировал в своей рацее. Картина на скорее симпатична по посылу, а рацея усилена, пережата в части пороков личностных и общественных…

Повторение авторское уже позже: весь предметный мир уступил место экспрессионистическому театру, где играют на нервах, люди превращаются в фантомы с лицами-грамасами (даже кошка здесь бестия). Возможно, уже признаки наступающего безумия.

**Ложный стыд или завтра аристократа**. 1850. Молодой человек весьма неплохо живущий, в момент затруднений вынужден довольствоваться черным хлебом. С набитым ртом он оказывается застигнут врасплох внезапным гостем. Анонимный фельетон «Письма столичного друга провинциальному жениху». «На брюхе шелк, а в брюхе щелк». Схож с гоголевским Хлестаковым. Начало «Мертвых душ»: Хлестаков со слугой заняты поисками еды в той клопиной гостинице, где они остановились. «Повесть Онагра». Английская традиция изображения сословных франтов, которых он знал по картинкам Хогарда.

Екатерина Вязова «Дендизм и богема 19 в».

Все на своем месте (в отличие от сватовства майора), но вкус его проявляется в другом: в гастрономических радостях (через афиши: одна на стуле – на ней написано «Устрицы» (Ф: фленсбургские устрицы) – ходили есть устрицы на Биржу).

Алленов: Комизм сведен к анекдоту, свернут в точку. Красота живописного ансамбля безотносительно к сатирическим аспектам сюжета. Нет сложной сатирической основы для сюжета. Мир вещей, предметной среды и мир людей, личности находятся в целом в гармонии. Т.е. это скорее не сатира, а некий комизм.

А трагизм наступает позже в картине **«Вдовушка».** 3 варианта с зелеными и лиловыми в ГТГ, 3й в ивановском музее (тоже с зелеными), еще один рисунок в ГРМ. Сложность с датировками и последовательностью. Сарабьянов – это единственная картина, где действие вынесено за скобки презентации сюжета. Конфликт подразумевается, но не изображен. Конфликт стал более отвлеченным, но вместе с тем более всеобъемлющим. Вдовушка противостоит не просто людям, сгубившим ее судьбу, но всему миру. Предметный мир отсылает к тому, что навсегда потеряно. В образе погибшего офицера – портрет самого Федотова (он опять примерял судьбу на картине). Десятки планов. Сбившиеся беспорядочно подобно овцам в грозу вещи. То немногое, что у вдовушки осталось, кусочки ее прошлой жизни, необремененные законами и полные радости. Очевидна параллель с плакальщицами Мартоса.

Связано с неожиданным вдовством сестры Федотова, оставшейся на попечении художника. Сейчас Вдовушка – это уничижительно, а во времена Федотова – это скорее как Сиротинушка, Кровинушка…, т.е. это молодая вдова. Трагедия в том, что у нее почти все забирается – ей полагалось 1/7 имущества (т.е. вдовья доля). 1815 г. учреждены «вдовы сердобольные» - императорские учреждения, где вдовы чиновников и военных могли ухаживать за больными. Чудовищный мир чиновничий забирает все. И в разных вариантах вещных мир уходит все дальше и дальше, оставляя ее совсем одну.

Последние работы, когда вещественный мир полностью отчужден. **Игроки**. Немецкий бедермейер: вполне уютная жанровая сценка в уютном интерьере с окном, за которым бегут облачка в лунном сиянии. У Федотова – рисунки итальянским карандашом (быстрые энергичные очерковые зарисовки). Среда начинает разъедаться странным призрачным светом. Фантомы начинают бороться с собственными тенями. Шварц. Фигуры начинают деформироваться – происходит катастрофический разлад между фигурами и предметным миром, в который они погружены. Отсутствует продолжение ноги, тень начинает вести себя более агрессивно по отношению к носителю (мир начинает рушится внутри этого диссонанса пластики социальной и катастрофы ее переживания конкретной личностью).

**Офицер-денщик.** Еще спокойствие, но уже лихорадочный свет от свечи вносит волнение. Гармония еще наблюдается – кошечка- как силуэт Фридриха. А вот **Анкор еще анкор** уже совсем не мило. С трудом угадываем фигуры, у человека нет собеседника, человек вброшен в странное одиночество, бессмысленность бытия – программа (еще, еще, еще – вперемешку по-русски и по-французски). Герой помещен в безвременье: что за окном: рассвет или сумерки. Это пауза, но не созидательная, а разрушительная, катастрофическая. Свеча здесь не светит, а крадет свет, она есть подчеркивание сумерек, тьмы. Сам свет воспаленный, такой горячий диагноз не только личности художника, но и всему обществу. Вся пластика лежащего офицера вся искалеченная, вывихнутая.

**Игроки.** Завещание страдающего сознания мастера, который пытался прозреть истинную сущность вещей, предметов, дел человеческий. И пришел к катастрофическому, неминуемому разладу вследствие того, что его честность, зоркость как художника вошла в непримиримый конфликт с теми силами, которые любую попытку жизни отвергали.Миссия – поправление нравов, но пришел к выводу, что обстоятельства жизни непоправимо трагичны, деформированы. И их при помощи живописи, своими силами он этого сделать не может. Такой тяжелый урок не только для русского искусства, но и для русского общественного сознания.

Картины без изображений, свечи, от которых исходит холод, а не тепло, живущие своей жизнью тени.

21.03.16

## Живопись середины 19го века

*Учебник Д.В. Сарабьянова. М.1991. Искусство2й половины 19го века. М.М. Алленов Искусство 2й половины 19го века. 2001, 2006. Поспелов «Очерки русской культуры 19го века. Главы Ге, Суриков, Репин и т.д.». Есть много монографических работ. «Далекое-близкое» Репин. Крамской и его сочинения (щемящее душу, т.к. они очень правдивы). Совсем недавно вышла монография по Передвижникам*

Размежевались 2 дороги:

* Источник образов, которые были унаследованы у романтизма (выспренние отношения, культ художника как артиста, богема и даже отчасти дендизм, противостояние презренной толпе, пиетет к истории в тешущем буржуа менталитете). **Это салонный академизм**. В последние десятилетия реабилитировался. Потребительское общество промышленного капитализма и искусство на него ориентированное. Каковы его ритмы, пленяющие ищущих свободу людей. Татьяна Львовна Карпова (Зам. Земфиры Трегуловой по научной работе ГТГ) каталог выставки «Пленники красоты»: Бронников, Семирадский, Крюгер, Маковский. Много востребованный даже сегодня художников (Кристис, Сотбис и т.д. – 1860-90е гг). Т.е. эквивалент товарной стоимости русского искусства. Т.е. обращение к романтизму в халате и тапочках в стиле «бидермейер». Т.е. буржуа, которые тешут себя причастностью к великому хронотопу, но уже на уровне игрушечности, удовольствия во время досуга. Такая апроприация история (часы в виде готического собора, коттедж и т.д.). Поздний Брюллов и его школа. Пьер Деларош.
* **Левое искусство.** Катя Деготь (выставки и т.д.). Искусство разночинное, связанное с Передвижниками, художников-критических реалистов. Цель – бичевание пороков общества. Красота, автономия художественной правды уступает перед решением публицистических задач социальной критики и объединения людей в борьбе против язв общества и жизни. Некрасов «Я не поэт, а гражданин».

Такие полярные пути: пестовалась салонная красота и нарочито некрасивое искусство, которое борется с неправдами жизни. Можно экстраполировать на современность. В 90е годы такого не было: оба направления были неразвиты (официальные художники на салон еще не перестроились). А сейчас есть совершенно безобразная власть, которая гнобит профессионалов, но поддерживает даже деньгами салонное искусство, которое можно увидеть на выставках... А другая крайность – Павленский, который говорит, что мы живем аду и надо их поджечь нафиг. И засудят как и тогда, когда их сдавали, как сдают и сейчас.

Передвижники как будто бы потерпели крах, не смогли перешибить страну. Но история постфактум расставила акценты. Все-таки дело этих людей не пропало. Они были не совсем изолированы от мирового художественного процесса. Их искусство привело к изменениям, как и искусство передвижников в других странах. Искусство критического отношения к жизни (отражение типических характеров в типических обстоятельствах - эта формула была и у Чернышевского и у Энгельса).

**Неврев «Торг».** 1866. Нет интересных личностей (нет романтических героев, противостоящих общему знаменателю, типизации). В романтизме пружина стиля – ирония (Гейне «ностальгия по бесконечности»). Здесь просто хорошая статья в Кольте и на канале Дождь. Это гневный обличительный документ, формула (напр. воровства, взяточничества и т.д.). Здесь мы видим торг крепостного права, вроде как крепостное право уже отменено, поэтому это преступно. Нет ничего сложного. Есть аллюзии на библейские сюжеты (обращение к старинной живописи) – такой род памфлета. Но теряется понятие эйдотической функции искусства (художественный образ, его сложность, многозначность). Роль зрителя как соучастника процесса сводилась к реципиенту, получающему догмат, таблицу, где все написано. Воскресает эстетика 18го векового просвещения с их иерархической системой образов, смыслов. Опять эстетика и поэтика театра, как и в 18м веке. Т.е. критический реализм это опять система образов и кодов, где театр тоже один из кодов. А.Н. Островский. Театр, текст был иногда часто более сильным, чем некоторые изобразительные произведения.

**1863 год. Бунт 14ти.** Не захотели писать на картину «Пир на Валгалле» (по скандинавскому эпосу). Такие страсти кипели на улице, что писать настолько отвлеченную картину… Они решили устроить свой быт по принципу артели, которую описал Чернишевский в романе «Что делать». Все поровну, живут коммуной, все заработки в общую копилку. Эта артель жила до конца 1860х и потом распалась, как все левые идеи, которые воплощаются в жизнь. Кто-то был более востребованным, кто-то меньше. Такой вот привет социальной утопии эпохи народовольчества.

Стасов. Не обладал хорошим искусствоведческим зрением. Все через литературу, как Лев Толстой (хотя и написал «Что такое искусство», но плакать хочется, все через призму мессианства: художник должен бичевать пороки и т.д.). Эти теоретики(Екатерина Юрьевна Деготь и другие левые интеллектуалы) думают, что качество – это от лукавого. А вот социальная миссия это все!). Врубель: форма и есть содержание (это же говорил Фаворский). Если этого не будет, то здесь не будет правды образа, которая и берет всех. Точное попадание по нервам, почему это страшно, катастрофично для человека… Форм и образ.

В Париже в это же время 1863 состоялся «Салон отверженных». И там заявили о себе импрессионисты. Вот такая дилемма: за кем следовать:

* импрессионисты, которые абсолютно редуцировали любую социальную политику ради зрения (но открыли новые коды для человека, живущую в эпоху ритма, скоростей и т.д.), они и для социальных проблем много чего получилось, но потом их открытия взяли на вооружения и присвоили буржуазные художники. Это все давало зрителю куда интереснее подключать воображение и участвовать в сотворчестве.
* Мы порвали с академией, но по противоположным причинам. Утвердить не форму, а идею. Наш логоцентризм.

**Перов «Слепой музыкант».** 1864 г. Увидел в Париже – бурая колористическая гамма – слепой (картинки 18го века), никакой открытой системы цвета, ничего, тональная живопись. Но зато социальный тип, социальный тип слепого музыканта – такой тип униженных и оскорбленных.

2я стадия – 70-сер.90х Союз Передвижников более сложный, многозначный. Вполне себе первая капиталистическая организация художников со своим независимым менеджментом, обеспечивающим себе вполне комфортное существование в эпоху капитализма. Весьма прагматичный союз художников, работающих на рынок. Они этим отличались от романтического этапа артели 1й стадии.

Они впервые задумались о музейно-выставочной деятельности, автономной от императорской иерархии. Они вполне хорошо понимали конъюнктуру рынка. Нужно ездить, собирать профессиональную публику, которая будет поддерживать их, их имидж. Два прототипа таких организаций с хорошим менеджментом и удачной автономной структурой (Сарабьянов):

* Братства:
  + Назарейцы: романтическая культура – еще не вписанность в меркантильный рыночный товарообмен, еще по принципам цехов средневековья, где некое тайное знание цементировало структуру цехов, даже вступление было подобно обряду инициации. Это же время пышного расцвета масонских лож – каменщики-строители готических соборов. Т.е. здесь была идейная основа объединения.
  + Прерафаэлиты (более коммерциализированы)
* Эстетика салона с вполне сформированным коммерческим менеджментом.

Пересечение этих двух и дало лицо союза передвижников.

Исследователи находят в Европе подобия передвижнического союза:

* Италия. Школа Меккьяйоли. Реалистическая школа. Фаттори. Денитис, Синьорини. Связаны с освободительным революционным движением в Италии.
* Чехия. Художественная беседа.
* Германия.

Передвижничество оказалось самым успешным и масштабным. Если бы оно было сугубо коммерческим и прагматичным, долго бы такой проект не жил. Идеология была тем цементом, который все собирал.

Идеология:

* служение демократическим идеалам. Обращение к народу как к главному герою. Воля народа определяет предмет художничества.
* Метод – критический реализм.
* Стасов поставил во главе национальную тему.

Они хорошо умели ладить со своими потенциальными покупателями и собирателями. Павел Михайлович Третьяков, благодаря которому во многом и выжило движение. У них был посредник – критика как некая власть, позволяющая утверждать ценностные приоритеты передвижников и при этом быть автономной от спущенной сверху идеологии. Поэтому все выставки передвижников сопровождаются большим количеством текстов. И Стасов был гуру этой передвижнической критики. Он во многом инспирировал поиски самих художников. Об этом можно только мечтать сегодня с нашим авторитарным государством. Это не только у нас, но и на западе. Например, у Кеннет Кларк был не только великолепным искусствоведом, но и популяризатором науки. Как и Гомбрих. Это была критика. Абстрактный экспрессионизм возник и держался благодаря поддержке Климента Гринберга. Сейчас, правда, воскресли, лекции.

Что Третьяков имел бы не будь Стасова. Первая картина, купленная Третьяковым. 1853 год. **Худяков «Арест контрабандистов на финской границе»**. Вот что заменило собой романтический жанр. Лихой сюжет, такой исторический анекдотец. Никакой большой роли в истории даже мысли нет. А еще **Шильдер «Искушение»** 1856-57 гг. Наследует сентиментальному жанру, отчасти голландскому, а отчасти и федотовскому (цепь роковых обстоятельств через предметный мир и мизансцены, которые приводят к краху).

А.А. Иванов в 1858 привез «Явление Христа народу». Его завещание, к сожалению, не было оценено и увидено. Вся филигранная работа с психологией образов отступила перед решением актуальных вопросов. Актуально как раз хорошее искусство. А ради этой призрачной актуальности много было потеряно в форме, красоте. Его открыла эпоха, когда красота вернулась, это эпоха модерна, мирискуссники. А вот жанрист Федотов оказал влияние. В 1857 году его рисунки были опубликованы в литографическом исполнении (ранее они находились под цензурой). Художники-графики 1860х апеллировали к замечательной зоркости, мимитическом даже, пантонимическому дару Федотова.

**Боклевский. Образы гоголевских героев**. Есть монография 1994г. Наблюдательность, от английской и нашей сатирической графики. Шмельков, Аген, Тип, Степанов, Ивлев – они работали в Гудке, Русском художественном листке и др.

**Шмельков, Купец у фотографа.** Акварель. Купечество в фокусе внимания. Юмористических эффект кви про кво (замещение одного другим): одно сословие пыжится представить себя в виде другого. Он как бы пародирует дворянское сословие. И потрясающий человек-фотоаппарат (прямо Макс Эрнст). В окно узнаем любимое купеческое замоскворечье.

А в жанровой живописи 1850х годов видим несколько направлений.

* Поственециановское**. Морозов. «Сенокос»** 1861. Более ли менее усвоенные уроки Венецианова. Монументально-героическая презентация крестьянского жанра (сарай даже какой-то киношный). Вспоминается Гумно Венецианова с его вырезанными стенами. Его же «В сельской школе».
* Сентиментальный жанр. **Шильдер «Искушение».** Французские жанристы, Федотов. Общая сентиментальность настроения и точная передача деталей быта. Весьма ученая и академическая по живописи. **Клодт «Больной музыкант»** 1859. Опять сентиментальная и эмоциональная. Все такие миловидные и кукольные. Легко переводились в репродукции.
* Постфедотовское направление. **Юшанов «Проводы начальника»**, художник одной картины. Пантомима явлена настолько филигранно, что мы как будто смотрим отличную пьесу. Еще и отличная почти монохромная живопись. Саламаткин.
* Голландский жанр (Тенерс, Остаде, Стен). **Алексей Чернышев «Уличные музыканты».**
* Социально-критический пафос. **Пукирев «Неравный брак»** (сам как свидетель, обвинитель и прокурор – профиль справа), «Приданное»,. **Неврев «Торг». Валерий ЯкобИ «Привал арестанта».** Тема дороги, всегда разбита, в рытвинах, свинцовое небо, жуткий колорит (тяжелый охристый). Программная картина – она была номинирована на золотую медаль (в 1861 – еще можно было выбрать жанровую картину для выпускной работы, в 63 уже было нельзя. После него перестали за такое давать медали и предложили выбрать что-то из скандинавского эпоса). **Илларион Прянишников.** Порочность сословной системы, когда иерархия становится причиной издевательств над человеком.
* Этнографическая тема. Лепренс и художники эпохи Екатерины 2, которые показывали быт в виде этнографических сценок. Сродни альбомам путешественников (или журналу National Geographic). **Попов «Балаганы в Туле». Трутовский «Хоровод в курской губернии»,** Сами крестьяне выглядят как артисты-пейзане.

Во многом это смыкается с академической линей жанровой живописи.

**Якоби. «Ледяной дом»** - историзм, барокко Анны Иоанновны, конечно, . «Шуты при дворе Анны Иоанновны» - безудержное веселие помимо ее воли у смертного одра (логика абсурда). Т.е. развлекательные картины на зрелищные исторические картины тоже писали, включая и Василия Перова.

### Василий Перов 1834 - 1882

Родился в Тобольске в семье прокурора. Учился в Арзамасе, а потом в Московском училище 1843 и наследовал традиции Сергей Зарянко (ученика Венецианова). МУЖВиЗ – было более демократично, чем императорская АХ. Он обучал правильному следованию натуре и ставил вполне практические задачи.

**1857 «Приезд арестанта на следствие»** - общепринятый европейский жанр, но и венециановский жанр тоже. Преступник идеализирован как античная скульптура. Крестьянство противостоит миру бюрократии со всеми их типичными жестами, идеями.

**1860 Первый чин.** Федотовское наследие. Из грязи в князи. Если сравнить с Федотовым, то увидим много схожих иконографических параллелей. У Федотова пространство заряжено сложной темой истории, которая таится, шуршит в углах, которая сулит нам что-то более сложное, чем просто разоблачительная сатирическая сценка. Не формально, а экзистенциально. Мир вещей имеет свою биографию. Перовский же опус – как будто мы смотрим живую картину. Розыгрыш сценки с условной бутафорской средой. Нет мастерства, чтобы увлечь языком своей живописи, чтобы мы могли реально смогли понять и интерпретировать обстоятельства.

1861 - большая золотая медаль за **«Проповедь на селе»**. Но куда большую известность он приобрел благодаря другой картине того же года **«Сельский крестный ход на Пасху».** Програмна для народнической концепции разночинного искусства 1860х годов. Метод критического реализма доведен до манифеста. Собраны различные варианты преступного отношения к сакральному, циничное ниспровержение понятия ритуал и святость. Все эти улики художник вводит в пространство небольшой картины. Народ абсолютно равнодушный, в какой-то степени зомбированный, нет искренности (икона перевернутая, кто-то падает в грязь, кто-то с валится с крыльца). Все это собирается в состав преступления. Свинцовое небо, чавкающая грязь под ногами – типизация, попытка увидеть в маленьких конкретных ситуациях, что может быть обобщено и предъявлено как состав преступления. Но этой публицистической программой она и исчерпывается. Говорить о какой-то сложной живописной формуле, увидеть более сложные причины этого святотатства нам не дано. Т.е. роль художника равносильна роли иллюстратора блога, посвященного нравам русского духовенства, провинции. Без текста ничего и нет. Все в смысле живописи все в плену у картины эпохи академического сентиментализма. Трафаретные лица, мимика. Нет биографий, они как функции порока. Световоздушная перспектива очень условна, такая театральная сценография. Они хотят, чтобы все почувствовали и прониклись, но они сами опутаны по рукам и ногам с гирям в общении с формами, что становится очень затруднительным и проблематичным.

**Чаепитие в Мытищах близ Москвы** 1862. Опять подробный набор улик, но объединяющего набора органики не видим. Мы не можем проникнуться стихийной жизнью с ее колоссальной могучей энергией и пантомимой со случайным набором совпадений как у Федотова или Иванова. Нет этого. Это такие пьесы реалистического театра. Они оказываются дальше от народа, чем даже импрессионисты (люди уже по-другому ориентируются в новых реалиях пространственно-временного континуума).

Еще более иллюстративна его исторические картины. **Суд Пугачева**. Где место этой картины? Книжная иллюстрация, когда текст является более сильным по отношению к живописи. Здесь подробно проиллюстрирована пушкинская Капитанская дочка. Но пластического убедительного приключения нет. Никто не увлекает своим присутствием внутри многоголосного полотна.

62-63 едет в Германию, Францию. Живет в Париже до конца 64 года. Что он оттуда выносит. 1863г. Проходит мимо парижской социальной пластики (Домье и Курбе). Чистый язык живописи о самых животрепещущих темах совершенно реалистичными методами. Где уроки Домье и Курбе или импрессионистов? Перов всего этого не видел, а брал уроки у салонных Тассара, Жанрона.

Сам Крамской потом писал, как же мы прошли мимо того, что в самой сути народной жизни.

Юмористический жанр. Стал востребован в 1870е, когда произошла коммерциализация. Такие зрелищные анекдотцы.

**Приезд гувернантки.** Просто мизансцена в Малом театре. Полный Бидермейер: даже занавесы как кулисы, обои в горошек, оплетающие все на свете листья. Никакой свободы, света.

**«Проводы покойника» 1865, «Тройка»** 1866. Метафоры на поверхности. Удивительно насколько условно нарисован город. Все воображаемо, лица, гримасы отсылают к сентиментальным опусам Греза.

Похищенная из ГРМ **«Гитарист-бобыль».** Нет явственного обличительного пафоса. Перов сам себя чуть освободил от обязательств социального мессианства и получилась более тонкая живопись, появилась биография, ему сочувствуешь.

Тема романтического двоемирия. **«Утопленница»** 1867. Москва как греза, град-Китеж. Мир полный порока, несчастья и смерти. Грезу невозможно достичь физически, но она является смыслом и мечтой людей в их воображении, такая Утопия.

Также многомерна **«Последний кабак у заставы»** 1868. Шедевр. Социальный пафос, памфлетность и публицистика уступила место обращению к философским темам, запечатленным в романтической паузе, которая у Иванова была паузой перед каким-то принципиальным моментом изменения мира. Куда ведет дорога, куда он нас манит – такая метафорика пространства очень помогает художнику создать унивесальный язык и затронуть универсальные темы. Не просто что-то проиллюстрировать, а подняться над этим и создать картину-формулу, загадку, которую каждый зритель может разгадать самостоятельно. Нет догмы, а есть вопрос, ответ на который ищет каждый самостоятельно. И это прожигание жизни в кабаке рифмуется с игроками Федотова и темами из романа Война и мир. Такие архетипы. Мы не прокуроры, мы не собираем улики. Мы становимся наблюдателями и сочувственниками этим людям, среди которых нет правых и виноватых. Этот человек, ждущий на санях, невозможность разрешиться положительно… Но некий отствет надежды: нарочито неказистый убогий вид вызывает щемящее чувство, т.к. натура преображается щедрой кистью, розоваты отсветом. Что позже будет гениально у Саврасова и его лучшего ученика Левитана. Сарабьянов: «Увязнувшее в ожиданиях время».

Этот путь от нарративности к безсюжетности путь всего направления как возможность найти что-то большее.

1870е с его бизнес-планом, нужно обратиться к каким-то положительным образам, жизнеутверждающим. Перов пытался честно его найти с помощью юмора, точных наблюдений жизни. Портрет-жанр Тропинина, Венецианова. Что-то от соцреализма, очень хорошо вписалась бы на плафон метро Маяковская. Когда теряется критический пафос, становится совсем бескачественным.

Почти кинемотографические образы советских комедий **«Ботаник», «Учитель рисования», «Охотники на привале», «Рыбак»** - тут же аппроприировалась массовой культурой. Культура чувствует слабые звенья и сразу начинает их парадировать. Аксюморон: вроде как неожиданное воодушевление, кульминацию рассказа, но сама живопись настолько увязла во всех натужных формах. Как будто сатира сама на себя. Такая вязкая и безрадостная живопись.

Религиозные: «Христос в Гефсиманском саду» - пытается провидеть острый психологизм (пытается провидеть религиозный психологизм Николая Николаевича Ге). Пост-романтическая с караваджистким светом «Первые христиане в Киеве».

Экзерсисы к сказочным сюжетам «Снегурочка».

Отдельная жанр – портретная живопись.

24.03.16

## Портреты эпохи реализма

Жанровая и портретная живопись в 1860е. Идеология и публицистика во главе угла. Утверждение новой формы в искусстве. Артель распалась к концу 60-х, так как создана на утопических основаниях. Разночинные интересы, проблемы идеологии были в фокусе внимания, что отражалось и на искусстве. Позитивистское понимание миссии художника. Публицистический метод познания мира. Живопись становится удобной для иллюстрации газетного текста. Стасов - идеолог демократической направленности искусства. Толстой также считал, что этическое послание - ценность живописи. Учитывалась по минимуму. Эклектично понят художественный посыл. Язык искусства заимствован из сложившегося репертуара рос академизма и сентиментальной школы фр. Перов, будучи в Париже видел Курбе и Домье и импрессионистов. Тяготел к салонному, сентиментальному, близкому к буржуазии.

– главный критик, идеолог демократического направления в искусстве. Перов - жанрист Картины как журналистские расследования, художественная публицистика. Иллюстрация частного случая. Сценки как род документалистики. Трапеза. Собрание уроков общества. Гипербола. Намерено типизирован. Приезд гувернантки в купеческий дом. 1865. Соотносится с темпераментом культуры. Нравоучительный театр. Пьесы Островского и Сологуба. Последний кабак у заставы. Нет иллюстрации действия или сюжета. Образ паузы живописуется. Пауза не предощущение преображения мира, а пауза – отсутствие времени, безвременье. Философская меланхолия. зритель как соавтор, наполняет смыслами. От федотова воспринял. Охотники на привале. Перов пытается критический пафос сменить юмором – но натянуто. Уместно в буржуазных салонах.

**Перов – портретист** Кон 60 нач 70. 1870 – ТПВХ. Автономия от властных структур. Не бессребреники. Заимствовали от артели организацию. Благодаря их темам стали искать положительных героев. Трудно все время работать на бичевание пороков и нахождения язв. Положительный герой стал востребован. Перов тоже ищет.

Портрет – честный поиск. 1870 **– автопортрет.** Программный для предъявления, общения и диалога художника и зрителя эпохи разночинного искусства. Портрет оппозиционен портретам кипренского. Абрис, постановка и техника. У Кипренского энергия и движение. Вязкость и тяжесть. Образ прокурора жизни. Артистическая маэстрия.

\*\*\*

Перов наступает на голову своей песни, умаляет свою маэстрию и уходит в минимализм средств. Показывает типаж, который и есть основной герой времени. Даль, Писемский. Типаж: мыслитель, они заражены идеей, они пытливо вопрошают нас о неотложных проблемах жизни и пытаются из нас тоже явить ответную реакцию, позицию. Такой трудный и не совсем светских диалог. Целая галерея, которую продюсировали те же меценаты, которые спонсировали передвижников. В 1868 году Третьяков попросил Перова создать галерею русских людей, отсюда портреты Тургенева, Даля, Писемского, Островского, Достоевский.

Портрет Достоевского шедевральный для Перова. С т.зр. иконографии все типично, но есть детали, которые усилены, они очерчены как будто резцом, превращая портрет в формулу. Опять трехчетвертной поворот, опять умаление артистических тем поведения модели, сосредеточенность сродни отрешенности. Достоевский смотрит в традиции романтических портретов мимо зрителя, что создает дополнительный интерес, т.к. хочется войти в этот мир личности, пообщаться, понять. Но писатель не пускает нас туда: мотив сцепленных замков рук (дополнительный барьер в коммуникации). Но еще одна важная тема – мысль, которая поглощает героя всего, требует абсолютного отрешения, сосредоточенности – «думаю думу свою». Она заставляет человека цепенеть. У Достоевского: темы/идеи/идеологии становящиеся наваждением, пыткой (не просто испытанием) – это здесь Перовым в нейтральности и отрешенности самой живописи великолепно показано.

Более живой Саврасов, аскет-Рубинштейн. Художник-активист Прянишников. Вписывается в ряд разночинных героев, вписывающихся в эпоху 70х.

Социологические типы. Потребность в положительном герое предполагала обращение к народной среде дабы сформулировать положительный идеал, а не просто покритиковать обстоятельства, в которые попал человек благодаря подлости власти. А еще и понять, какие есть у самого человека ресурсы, собственные силы. Эти типы с народными характерами.

Типы: «себе на уме» (Егорушка-сыч), странники (философы, образы Платона Каратаева). Такая галерея.

### Леонид Соломаткин 1837-1883

Воспринимается скорее как маргинал. Радикальный путь бродяги, путь творческого жизненного самоотречения. Такая цыганская жажда воли, невозможность сидеть на одном номенклатурном месте. В конце концов он спился.

**Славильщики.** Каждый раз по-новому нарисованы. Они ходят по домам, выпрашивая к Рождеству некие деньги и поют славословие. Такой почти цирковой образ, найден внутри самой жизни. Иногда фантастические, иногда – почти лубок, но все удивительно точные по характеристике. Каждый как будто символизирует какую-то ноту.

Во многом предвосхищал Ларионова, Бубновый валет… но ценой была его жизни. Он внедрился в эту среду, бродяжничал с ними, погружался в эту жизнь, цепко схватывал саму жизнь.

**Фантасмагоричный образ свадьбы.** Совершенно инфернальная, предвосхищающая импрессионизм. Танцуют чиновники. Опять воскресает гоголевский мир благодаря точно увиденной формуле, цепкого схватывания мира вещей и пантомимы жизни.

Любил бродячих музыкантов, трактир. Соломаткин и сам хотел зайти и опохмелиться, но он пока закрыт. Вот он и наблюдает как люди стоят, мерзнут, дрыгаются. Такая пантомима жизни. Потом это воскресят бубнововалетовцы. Их как и Соломаткина очень интересовал мир лубка, балагана, ярмарок.

Он великолепен в колористике и в живописи. Он достойный собеседник Адриана Браувера

### Иван Николаевич Крамской 1837-1887

Лидер процесса разночинного искусства, демократического. Родился близ Воронежа, в детстве работал ретушером фотографии. Отсюда нивелирование неких качеств живописи в угоду реализму.

Ранние работы в АХ в стиле предсказуемого академизма: «Поход Олега на Царьград». «Молитва Моисея после перевода израильтян через Чермное море».

Эти два направления: реализм и академизм. Он не стал новатором формы, о чем очень переживал (переживал, что его поколение прошло мимо чего-то очень главного).

Портреты в графической технике мокрым соусом, законченные ретушью 1866. **Художник Кошелев.** Соответствуют типу творческих людей разночинной культуры:

* Они тоже намеренно стерты в смысле острохарактерности позиционирования человека в угоду типизации его неких общественных социальных качеств.
* Они как будто сделаны фотографическим способом.
* Опять трехчетвертной поворот,
* нейтральный фон, скромное поведение самой модели (включая одежду) – такой типичный разночинец.
* Но при этом вопрошание, требовательность к разговору по существу во взгляде (высветленное лицо, как будто на него направлен свет).

Чистяков – впоследствии у него учились Врубель, Серов и др. Такой великий учитель эпохи передвижничества. Деконструкция метода обучения – учил увидеть конструкцию мира в его возаимодействиях, гранях.

**Автопортрет** – в тех же принципах. Испытующий, откровенно критический взгляд. Но есть детали художественной маэстрии (костюм с бабочкой, шевелюра – такая пост-романтическая схема). Автопортрет 1874 г. в такой цветной манере как будто это пастель. Открытая манера живописи – сближает с портретами Ильи Репина.

**Гончаров 1874г. Григорий Мясоедов 1872г. Художник Савицкий 1871 г. Скульптор Клодт** – абсолютно фотографический образ.

**Портрет супруги за чтением. Внимательная дочка Соня. Молодой Шишкин в пейзаже**. Ученик Крамского – Федор Васильев (на него Крамской возлагал большие надежды, он был именно живописцем, но тот скоропостижно скончался.

А на выставку передвижников в 1871 он предложил «**Русалок**» по мотивам Гоголя. Коммерческая же выставка. Много штампов, не смогли избавится от академической живописи: софитный сцен, академические мизансцены с оперными жестами. Как в исторической и фольклорной живописи Перова. То, что называется условность и штамп. Тиражность эмоций, приемов. Она нужна там, где зритель идет не за откровением, а чтобы подтвердить уже готовую систему ценностей, чтобы потешить самолюбие и подтвердить свое ожидание от картины. Эффектный сюжет, эффектные героини, эффектная картина. Эмоции и впечатление от картины становятся тиражом, коммерческим товаром. Салон – это именно отношение к искусству как товару, снижение высокой идеи ради коммерческого успеха. Здесь боятся откровения и гениального, т.к. гений неукротим и он разрушает этот условный мир общения зрителя и картины как покупателя и товара. Гений не умеет быть конвенциональным, он нарушает потребительское отношение к образу.

В истории же осталась другая работа этого же времени. Это **Иисус Христос в пустыне**. 1872 (после 1й передвижнической выставки). Она важна в контексте программы передвижничества по поиску нового героя. Крамской использует язык иероглифа. У Иванова такого понятия не было, т.к. Иванову было важно изобразить библейский сюжет и максимально честно выполнить свою задачу как художника. В этой истории мы бы увидели пролески современного мира. Для Крамского – Священная история – это некий текст. Это уже не великий романтизм, это уже заряженный неким концептуальным программировании искусства 2й половины 19в. Крамской обращается к Евангелию как к иероглифу, чтобы через него прозреть современные проблемы. Это усиливает публицистику, актуальный месседж, послание. Но редуцирует пространственную универсальную коммуникацию с образом, если мы к чему-то относимся условно, то и зритель будет к этому относится условно. Что редуцируется здесь? Чувство сопричастности к трагедии Спасителя. Иванов всю картину мыслил органической субстанцией, где каждый камень, блик и световой луч высказывался в пользу честности, истинности и правды события. Для Крамского это не так важно. Это проявляется в антураже, в доличном. Крамской помещает персонажа в фотоателье с экзотической декорацией. Нет ощущения правды натуры (краеугольное понятие романтизма). Условность света, цвета.

Что за герой разночинной интеллигенции 60-70х годов. Это герой сомневающийся, требующий совершенного отречения от себя. Эта промозглая атмосфера согласуется с состоянием Спасителя, находящихся в самоотрешенной напряженнешей работе сознания (сцепленные руки) понимания того, что есть истина. Это типическая проблема для самосознания российской интеллигенции 70х годов. Исторический герой является прологом на пути к появлению героя современного.

Эскизы создавались совершенно иным способом, чем у Александра Иванова. Там была попытка создать абсолютно универсальный образ, который был бы и конкретным человеком и вбирал бы в себя лучшие качества человеческой природы вообще (он перебирал женские, мужские черты, сверял себя с античными образами как прообразами европейского искусства вообще). Крамской выходит из конкретного понимания образа и затем идет попытка его обобщать. Т.е. вектор противоположный.

**Радуйся, Царю иудейский**. Бичевание Христа или хохот. 1978-82 гг. Здесь вся проблематика обращения к историческому сюжету в разночинном искусстве передвижников. Условие вхождение – доверие художника к выбранному сюжету. Есть попытка иллюстрации старины, подход к исторической реконструкции. Такие масштабные планы, массовка. Есть попытка передать движение масс, что опять сходно с кинематографическим искусством. Герои не наделены психологической характеристикой (за исключением страдающего Спасителя, который является центральным для нашего доверия сюжету). Но здесь нет никакого контекста. Такое ощущение, что картина написана ради пластической постановки, мизансценирования. Но здесь нет даже формотворчества на уровне Бруни (нет работы с пространством, композицией, светом, цветом и т.д.). Монотонно друг за другом разворачиваются планы, даже повесили цепочку «посторонним вход воспрещен». Вроде сострадание, но тут же и барьер.

Но картина важна, как причина неудачи. Нужно начинать с живописи, тогда все получится. Тогда и социальные и психологические и священные проблемы будут решаться. Автономный язык искусства, который не любят левые. И левые это понимают и лучшие левые к этому обращаются: Дмитрий Гутов, Егор Кошлев.

**Флоксы –** единственный натюрморт. Никогда не подумаешь, что это Крамской, вроде как салонный художник. Такой реверс передвижников.

Но портреты во многом оправдывают понимание Ивана Крамского как большого художника и символа эпохи. **Васильев.** Соус, белила, уголь – почти фотография. **Куинджи** с львиной гривой. **Адриан Прахов**, историк искусства (он пригласил Врубеля расписывать Владимирский собор, потом был него роман с его женой), **критик Суворин** (более острые психологические характеристики: от типизации Крамской шествует к характерности), **скульптор Антакольский**, артист Ленский (но даже в художественном амплуа он как разночинец), Менделеев 1878г. Репин 76г. Хрестоматийный Третьяков – 70й портрет демократической интеллигенции.

**Артист Самойлов** (тип портрета-картины, характерный для Репина). **Григорович** – хочет общаться типично для 70х, как и Мельников-Печерский в своем кабинете. Астроном Струве – опять портрет-картина – уже 1880е!.

**Некрасов периода последних песен** 1878 – портрет-картина, портрет-биография. А рядом имеет смысл показать **Неутешное горе** 1884– во много образ портретный, но и картинный. Как показать психологически состояние тра**гед**ии, но не сделать это обращаясь к театральной патетики. Разные варианты: и почти мистические, но остановился на варианте, где очень много оказалось скрытых аллюзий и аллегорий (Айвазовский: океан – море житейское, сама фигура напоминает плакальщиц, погруженность/самоуглубленность человека дает почувствовать сопричастность и сострадание – отчасти инспирировано литературой, это завоевание культуры 70-80х).

Писал и портреты царской семьи 1886 **Александр 3** (свой метод стилизовал под модель, но опять с фотографической дотошностью и эмалевидной фактурой живописи, что можно сблизить с Крюгером – салонным портретистом**). Мария Федоровна** – портрет как ювелирная вещь. Программная режиссура салона.

**1876 Вера Николаевна Третьякова** – портрет в пейзаже, есть еще ее портрет в голландском стиле. Как портретист он удивительно разнообразен. 1882 Софья, дочь художника. Иногда ближе к пленерной живописи, иногда к эскизам/этюдам, иногда к салону, иногда чисто живописные задачи (жена художника), иногда обращается к истории искусства, чтобы укрупнить модель в наших глазах.

Отдельная тема – крестьянский портрет (как и Перов обращается чтобы создать образ положительного героя из народа). **Деревенский староста, мельник. Полесовщик. Мина Моисеев. Пасечник.** Они населяют роман Мельникова-Печерского. Есть люди себе на уме, есть с тяжелым замкнутым миром, от которых можно ждать чего угодно: бунта, кровавых действий. Есть такие как Платон Каратаев. Крамской их зарисовывал и изучал. Они драгоценны как исторический документ, параллельный мир великой русской литературе с великолепной психологической трактовкой.

Есть аллегорические жанровые композиции, во многом параллельные спектаклям 70-90х гг. **Осмотр барского дома.** Мир от Островского к Чехову. Мир опустошения дворянских гнезд, мир оставленности. Скорее это такая социальная диагностика. Аристократия сходит со сцены, на ее место приходят, наверное, купцы Лопахины. Тема краха иллюзий, разрушения надежд. Такое появляется у Крамского, Репина, Серова, Максимова «Все в прошлом».

Хотя есть и симпатичные дачные образы, «Вечер на даче», но они также во многом навеяны литературой.

Пост-романтическая **«Лунная ночь».** Опять вроде как театр. **«Дама полусвета. Неизвестная».** 1883. Образ почти Эмиля Золя, никак нельзя сравнивать с Блоком, скорее социальная тема дамы полусвета. Ближе к физиологии, чем к символизму. Но она настолько эффектно нарисована, что ее легко апроприировало общество потребления в любых его вариантах. Но это ему по своему делает честь как салонному художнику.

В целом, Крамской очень честный художник. Он сумел все позитивные темы и все противоречия своей эпохи предъявить. Работал в разных жанрах и создал срез культурной жизни 60-80х гг. Он также был наделен писательским даром и его интересно читать и анализировать его идеи об искусстве.

## Исторический жанр 60-80е гг

Много картин наследовали старой академической системе.

**Шварц. Вербное воскресение во времена Алексея Михайловича.** Эта живопись родилась, когда романтическая идея выдохлась и остался исторический бидермейер. Костюмное облачение, мелодраматические сюжеты. В большом жанре потерпел поражение даже сам божественный Карл «досада» Пскова. Здесь все уже смирились и стали делать костюмные инсценировки, этнографические исследования быта (благодаря Стасову) по типу оперных. Это все вполне объяснимо на волне интереса к рукописям, созданию Исторического музея и т.п.

Шварц один из первых узаконил внимание к стилю эпохи. То, что было не очень важно для художников эпохи Просвещения и великих романтиков пушкинской эпохи, которые в истории пытались прозреть то, что является важным для цивилизации вообще. Этнография была побочным. А вот Шварц, Песков, Плешанов, Венич, Флавицкий во многом переключили интерес по законам бидермейера на некий стиль эпохи, предметы быта. Когда измельчали все великие темы, нужно скрупулезно собирать предметы эпохи для такого настальгичекого любования. Отсюда родилось во многом и стилистическое направление Мир искусства. Увидеть стиль, красоту эпохи – это и была их цель. Их охоты, царские выезды, маскарады. Шварц был во многом зачинщиком эстетизации исторического процесса, когда не великие дела оказывались в фокусе, а некая повседневность, которую пытались увидеть в категории стиля, линии красоты.

**Игра в шахматы**. Времен Бориса Годунова.

**Константин Флавицкий. Княжна Тараканова.** 1864 г. Академическая абсолютно живопись, показывающая трагическое событие российской истории времен Екатерины. Интерпретация истории в качестве мелодрамы: не понятно, где, кто. Такой сюжет в телесериале. Авторы часто к этим картинам и обращаются. Или его же «**Нахождение Моисея дочерями фараона**» или «**Мученичество в Колизее**». Двусмысленность: есть сюжеты, которые не очень логично брать для мелодрам. В этом парадокс салона – теряется этическая чуткость, на всем можно нажиться, человеческие страдания, шок – такой Голливуд. Никогда бы Иванов не взял бы такой сюжет, нельзя просто изображать мучения, т.к. все остальные чувства сразу блокируются, невозможно быть человеком с его пониманием мира/космоса, сразу начинаешь реагировать как животное (все сжимается в комок и ты чувствуешь как это страдающее существо). Салонные художники эту грань тоже преступают, т.к. для них сюжет – товар. Не все там так красиво и хорошо с этической точки. Таков был и Флавицкий, но при этом он был хорошим художником, продолжателем Брюллова (он прожил не долго 36 лет).

**Павел Чистяков**, учитель великих Врубеля и Серова. **Патриарх Гермоген отказывает полякам подписать грамоту.** Достаточно заурядно с т.зр. новаторства его учеников. Все академические приемы соблюдены. Как будто из 18го века. **Софья Витовтовна на свадьбе Василия Темного срывает пояс Василия Косого, принадлежащий Дмитрию Донскому**. 1861 показательно, с чего начинал Чистяков. В течении десятилетий он шел к формированию нового метода, во многом оппозиционный собственному. Художник сам конструирует, а не следует шаблонам.

### Николай Ге 1831-1894

Чудесный каталог выставки Ге (включая его рисунки, переданные в ГТГ из Швейцарии).

Учился в киевской гимназии, потом в петербуржском университете, потом в АХ. Участвовал в организации товарищества передвижников, но ощущал себя вне движения, свободным. Он не очень любил бытовой жанр, но любил пейзажи, сцены на исторические, религиозные темы. Чуткость к истории: слышать, видеть как время идет (такое пост-романтическое направление)

Не видел воплощения высоких идеалов в конкретных людях.

**Ахиллес оплакивает тело Патрокла** 1854. Еще более архаический, чем у Иванова. Аффекты, сублимация эмоций. Очень театрально. Даже по сравнению с современниками (например, Якоби), можем отметить очень хорошее качество самой живописи, хорошая ученическая подготовка.

Поздний романтизм – инспиратор раннего творчества Ге. Пейзаж 1862 г.

1859 **Разрушение Иерусалимского храма** – уроки Брюллова и через его призму Рафаэля с его станцами (Ге был в Италии в конце 50х до 62 г). Его свободная маэстрия выводит его далеко вперед по сравнению с салонными академистами – он здорово понимал субстанцию живописной формы.

**Облака во Фраскати** – диалог с полуденными картинами Иванова. Мария, сестра Лазаря, встречает Христа, идущего к ним в дом.

Акварель «**Возвращение с погребения Христа**» 1859. Поздний Иванов с его библейскими эскизами.

**Аэндорская волшебница** – фантастический сюжет из Священного Писания. Что-то от караваджизма – очень чуток к разным методам старого искусства.

Принципиальная работа для его творческой биографии, завершающая его итальянский период. В ее отношении была большая полемика. Это **Тайная вечеря** 1863г. Считается, что она стала катализатором «бунта 14». Художник мощно ввел определяющее понятие для русского искусства – психологизм. Сюжет и драматургия трактованы совершенно анти-канонически. Нет понимания, как зритель должен вести себя по отношению к этим героям. Здесь художник обращается к романтической теме паузы. Христос как бы выведен из главных действующих лиц, от которых что-либо зависит. Он погружен в тяжелые раздумья, предвидя все. Мы не видим его поддержки. Видим уходящую тень, никогда не было изображено, что Иуда раскрыл себя. Во многом это язык иероглифа, т.е. сцена интерпретируется как повод поговорить о злободневной политической ситуации. Повод понять, как интеллигенция может себя повести в мире полном общественных преступлений. Это символ раскола в общественном сознании. Иуда – это левые радикалы, нужно же что-то делать, но при этом он преступает законы гуманизма, человечности. Ради защиты человека нужно пожертвовать человеком. Тьму лечить тьмой. Это тупиковый путь, это саморазрушение. Как будто Ге это провидел.

Именно таким языком хотелось говорить с обществом, а не языком Бронникова и академистов как то «Пир на Валгалле».

\*\*\*

31.03.16

### Василий Верещагин 1842-1904

Отличия от классического батального жанра. Сдача Бреды Веласкеса или Полтавская битва (много вариантов) или какие-нибудь военные триумфы. Битва Суздальцев с Новгородцами. Границы жанра – шахматная партия или триумф, где чествуют героя. Но не дает понимания о катастрофе, которую война несет. Чуткие к социальному художники не могли изображать военную тематику в жанре триумфа и конклюзии. Они переформатировали отношение к войне как таковой. Верещагин полностью стер ауру романтического героического восприятия войны.

Даже другие художники, например, **Кившенко «Военный совет в Филях 1812 года» тоже** отказывались от триумфальной патетики ради документального представления события. Эффектные шахматные схемы отвергнуты ради психологизма. Та самая пауза перед принятием решения.

Василий Верещагин тоже скрупулезно общался с документами, изучал их. Он во многом наследует идеологию просветительства, мессианской идеи, искусство для него реализация важной просветительской идеи. А ведь он был великолепным пейзажистом. Верещагин говорил, что он не может писать пейзажи, т.к. это красть время у солнца, когда нужно тратить энергию на просвещение общества. Он участвовал в войнах: в средней Азии, в русско-турецкой 1870х, он был документалистом и писал сериями. В 1904 погиб в Порт-Артуре при взрыве броненосца Петропавловск вместе с адмиралом Макаровым.

Важно не только пространство, но и время. Сближает его с документальным хроникером кино или фотокорреспондентом. Он был много где и везде был внимателен и наблюдателен к подробностям жизни и быта. Считается, что он возможно был даже шпионом.

Учился в Париже у живописца-этнографа, также в АХ в СПб. Уже в 1860е был на Кавказе. Эти годы также отмечены передвижническими этюдами. Тема **бурлаков**. Еще к ним же обращался Саврасов. Такая обличительная тема.

**Туркестанская серия** 68-73 гг. Точно фотограф. Но есть не только этнографический посыл, но и обличительный. «Продажа ребенка» как «Торг» Неврева. Из этнографии – зарисовки солдат или нищих в Самарканде или виды Самарканда. Сейчас бы обвинили в колониальной трактовке тем, когда культура изучается не серьезно, а апроприируется взгляду европейца как нечто сувенирное, экзотическое, не достойное серьезного осмысления. В этой серии есть и военные темы: батальный жанр уже сразу исключает апофеоз. **У дверей лифта** ☺ Тонкий цепкий и безжалостный наблюдатель.

**Апофеоз войны** – «посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, живущим и будущим». Нет победителей и побежденных. Это его радикальная программа, катастрофически уничижительно. Позитивистское, не символическое (как костницы в средневековье, та же тема смерти) – во что превращает людей война.

Жуть, как людей поедают львы на поле боя. Никогда не входило в арсенал искусства. Или «Смертельно раненный» - смерть как она есть, без всякого флера героизма. Что-то есть параллельное Ге: абсолютная честность и страшная правда о смерти. Где здесь тот горизонт, что сулит победа?

Образы диарам и будущего кинематографа: случайное кадрирование, панорамная широкоэкранная развертка. «Нападают врасплох» - такая внезапность, не сулящая правильных и выверенных планов/кадров – основа для нашего доверия и соучастия.

Нет пленера, т.к. он здесь не совсем уместен в презентации нечеловеческого ужаса. В пользу фотографичности и документальности манеры. Но это не значит, что он не мог писать по-другому. **Северная Двина** – прекрасно мог работать в пленерной манере. Но он как будто сам себя смиряет ради честности документа.

С 1874 пребывает в Индии, пишет натурные этюды, но исторические сцены. Вторая поездка 82-83 гг. **Мавзолей Тадж-Махал**. 1874г. Такой парадный портрет здания. Можно изучать архитектуру. **Буддийский храм. Повозка в Дели.** **Северная Индия\_Ледник**. Не только этнография, но и античеловеческая, антигуманная тема, связанная с войнами. Он писал работы на тему подавления индийского восстания англичанами. **После удачи**.

Рубеж 70-80 – серия русско-турецких войн. Апофеоз безжалостного документального зрения художника. **Скобелев под Шипкой. Снежные траншеи** (как часть большого кино, нужно ждать и потом будет кульминация). **На Шипке все спокойно. Под Плевной. Перед атакой.** 1881г. Негероические темы подготовки к бою, сама напластовка человеческих тела, сутолока, суматоха и хаос – антигероизм. **После атаки.** Параллельно Льву Толстому. Если у передвижников 60х живопись была небрежной и неумелость где-то, то здесь это намеренный прием, это не может быть красивым, как Ге.

**Панихида по павшим воинам.** Предугадывают судьбы русского символизма. Сквозь реальную оболочку вещей проступают символы и метафоры иных пространств, миров. Сквозь почву прорастают силуэты павших солдат. Тоже можно назвать хоровой композицией: разные жанры – и исторический и батальный и пейзаж. Картина замыкается в некий иероглиф.

С конца 1870х до кончины пишет еще одну серию. **Наполеон в России.** Это уже прямая связь с Львом Толстым. Эти работы Верещагин специально инсталлировал как образ будущего перформанса или художественной акции со всякими пространственными модулями, артефактами, найденными объектами, шумовой эффект, даже запахи. Т.е. буквально погрузить зрителя в это пространство. Была реконструкция в ГИМе этой выставки Верещагина (там тоже было звуковое сопровождение, туман и т.д.). А сами работы тоже похожи на части кинематографического или диарамического монтажа. Монтаж важен – зритель сам начинает монтировать в некий единый нарратив. **Великая армия. Ночной привал. Конец Бородинской битвы. Не мазай. Дай подойти. Грустящий Бонапарт в Успенском храме** (для этого изучал, есть эскизы артефактов

**Серия письмо матери**. Новелла с печальным и трагическим концом.

**Японская серия.** Перед трагической гибелью. В стилистике предвосхищает пряные и роскошные работы наших символистов. Японка. Японский нищий. Курильские острова – весьма пленерный пейзаж (именно от этого он отказывался ради правды жизни). Виды – почти гипер-реализм.

## Илья Ефимович Репин 1844 - 1930

В отличие от Верещагина совершенно не обделен вниманием. На волне новой ревизии культурных ценностей Илья Репин стал как будто слишком понятным и из сонма великих как будто вышел, вроде как он «назначен» великим в эпоху соц.реализма. Но это тоже вопрос. Он очень многообразен, много жанров. Особый срез искусства 1860-1900 гг.

Прошел мимо социальных жанров и был увлечен исторической картиной. Учился у Федора Бруни.

**Ранние годы**

Родился в Чугуеве харьковской губернии в семье военного поселянина. Занимался росписями церквей в такой наивной манере. В 1864 поступил в АХ в СПб. Параллельно общался с художниками артели (т.е. с Крамским и другими разночинцами-народниками, уповающими на антигосударственное устройство жизни). Т.е. два совершенно противоположных критерия: Бруни с его академической выучкой и социальная живопись передвижников. Это дало ему быть более свободным в своих собственных правилах как художник и мыслитель.

Бруни говорил, что нужно следовать совету Пуссена: вырезать фигурки и передвигать наподобие ящичка и искать идеальную композицию. Т.е. создавать такой живописный сценарий. 1869 **Иов и его друзья**. Получил малую золотую медаль. Диплом. 1871. **Воскрешение дочери Иаира.** Скованность академическими правилами. Такая сценическая драматургия живописи. Монтаж идеальной картины. Но как и у Ге – внимание к психологическим паузам.

А параллельно **«Подготовка к экзаменам»** - сценка из гимназической жизни. **Портреты** – тоже вполне в иконографии демократической традиции Крамского, Перова и того же Ге. Такая характеристика социального тип.

Рубежная картина – **Бурлаки**. Сюжет возник еще в 1868 году, когда художник увидел в СПб бурлаков на берегах Невы, что вызвало у попутчиков веселье, а у Репина осуждение. Темой угнетения и бесправия Репин занялся всерьез после экспедиции по Волге с художниками Васильевым, Макаровым и своим братом. **На плоту. Шторм на Волге**. 1770. Очень напряженная пластическая и колористическая тема. Гармонирует с картинами Густава Курбе, Делакруа. **Бурлаки, идущие в грот.** 72 г. В духе пленерной живописи школы Саврасова. В итоге возник замысел изобразить все регистры социальных типов России. **Бурлаки на Волге** 70-73гг. Музыкальная тема, когда каждый герой выражает различные степени переживания груза, который им приходится тащить. Различные психологические типы: кто-то смотрит со скрытой ненавистью, кто-то покорно принимает эту ношу… Социальные типы: поп-расстрига, матрос, работные люди, крестьяне. Репин наступает на горло своей песне и академизирует свою манеру в отличие от более смелых ранних эскизов. Она гладка по живописи, слишком литературна. Все получилось немного условно: и корабль и движения и пейзаж.

Эти проблемы между академической презентацией сюжета и его документальной основой были решены более удачно в **Крестном ходе в Курской губернии**.

**Зрелый период**

1783 – загран коммандировка на 3 года: Вена, Италия, Париж. Особенно впечатляется классическим искусством (МА, Рембрандт, Веласкес…), но высоко ценил и импрессионистов.

1786 пишет по заказу великого князя картину **«Садко в подводном царстве».** Много говорит о законах наблюдения за миром в эпоху промышленного капитализма. Чем вдохновился? Аквариумом, стоящим в пассаже в Париже. Иллюзорный ускользающий мир, новая механика зрения – дисперсия классического образа мира. Дамы – танцовщицы парижских шоу. Такой мир промышленного капитализма во всем его блеске эпохи Бальзака, Золя. Не удалось убедить, что реальность, а не инсценировка. Нет погружения в толщу мифа (это будет у символистов, Врубеля, Голубой розы…). Такое противоречие между документализмом и желанием показать миф - получился салон в угоду публике.

Репин был замечательным наблюдателем за жизнью. **Парижский театр**- почти мирискуссническая атмосфера. Мир бликующих теней, создающий марево волшебной сказки. Или социальные типы **Парижского кафе**. Почти диалог с Коровиным, такой вариант художественного импрессионизма. Обращается к светлым тонам, серебристой палитре.

Портреты. **Художник Боголюбов**. Манифест чистой живописи. Портрет-картина, где модель могла входить в некую роль, преподносить себя зрителю в отличие от пуризма и мысленным напряжением передвижников. Здесь мы видим скорее вальяжность и гедонизм модели – постромантическая традиция эпохи Брюллова. Стилизует под барбизонцев. **Вера Репина** (супруга) – уроки импрессионизма в фрагментарном восприятии натуры, попытки фиксации мгновения.

**Портреты конца 1870х.**

* Пленерные: дочка.
* Портреты-социальные типы: Поленов. Куинджи (как в философских креслах Крамского). Рубинштейн. Ге – как будто нацелен на диалог, вызывает его, ждет.
* Портрет-картина: Супруга Стасова, дочка, Андрей Дельвиг. Портрет писателя Гаршина – картина: и испуг и тревога. Писемский – диалектика душа, когда человек изображен в момент физического несчастья, стресса, душевной травмы и при этом его воля к жизни и сила заставляет нас вглядываться в образ.
* Такой портрет-биография. Мусоргский – «душа как бездна» с невероятной глубиной падения и высокого прозрения духа творчество, что все равно позволяет воспринимать этот образ сострадательно. Это и есть та самая диалектика души, о которой писал Толстой. Пейзажный жанр – ключ к пониманию эпохи. И даже здесь – это не просто литература, интересно, как это сделано, почему это лицо держит наше внимание?

Виктор Васнецов – очень хороший графический портрет. 82 Актриса Пелагея Стрепетова – сложный опять с т.зр. диалектики души (Незнакомка Крамского). Образ, погруженный в пространственно-временной континуум, как будто сама ее мимика постоянно находится в движении и постоянно меняется от сарказма к страданиям. Даже композиционно фон разделен на две зоны. Эффект всполоха, мерцания и цветовой пульсации. Портрет Стасова – уста, которые как будто бы что-то изрекают.

Обращается к пейзажам. 1870. **Ширяево. Буерак на Волге.** Натура для бурлаков. Там теперь проводится Биенале (Неля Коржова и супруг приглашает мастеров, которые могут создать произведения, которые потом можно разобрать и развеять в воздухе, не обременяя природу). Недалеко от Самары и Тольятти. **На терновой скамье. Красное село.** 1876г. Такая читающая-отдыхающая группа абсолютно навеяна уроками французской живописи: открытый цвет, цветные тени, блики. Он как и Левитан преодолел это искушение импрессионизмом, чтобы выстроить более сложную систему для отражения российской действительности. Пошел дальше показав, что я и так могу.

Нормандские пейзажи, эскизы 1874 года. Общался там с российскими мастерами: Боголюбов, Поленов, Савицкий, Бегров – такая колония в Вёлле. Потом эта лошадка будет на картине с Львом Толстым.

Барбизонцы – тональное единство, все гармонизируется за счет единого тона. А импрессионизм – фасеточное зрения с его конечной стадией пуантилизмом. Репин совмещал два эти подхода, как и сами классические импрессионисты, Мане, Писсарро и др.

Бытовой жанр. В конце 70-нач. 80 разделяется на два потока: крестьянский жанр и народовольческая тема.

* Крестьянские народные типы. Мужичок из робких. Протодьякон. Репин его сам называл «лев духовенства» (реальный прототип – Иван Уланов). Проводы новобранца (абсолютно солидаризируется с художниками бытописателями разночинцами). Такая мимикрия – не достоин сам себя. Ни композиции, ни колорита.
* **Арест пропагандиста.** Есть эскиз 79 года. Писалась очень долго. Но и психологическая тема: кто сдал-то? Народ, которого он защищал. Где сострадание? Он этим людям абсолютно чужой. Еще более безжалостная картина **Отказ от исповеди**. Человек сам себе отрезает путь к какой бы то ни было надежде. Репин ведет беседу о последних вопросах бытия. Позитивистская доктрина и где в ней место трансцендентное? – здесь этот вопрос висит в воздухе, отсюда наэлектризованное пространство и напряжение.

**Крестный ход в курской губернии**. Эскизы – импрессионистский пейзаж. Именно это во многом помогло Репину решить хоровую картину, как объединить исторический, бытовой, пейзажный жанры, сделать некий обобщенный образ народа курской губернии. Еще 78-91 – даже до 1924г Крестный ход в лесу – правоверный импрессионист, царство цветных бликов. Как здесь представить биографию страны и народа с помощью цветных бликов? Очень красивая живопись, но не может свидетельствовать о сложности задачи. В итоге – другой вариант – совсем жанровый памфлет, но и от этого он отказывается. Приходит к симфонии 80-83 гг. Наблюдаем, что мы здесь активные участники, Репин нас втягивает в пространство живописи: эпический панорамный взгляд и ныряние камеры внутрь толпы. Такая композиционная воронка еще времен Брюллова, но реальный и точный в тональном отношении пейзаж. Вталкивает нас и одновременно отталкивает (один калека почти подставляет подножку другому – это единственный персонаж, который истово верует, а другие по-разному: от сомнения до полного равнодушия) – дает реальный диссонанс, заключенный чисто пластически, а не через литературу. Этого мальчика Репин ищет, есть эскизы.

**Не ждали.** Интересные, почти анекдотические метаморфозы. Первый вариант – входит тетенька. В финальном варианте – это тот самый ссыльный, которого помиловали после Ареста пропагандиста и Отказа от исповеди. А когда тетенька? Сразу обои в цветочек, все становится домашним, в чем же здесь конфликт? Тема вхождения в семью социального конфликта, который разрушает эту семью. В финальном варианте мы сразу понимаем, что человек вернулся из заключения, эта семья была вынуждена выживать без кормильца. Вроде как и устали ждать. Но конфликт не разрешается какой-то одной эмоцией. Это полифоническая структура, где решать – зрителю. Уроки Иванова, романтической великой живописи. Пауза. Живопись очень красива.

**Сходка.** Иероглиф Крамского наоборот. Повседневная жизнь революционеров.

Появляется и историческая картина. Причем связанная с революционной темой. Портрет Царицы Софьи. Гиперболичен и в чем-то наивен, такое васнецовское фольклорное царство.

**Иван Грозный и его сын.** 1885. На физиологическом уровне она вызывает шоковое состояние. Она подвергалась нападению, маньяк ее изрезал. Физиология здесь становится главным ключом интерпретации. Аффект стал главной темой. Нечеловеческая жестокость. Хотя возможно есть тема всепрощения, который пытается жестом примирения простится с убившим его отцом. Комичность: Иван Грозный похож на романтических вампиров из киносаг, т.к. все замыкается на крови. Экскурсовод: «кровь, кровь, кровь, пойдем-те дальше, товарищи». Такое дурновкусие, принцип зрелищности во что бы то ни стало, трэш-эстетика.

**Запорожцы пишут письмо турецкому султану** 1880-1891. А некоторые варианты писал до 1920х. Грабарь: симфония смеха. Такая зрелищная и смачная фактура. Но Репин не так здесь прост, он пытается следовать заветам Сурикова. Попытка найти положительный образ народа как носителя правды (во многом суриковская тема 90х), как и лавинообразная композиция, принцип полифонии. Написана роскошно, как будто художник несколько стилизовал под эпоху самих запорожцев. Есть тональный вариант, вариант почти соц.реализма (наигранно, театрально и условно, как и предполагала правоверная соцреалистическая живопись). Эту композицию охотно использовали советские художники (Василий Теркин и др.)

**Кузьма Минин** тоже с трудом компонуется во что-то соборное. Очень красивая, живопись ради живописи. Стилизует свою манеру под образ культуры 17го века (многоцветье, узорочье, поливные изразцы).

Есть работы рифмующиеся с мирискусснической архивной книжно-журнальной традицией. 1907 г **Александр 1 и Наполеон** на охоте. Графическая стилизация, марионеточность, кукольность. Или дама-ваза Портрет баронессы Варвары фон Гильюебрандт а-ля Бакст. Портрет –ювелирное украшение: Графиня Головина.

Картины на сюжеты евангельской истории. Тайная вечеря. Пастиш. Стилизует свою манеру под голландскую живопись эпохи Рембрандта. Антипод образам Крамского. Графический Христос и Никодим, Христос с учениками после Воскресения. Рождество Христово. 1888 **Николай избавляет от смерти невинно осужденных**. Попытка психологически разрешить проблемы современной жизни благодаря обращению к Преданию. Но условность осталась и живопись получилась соответствующей салонному академизму.

Автопортреты: 60 – разночинец, 80е – маэстро (как Антон Рубинштейн). 1923 автопортрет в таком рембрандтовском понимании. 1901 - портрет графический Валентина Серова. Техника угля – идея романтической неравнозначной модели самой себе.

Исторический портрет **Глинка в процессе работы над оперой Руслан и Людмила** 1882 г. Репин его уже в живых не застал. Пушкин в лицее читает стихи Державину.

Царская семья – правоверный салонный академист. Все такое фарфоровое. Плавкая несмелая фактура, какая-то раскраска.

**Заседание гос. совета** 1901-1903 гг. На заказ, возможно не очень был воодушевлен как делом жизни, привел учеников: Куликова и Кустодиева. Парадный портрет российской номенклатуры во главе с императором и чтобы было не стыдно и прилично. Нужно было вписать около 100 человек. Он пошел по пути точного изучения натуры во всех ее интересных пластических модусах существования. Они точные, живые, мастерски написанные. При этом Репин берет рисковое колористическое сочетание: алый, голубой, золотой – апофеоз салонного академизма, граничащего с пошлостью – звонко, пафосно и недорого. Но профессиональное мастерство позволило Репину и его ученикам решить эту проблему очень благородно. Тонкая гармония с помощью сложного взаимодействия цветов, отсылающая к опыту импрессионизма, что не позволило воспринимать это как самоварное золото. Такое великолепие звучащей симфонии. Этот симфонический принцип и был главным. К тому же герои имеют психологическую характеристику. Есть отдельные шедевры: безглазый и беспристрастный Победоносцев-Немезида.

Репин во многом энциклопедия искусства 2й половины 19го века.

04.04.16

### Пейзажный жанр 2й половины 19го века

Хоровую картину как тему сформулировал Стасов. Там пейзаж гарантировал синтез разных жанров. Образ универсальной картины, связанный со спецификой реалистичного полотна, наиболее интересно артикулирует именно пейзажный жанр.

В пейзажах романтиков уже были элементы пленэризма, как и у Иванова. Правда первые скорее достраивали натуру, а Александр Андреевич пытался максимально честно эту натуру найти и показать. Художник ловил естественную атмосферу, естественные коридоры света, но при этом сиюминутное и изменчивое состояние природы не было темой для того полуденного состояния натуры, которое отражали художники александровской и пушкинской эпохи. Это была антитеза французских импрессионистов, когда нужно было остановить мгновение, представить цветную взвесь на сетчатке глаза.

В России, где между импрессионизмом и передвижничеством была некая неопределенность. Что же выбрали?

Некий переходный период. Постромантическая традиция. **Боголюбов** (под влиянием Иванова) – видны барбизонские искания (жил в 70е годы в Франции в Нормандии, в Вёле, и принимал там наших художников). Был просветителем, дружил с Александром 3 и смог в Саратове устроить музей (Эрмитаж щедро поделился, так Вазари есть только в Саратове, есть до сих пор музей имени Радищева). Там много работ Боголюбова, очень драгоценная живопись как Коро, искрится, даже ощущение осязательного соприкосновения с живописью. **Венеция ночью.** Мглистые коричневые тона. **Ипатьевский монастырь близ Костромы.** Интересная традиция изображения русских монастырей в романтическом стиле. Монастырь здесь условный, почти готический. **Лес в Вёле.** Абсолютно барбизонская тема с потрясающей тональной разработкой. Изумительно разрабатываются бесконечные лессировки, оттенки, тона. **Храм Христа Спасителя.** Такая ведута 40-60х. **Зима в Париже.** Драгоценная по фактуре, по тончайшим переливам и перламутровому сиянию. Даже какой-то непреднамеренный кубизм. **Треко. Нормандия.** Опять уроки барбизонцев и постромантической живописи.

**Лев Лагорио** – традиция видописи на итальянской земле. Ранний Саврасов принял это движение. Пересечение русского критического реализма и романтизма. Много продают и покупают на аукционах, как и Айвазовский. Он обслуживал многие стереотипы. Суть салонного искусства – не разрушать горизонты ожидания, а соответствовать им, предугадывать их. Трепор. Нормандия. Все бутафорно-правильное и ватные задники. Получается совсем салонная живопись. **Лунное озеро в горах**.

**Каменев** «Ночь на реке Мологе» - похож на Фридриха, с лесом, превращающимся в готический собор.

**Лебедев.** Архитектурный пейзаж похож на ведуты.

### Иван Айвазовский

Пост-романтическая живопись 50-60е гг. **Иван Айвазовский**. Целая империя, индустрия по производству пейзажей-состояний (не настроений): бушующего, спокойного, лирического, романтического моря.

О нем очень много написано, но почему-то всегда мимо. Он очень невербальный художник. Очень трудно сформулировать, всегда скучно и не интересно. Как это можно сделать? Орнамент, это часть архитектуры. Айвазовского интересно смотреть через архитектурное творчество того времени. А там в живописи в время господствует Бидермейер (мелодраматический план отношений внутри прошлых эпох, такая беллетристика). Что стало с ампиром, имперским стилем с его включением в сферу влияния всех эпох от Египта до Месопотамии, но на основе, конечно, Рима. В России это проявилось в открытии пространства города, мотив путешествия. А что потом? Тоже попытка беллетризировать архитектуру – стиль историзм. Попытка создать коллаж уютного бюргерского времяпровождения, это уже не путешествия, где дует ветер, идет дождь… Превращается в променад (режим, когда мы смотрим каталог модной одежды). Такое стилизаторство – трафаретная точная копия, не заряженная авторским творческим переосмыслением. В отличие от стилизации – творческое отношение мастера к теме через гиперболизацию, утрирования. Оба понятия ввела Кириченко.

1841. **Хаос сотворения мира.** Частная коллекция в армянском монастыре Сен Лазар в Венеции. Само состояние имеет аналоги в картинах Гаспара Давида Фридриха – это природные катаклизмы, когда ясная картина рушится и ввергается в некий хаос. Мы ощущаем зыбкость, уязвимость нашего бытия. Это то, что он взял от романтической живописи.

А дальше он выбирает сюжеты, мотивы, как будто выстраивает каталог. Что хотите, то и покажу вам. 1867. **Морской берег**. Идеальный вид эпохи видописи 1820х. Хотя здесь более бурный пейзаж, но сама идея – видопись (т.е. поправление натуры ради создания идеального образа). Кажется анахронизмом, но для «архитектуры выбора» это нормально.

**1869. Штиль.** Портретные живописания облаков, которые создавали Тернер, Констебль. Такая запоздала интерпретация постромантического пейзажа. Художник показывает, как может природа эффектно собираться.

А если хотим что-то в стиле 19го векового романтизма, нужно выбрать что-то более психологическое. Т.е. у него есть все. Этот его каталог форм, каталог состояний позволяет ему ценится на любых аукционах. Это его преимущество, но и его проблема. У него есть всегда дистанция к тому, что он пишет. Каталог состояний – такая потребительская форма (великое искусство заставляет нас выйти за рамки), угадывающая вкусы.

Но у него есть несколько пейзажей, дающее такое безусловное доверие к водной стихии, без какой-либо условности романтического пейзажа, что ставит его в ряд одного и лучших маринистов мира. Чисто технически он достиг очень многого в разработке темы «водная субстанция» и с помощью цвета и световой драматургии (как солнечный луч проходит внутрь водной толщи и выходит назад) – как настоящий натуралист-позитивист.

Он был весьма прагматичен и относился к делу как к ремеслу. Это доказывает то, как он делал заготовки со своим автопортретом и продавал. Можно было заказать, какое будет состояние моря. Такая визитная карточка. Такой хороший менеджер эпохи промышленного капитализма. Он оказывается вполне себе интересным представителем своего времени.

### Алексей Саврасов 1830-1897

Все это предшественники русского психологического пейзажа. Прошел школу романтической ведуты и видописи. Учился в МУЖВиЗ. Стал преподавать там с 57 года. Уроки пленэрной живописи.

Его ранние пейзажи очень отличаются от Саврасова, которого мы ценим. **Вид на Кремль с набережной Москвы-реки**. 1851. Удивительная, почти ощущаем ветер как морской бриз – уроки пленэрной живописи.

Он обращался к западно-европейской традиции, в 60е годы путешествовал по Англии, Швейцарии и Германии. **Альпы у Интерлакена.** Великолепные разломы горных пород, похоже на постановочный гиперреализм Верещагина. Такая странная световая режиссура, дающая 3D эффект.

**Закат.** Нач. 1870х. Во многом вдохновлены романтической традицией. Но в то же время есть тема приспособления западно-европейских пейзажных схем, идеальных видов к нашим реальностям. Болото – как трансцендентная тема познания собственной жизни, истории, русского пейзажа.

**Лунная ночь. Болото.** Но оно здесь настолько странное и страшное, что впору вспомнить готические романы, Баскервиль-холл… С их неверными огнями, точащимся и сочащимся светом… А уж нагрузить болото какими-угодно социальными темами, никакого труда не стоит… Создает ощущение неверного ощущения границы воды, земли. В видописи все четко структурировано, все точно очерчено, контуры, планы. Болотная тема – преодолеть это. Стилистически ориентируясь на правила романтического мерцания, он разрушает эти правила. Болото с его призрачностью – самый лучший мотив для этого. Блики удивительным образом стирают наше представление о том, где мы находимся.

**Проселок.** Тоже инфернальная тема и сближение передних планов.

Пейзаж-панорама. Высокий горизонт. Панорамная развестка далей. Эта формула весьма востребована в 60-80е гг. Особенно в хоровых картинах, когда нужно было представить тему родины в эпическом, парадном формате. Находят отклик у младших художников: и Поленов и Левитан… вплоть до советской живописи.

Социальная тема. Бурлаки на Волге. Если у Репина эта галерея народных типов и их психология, для Саврасова важен был пластический мотив, вписать их в пейзаж. Тональное единство. Не психология каждого, а общая пластическая идея, движения.

**Маленькие дворики.** Ритм горизонталей, вертикалей. Удивительные вкрапления тонов, что дает нам стать соучастником и действительно поверить, что мы внутри пейзажа – это и есть главная цель Саврасова, как пейзажиста нового поколения. Т.е. не сделать презентацию, а втягивать нас туда. Универсальные и одновременно абсолютно индивидуальные личные темы. Пейзаж сближается с портретом, который у Репина становится также противоречив, такой портрет-биография. И здесь природа как ландшафт души. «Пейзаж должен быть портретом» - Батюшков.

**Грачи прилетели**. Тонус состояния… промозглая погода… Был пьяницей. Возможно это необходимо, чтобы понять, как в этой неказистой убогой (у Бога, рядом с храмом), что-то забытое, оставленное, но близкое и родное «до засоса сердечного» (Петров-Водкин), что-то такое, что вышибает слезу, пьяную, непьяную, не знаю. Саврасов принял уроки свето-воздушной пленэрной живописи, но нарушил все правила с т.зр. правильности построения картинного пространства, он сближает планы первый сливается с срединным, ощущение, что мы внутри движения камеры). Цвет и свет очень точно работают, достигается единство за счет перламутрового тонкого колорита, но филигранно разрабатывает каждый сантиметр поверхности, детально прорабатывая как влияет свет на снег, на речушку, на лужи. Эффект ожидания преображения природы (за счет тонкого преломления света), такое эвристичное состояние – мы и сами ожидаем этого преображения как и наша природа.

**Поздний пейзаж.** Живописание переходных состояний между оттепелью и морозами. Очень типичное для передвижнической школой.

### Иван Иванович Шишкин

Начинал в русле немецкого пейзажного жанра. Особенно интересно, учитываю современную трескотню о том, что он воплотил дух русской природы. Учился в АХ у Фрикке, немецкий пейзажист, представитель дюссельдорфской школы. Отличается архитектурностью, остротой и точностью. Шишкин в этом плане был гипнотизирован подобным веризмом. Еще учился у Макрицкого, а также в МУЖВиЗ, т.о. усвоил много разных школ и стилей. Но корни все-таки в немецком протокольном веризме дюссельдорфской школы эпохи 50х годов. **Вид Дюссельдорфа**. 1865. Сценографичность натуры – отдельные части пейзажа – отдельная световая и пространственная режиссура – вместе некий коллаж различных пространственных сегментов. Для фантистического реализма эти темы важны.

**Дубы.** Время дюссельдорфской стажировки. **Рубка леса.** Софитное понимание освещения. Монотонность разработки пространственных планов (передний с грибами, мухоморами, соринками и песчинками асболютно адекватна подробности среднего и дальнего планов с их стволами, годовыми кольцами и др). Это ошеломляет веризмом, но и делает эту картину фантасмагоричной. Как будто герметический мир, не предназначенный для вхождения в него. Как будто предвосхитил нео-гиперреализм и фантастический реализм современной лейпцигской школы.

Были всегда трудности с пленером, сгорманизировать цвета, атмосферу. Художник культа промышленных технологий эпохи 60х годов. Все механистически проработать, но потерять главное. А главное – пространство, кажется, что воздух выкачен. Шишкин обожествлял фотографию, на выставке Шишкина в 2011 в ГТГ даже была фотолаборатория, где вдохновляясь фотографическими эффектами создавал пейзажи-фотографии (уже в поздние годы). Этот пейзаж лишен точки зрения автора. 1886. **Сосны, освященные солнцем.** Он пропустил тему взгляда художника, который есть главный режиссер и главный собеседник, именно беседует со зрителем с картины. Сарабьянов: оригинальные композиционные решения в живописи Шишкина не наделены достаточностью самостоятельного взгляда.

Но есть и свои удачи. Лесные дали. Пространство гармонизировано благодаря тонкой свето-воздушной перспективе. Эпическая панорамная разверстка – один из лучших примеров хоровой картины. Пейзаж полон воздуха, он обнимает не вдаваясь в детали.

Противоположность – **Мухоморы.** Пытается создать пленэрный эффект, но получается ковер. Как потом Васнецов и Поленов.

**Рожь.** Дюссельдорфская школа во всей красе. Протокольная точность, но огромная проблема с пространственой и свето-воздушной перспективой. Сделать такой замечательный пейзаж, но потом никуда это не продолжить (как Косцы у Мясоедова, когда ожидается экспрессия движения, но она вязнет). Патетика тупиковости – генетическое чувство бюрократии. Шиш Рожкина. Вот вам дорога с великими перспективами, которых нет. Нет пространственного решения, все становится плоско, вот вам такой кукиш бюрократии.

**Полдень в окрестностях Москвы**. Низкий горизонт, много неба и воздуха. Более точно получилась воздушная перспектива. Обращался к Венецианову, когда учился в МУЖВиЗ.

**Гурзуф.** Шишкин. Ближе к этюдности поленовского плана.

**Утро в сосновом лесу.** Целая статья, как целый поп-арт живет на переживании шишкинских мишек. Они сажают их по-другому и т.д. Есть даже темы про российскую империю, по ЕДРО, которая здесь заключена. И про семью и детство и отрочество. Архетип нашего сознания.

Интересна тема зимы. Получалась не очень. Если сравнить Зиму Шишкина с двориком Саврасова напрашивается сравнение Шишкина с салонным искусством Лагорио. Нет веры цвету, такая театральная сценография. На севере диком стоит одиноко.

Есть более очеловеченные с фигурками Саврасова. Световые коридоры сродни ампирным.

Сосновый бор с медведями в далеке. Монтаж эпизодов, но здесь отсутствует точка сборки.

В 1894 был приглашен в АХ и даже руководил пейзажным классом. В числе его учеников **Михаил Клодт. На пашне**. Опять не сведена композиция к едином тональному модулю, как будто разные эпизоды, сегменты. Эрик Булатов называет такую живопись дырявой. **Сосновый лес.** Салонное представление шишкинской натуры с ее корабельными соснами. Хотел сделать единый тон весьма эффектным, в результате нет доверия, но есть общее стилистическое настроение, которое как торговая марка вполне идет.

Клевер. Во многом тоже салонный и сейчас востребованный на аукционах. Волков.

### Федор Васильев

Из этой же плеяды, но совсем не Шишкин, а продолжатель скорее саврасовской линии. Духовным учителем был Крамской, у Шишкина тоже брал советы.

Все творчество укладывается в десятилетие. Жил всего 23 года. Абсолютно гениальный юноша, его обожал Крамской, т.к. понимал, что то, что ему самому не удалось сделать, а именно обратиться к красоте мира и оправдать этим его «публицистику».

Еще 60х годов. **Иллюминация в СПб.** Похожа на вязкую французскую живопись в стиле Доре, Курбе, барбизонцев. Яркие световые эффекты.

**На берегу.** Тоже 60е. Диалог с Коро и интерпретацией речных видов Алексеем Боголюбовым.

П**осле дождя. Проселок.** 1869г. Цветные яркие контрастные состояния природы, которая во многом диссонансна, потрясают своим разнообразием и живостью. Потрясающая вязкая пастозная фактура. Это усвоено от художников психологического пейзажа.

Параллельно с Саврасовым. **Оттепель** 1871 явна параллельна Грачам.

Есть пронизанные воздухом графические работы. Барки на Волге. 1870е. Время путешествия Репина по Волге. Пленэрный эффект во многом сочетается с академическими уроками разработки натуры. Замечательные рисунки куда более свободны и экспрессивны.

Вдруг в 1871 году Васильев находит свой стиль, который уже не подражателен к другим традициям**. Болото в лесу.** 1871. Это то, как потом стал рисовать Левитан, когда совершенно отказывается от темы раскрашивания фрагментов по рисунку. Он создает властный частокол из мазков, не связанный с предметным миром. Он не имитирует натуру, он ее создает. Это живая дышащая субстанция, намного более честная и реалистичная.

Их способ укоренен в классической картине мира (тональная живопись), но предвосхищает и –измы 20го века (фовизм, экспрессионизм). Интересно, что импрессионизм их не интересовал. А вот предметный цвет, который предметен объемной кладкой, она укоренена видением натуры в традиционной и даже народной культуре (будет востребован бубнововалетовцам). Такой же открытой системой цвета и аристократической гаммой тональных отношений пользовался Констебль.

Мокрый луг. То самое, когда границы между водной поверхностью и воздушной перспективой стираются и мы видим опрокидывание небес на водную поверхность.

Облако – модерн. Линейная стилизация на плоскости или принцип гобелена. Хотя это все было сделано еще до модерна.

1873 уезжает лечится в Крым. И там пишет замечательные крымские пейзажи.

### Архип Куинджи 1842-1910.

Родился в Мариуполе, увлекался Айвазовским. Был внеклассным художником АХ, участвовал в выставках, но держался отшельником. Был человеком со сложным характером, не охотно шел на контакт, но многие темы, актуальные для 60-80 гг. довольно успешно разрабатывал.

1874 **Забытая деревня.** Попытка создать универсальный опыт природы и использовать новые пленэрные качества живописи. **Чумацкий тракт в Мариуполе** 1875.

Во второй половине 70х обращается к эффектам фосфоресцирующего света. Всевозможные луны, которые как фонари светят с его работ. Нужно все-таки говорить не о влиянии романтиков, а о техническом прогрессе и диорамах с подсветкой. Такой крайний позитивизм и крайний мистицизм, Куинджи абсолютно попадает в этот контекст с его оптическими штудиями. Такой театр театрович. **Луна на Днепре. Украинская ночь**. 1876.

Есть и пейзажи почти в технике гипер-реализм. А есть и экспрессионистические. **Закат. Берег моря.** **Вид Исаакиевского собора при лунном освещении.** Рисовал 15 лет. Любил возвращаться к своим картинам.

Но есть и работы, предвосхищающие ар-нуво, когда ритмическая стилизация на плоскости становится главным средством создания изображения. **Березовая роща.** Теневые дорожки от берез создают такие вышивки, как будто на тропинку наброшена вуаль. Планы дают эффект кулис. Это уже абсолютно в духе изысканного гобелена эпохи модерн. Эффект ритмического танца и игры гибкого силуэта.

1901. **Днепр.** Такая уже анти-Куинджи. Очень тонкие сближения цветовых плоскостей. Но при этом здесь экспрессия, роднящая его с художниками фовистами.

***Исаак Ильич Левитан***

Все темы, поднятые Саврасовым довел до филигранного совершенства. В таком контексте гений Левитана понятен. Он оправдывает очень много в передвижническом движении. В Европе, если это не импрессионизм, а реализм пейзажная живопись идет в салонных рамках, а русская традиция психологического пейзажа уникальна для нас.

## Историческая картина. Василий Иванович Суриков. 1848 - 1916

Картина историческая претерпела определенные метаморфозы. Бидермейер – обытовление. С другой стороны, взрыв изнутри – Николай Ге, который попытался поднять экзистенциальную тематику, сходную с романами Достоевского.

История как цепь реалий, документов. Сарабьянов «Подлинная историческая картина рождается в это время на пересечении эпохи, к которой обращается художник, и эпохой, в которой он живет».

Суриков обращается к переходным, диссонансным периодам. Почему они важны для Сурикова? Толстой: противоположность интересов личности и процесса, в который эта личность погружена. Личность и народ, которые становятся разными полюсами. Общественные интересы – стержень между этими полюсами. Это в лучших картинах Сурикова обуславливает драматические конфликты, когда история развивается вопреки лучшим устремлениям личности.

Достоевский: человек не средство, жертва может быть только добровольной.

Суриков во многом обращается к архетипам русской истории и пытается определить прото-характеры. Он не сторонник ярких и сложных исторических характеристик. Он пытается работать на уровне архетипов.

Родился в Красноярске в семье казака, пришедшего в Сибирь вместе с Ермаком. С 70 по 75 в АХ. До 78 работает **над росписями ХХС. Эскизы** (росписи не были осуществлены). Тема – вселенские соборы. Художник еще связан с традицией академической инсценировки. Но драматургия выдает его уже как художника нового поколения. Как и цвет – при монохромном колорите замечательно звучат обертона. До 1878 живет в СПб, потом переезжает в Москву, где он укрепляется в мысли, что необходимо обратиться к новому пониманию исторической картины, т.к. сама фактура и натура древнего города ко многому его обязывала.

Москва как герой на его картинах. Он его вдохновляла и как город и как собеседник. Психологический аспект пейзажной живописи. Он говорил, что он допрашивал стены и камни, как очевидцев драматических событий, которые ему стали важны.]

11.04.2016

Сюжеты по противостоянию истории и личности, народа и личности – основные в 1880е, именно благодаря им он стал числится в ряду первостатейных живописцев

Изучение артефактов в Москве. Совпадение документальной правды и исторического чувства. Нет перевеса ни в сторону мелодраматизации истории – как у художников бидермейер, ни в сторону сухого документализма, когда нет «сочувствия».

Много общался с литераторами, историками. Волошин: его картины стали точными метафорами. «затухающие на ветру свечи» (утро стрелецкой казни), «корчащая раненная ворона на снегу» (боярыня Морозова). «Семейный круг в дождливый день на даче» (Меньшиков в Березове).

Главные программные работы: 1881 Утро стрелецкой казни, 1883 Меньшиков в Березове. 1881-87 Боярыня Морозова.

Личность либо предвидит исторический ход, как Петр 1, и тогда народ выпадает из этого поступательного процесса истории, или жернова. Или личность выпадает и история сводит с ним счеты как Меньшиков или Морозова.

**Утро стрелецкой казни:** Древнерусское узорочье, плотность текста, который в культуре запечатлен через архитектуру, иконопись (17й век – всегда некая сутолока, действо, мистерия). Именно это для Сурикова было важно, чтобы попасть в правду истории, художественную правду. И эта художественная правда могла порой нарушать правду реалистов. Если эту картину выстроить в реальном перспективном модусе сценической коробки, то окажется, что до лобного места от нас несколько шагов, тогда как Суриков помещает туда колоссальную человеческую толпу с огромной амплитудой человеческих характеров. Если бы все было правильно, возможно было бы правильно с т.зр. логики геометрии и планеметрии, но нас бы не очень трогало. Суриков же специально в это тесное пространство вписывает лаву из этих фигур. Амплитуда состояний колеблется от покорности и абсолютного смирения с судьбой до некой ненависти и готовности вести борьбу до конца. Именно это обеспечивает наше присутствие. Вольтовые дуги эмоций: взгляд полный ненависти и одержимости рыжебородого стрельца – и огненный взгляд Петра. Внутри: смятение, страх, покорность. Мотив плакальщицы – целая история в русском искусстве (параллели, рифмы, поэтические моменты), эта тема будет и в боярыне Морозовой.

Т.е. три темы:

* Колорит московской Руси: узорочье, утварь, цвет архитектуры – доверие высказывание через искусство. Это то новое, что внутри передвижничества сформулировал Суриков. Во многом опирается на романтическую традицию Иванова, который буквально допрашивал древние камни, чтобы увидеть преображение мира. Он тоже обращался к художественной правды (оживляет историю заново: от сатиров к реальным головам).
* амплитуда характеров
* Принципиальное нарушение объективной правды композиции ради правды художественной.
* Метафорика Волошина. «Свечи, гаснущие на ветру». Состояние безвремения (как у Перова в «последнем кабаке у заставы» с его зависшей предрассветной мглой). Так из здесь смутное время, смута – переход от древней Руси к новой эпохе, новой культуре. Тема паузы, повисшего ожидания. Это в колористике, в самой световой драматургией.

Эскизы. Рыжебородый стрелец – полон вулканической силы. Вроде бы банальный набор цветов, но работает так аристократично с этим тональным набором как Веласкес.

1883. **Меньшиков в Березове**. Тоже предшествовала работа с историческими документами и образами уже петровской эпохи. Оживляет образы как Иванов.

Сложная задача: монолитную группу представить в интерьере, причем не банально (как было бы у Шварца – российских бидермейер – бытовой и мелодраматический план). Чудесная возможность продемонстрировать много артефактов, что к тому же бы заставило и задуматься. А что делает Суриков? Он нарушает правила: он сжимает пространство, как будто оно не предназначено для жизни людей, а каких-то недомерок, хоббитов. И втискивает туда гигантскую фигуру Меньшикова (уже тогда говорили. Что если он встанет, он проломит потолок). Неукротимая энергия сдавливается, сжимается. Это нам транслируется на уровне моторного восприятия. Некая неизбывная трагедия моторного восприятия.

Мы становимся свидетелями борьбы света, который проходит сквозь это тусклое, непрозрачное окно.. Мы становимся соучастниками этой борьбы света и сумрака. Путешествие света сквозь эти пороги мглы. Вводит категорию временного континуума, темпоральное измерение.

Каждый герой – индивидуальность. Каркас состояний: волевой, но сломленный гигант Меньшиков. Образ смирения и сострадания. Мы становимся свидетелями того, что проблема не разрешима. Эта мгла федотовских игроков их в конце концов и утопит.

Круг, вписанный в треугольник, дает ощущение монолитности и замкнутости.

Колористический флер, аллюзия на колористику петровских маленьких дворцов. Иконы, драгоценные ткани, включая парчовые, меховые. Драма: тяжелое мерцание дорогих красивых тканей находящихся в ужасном состоянии. Серые и коричневые тона довлеют, сквозь них исподволь мерцают золотые, рубиновые иссиня-черные самоцветы.

После этого он уехал заграницу, где прожил достаточно долго. С интересом смотрел артефакты европейских стран. Германия, Франция, Италия. Больше всего привлекла венецианская живопись 16го века, световоздушный венецианский колорит. МА был важен из-за выражения титанического . Веласкес в передаче титанической энергии в характере грубого земного человека, как и гармония внутри сдержанных тонов. Отдал должность импрессионистам.

В акварелях этого времени явил себя гениальным мастером свето-воздушного пространства. Венецианский карнавал – цветастая жизнь толпы. Собор св. Петра в Риме с бирюзовыми тенями и звонкой акварелью, во многом инспирированной светоносным и влажным воздухом Венеции.

Вернувшись продолжил начатую давно тему конфликта личности и истории. **Боярыня Морозова.** Перепутье честных помыслов и исторических законов (апОрии истории как сказали бы Древние Греки). Речь о трагедии, имеющий надличностный характер. В этом ее масштаб.

Многие эскизы можно увидеть в Красноярске, где его музей и домик Сурикова.

* Первый эскиз 1881 года такой исторический нарратив. Хотя есть и переливчатая фактура при сдержанности тональной. Есть тема клина саней, прорезающих толпу. Тема трех слоев: снег – толпа (по принципу изокефалии) – небо и крыши архитектуры. Но сама драматургия еще слишком много литературы и иллюстративно, но не в пластике.
* В графическом эскизе появляется динамика. Сани врезаются в густую толпу – опять тема несоответствия художественной и реальной правды. Как в плакатах Лисицкого: «Клином красных бей белых», но здесь наоборот – сами сани начинают тормозить и вязнуть в этой толпе. Связано с нашей тревогой, заданный мотив не имеет продолжения. В этом чутье Сурикова. Постепенно толпа начинает выгибаться, эффект диарамности – а значит и наше соучастие и соприсутствие внутри композиции. Есть очень экспрессионистические, где каждая эмоция обозначена почти гипертрофирована – темы контрастов, держащих наше напряжение.
* Эскиз. Акварель. 1885. Работает над цветом, который должен быть чистый, звонкий, морозный воздух. Никто кроме Сурикова не мог это изображать. Чтобы создать идеальную зиму московскую Сурикову помог влажный воздух Венеции. В этом секрет искрящегося влажного снега.
* Опять вольтовая дуга эмоций: перст боярыни и благословляющий жест нищего.
* Эскизы к образу самой боярыни. Как представить одержимость? Есть интересные экзерсизы Жерико. А из русских – Репин. Такая пост-романтическая традиция. Такая клиническая сугистия эмоций, когда она лишает человека возможности быть разумным и делает его маньяком. Это эпоха психологических романов Достоевского с его пограничными состояниями. От испуга и аффекта до некой мании.

Сама картина.

* Опять тема обмана ради правды. Те нарушения, которые гарантируют концентрацию смысла и нашего сочувствия. Здесь задний и передний план вдвинуты друг в друга. Кажется, что огромное количество людей вдвинуто между санями и крупом лошади. Это не только гарантирует вхождение в картину, но и чувство активно противодействия двух сред. Кажется, что большой разбег саней странным образом тормозится и вязнет внутри толпы. Символическая тема – у староверов нет никаких перспектив для свободы их учения. А народ или «людское многоцветие» (Поспелов), со скорбящими и плакальщицами (от Мартоса и Иванова) как будто все равно чужероден боярыне, которая «как подстреленная ворона корчится на снегу».
* Узорочье полноты бытия народа опрокидывается на стены и наличники и продолжает это цветение в архитектуре (Поспелов). Получает более глубокое сопоставление: нельзя сказать, что Морозова не права, у нее своя правда, но правда истории идет в другую сторону. При этом без дидактики каждый волен сам увидеть и понять через пластику, форму, образ. Неизбежность краха того, выпадает из истории. Народ процветающий, такая роща многоцветная, и в ней вязнет нечто как бы наперекор. Но чтобы оттенить этот эффект и нужно было 3 плана: первый для разгона (а то мы бы сразу уткнулись в этот народ), но и 3й ярус с небом, воздухом, где некие жесты символически актуализированы. Жест боярыни поднят над толпой, его даже сравнивают с замковым камнем всей композиции. Бегущий параллельно саням мальчик важен, без него не было бы никакого обещания движения. Такая партитура композиции. Которая выстроена как музыкальная композиция без фальши.
* А венецианская свето-воздушная перспектива помогла создать буквально тактильное ощущение атмосферы, как и бесконечные артефакты петровского времени, передающие правду истории.

В 1888 году художник потерял свою любимую жену и какое-то время вообще не обращался к живописи. Только через несколько лет он пишет картину **«Исцеление слепорожденного»,** пытаясь таким образом прозреть самому к живописи. Непривычный для него христианский сюжет.

Художник переезжает в Сибирь и пишет уже в 90е годы исторические картины, которые становятся антитезой картинам 80х. Теперь ему важно найти не конфликт, а положительные образы, что во многом совпадало с идеей хоровой картины, сформулированной Стасовым. Положительный образ истории – очень большая задача и испытание для художника.

**Взятие снежного городка.** Как будто ниспровергает его же собственные идеи 80х годов. Все становится кукольным и театральным. Шутовское действо, вроде как покорение исторических рубежей, но в варианте игры. Есть некая проблема с сентиментальной и нарочито иллюстративной интонацией, а также отсутствующей должной динамики. Хотя по цвету, колористике и узорочье убеждает в живой пульсирующей энергии, но композиционно это не очень поддержано: взгляд вязнет в наблюдениях за неловкими попытками героя «взять крепость». Такой компромиссный вариант.

**Портрет брата.** Прямо прототип Никиты Сергеевича Михалкова. История делает такие удивительные кульбиты. И именно этого персонажа Суриков запечатлел на картине. Приехал барин. Здесь уже вся лубочная патетика его поздних фильмов. А начинал также как и Суриков с конфликта личности и истории (и в Обломове и в Механической пьесе и в первых Утомленных Солнцем).

**Покорение Сибири Ермаком.** ГРМ. Вроде как тоже о доблести, как только эта патетика начинается, сразу провисают этические и эстетические вещи. Эскизы очень благородные по цвету, но композиционные казусы и некие двусмысленности, в т.ч. этические появляются: получается расстрел из мушкетов вооруженных доисторическими стрелами врагов. А в чем доблесть-то? Опять видим обман ради правды: мощный поток татар (их тьма как орда в небольшом пространстве). Опять сдавливание переднего и заднего планов.

**Переход Суворова через Альпы**. 1899. Великолепный эскиз Суворова. Головокружительный композиционный образ: драматургия: скопившееся российское войско и Суворов дает приказ ухнуть в эту альпийскую пропасть. Солдаты должны быть изображены в момент, когда он шуткой выдает этот приказ, чтобы воодушевить солдат. Что ставит опять в двусмысленное положение: отправляет многих в том числе на смерть, при этом шутить? Что-то там нечистое, и более того гримасы этих солдат, которые вымучено дают ухмылку, а потом оборачиваются и видят, что им предстоит. Дают эффект большой исторической лажи, где все вымучено. Теряется некая чуткость к правде художественного образа, и вся композиция тоже становится неубедительной, рыхлой.

Образ Пугачева в клетке часто привлекал живописцев, но удалось лишь Татьяне Назаренко. Уже в1980. Пугачев в клетке.

**Степан Разин.** 1906. Уже не патриотическое прославление чего-то, а мифопоэтический образ, фольклор. Сурикову было важно представить род поэтической речи. Т.е. запечатлеть историю как род поэтической метафоры. То, что избрали себе мирискусники в качестве главной стратегии: провести над историей некое отстранение, как некий миф и символ, что открывает поэтический, образный

Песенная основа сюжета как в творчестве Васнецова, Рябушкина, мирискусников. Она даже сама стилизована под некий ковер, гобелен, что есть образ сновидения (пауки арахны ткут миры, в которых парализуется всякое волевое движение), грезы, медитации. Где история предстает как неких былинно-сказочный миф. Здесь Суриков оказался честнее и инновационнее. Даже гладь воды воздействует как некий сновидческий образ. Сродни омутам Борисова-Мусатова на тему гобеленов и усадеб.

**Посещение царевной женского монастыря.** 1912г. В большей степени ассоциируется с традицией фольклорного и медитативного восприятия патриархальной Руси, что был близок Нестерову.

**Портреты**

Особенно женские. Художник сформулировал замечательный образ сибирской красавицы. Дерягиной, Рачковской, Емельяновой, Матвеевой. Исходил не из психологии, а из типажности образа полноценного и самодостаточного героя, воплощавшего идеал породистых сибиряков. Главное – показать мощь характера (мать, монах, женщины).

Автопортреты. Пытался запечатлеть прежде всего цельность характера в полноценном полнокровном цветущем состоянии находится.

**Человек с больной рукой** с глыбистыми мазками, которые лепят лицо, которые помнят о своем прототипе с древними культурами. То, что Сезанн открыл применительно к тесту первоматерии: цветом и форме первобытной энергии. Весьма бубнововалетвский русский сезаннизм, который Суриков буквально благословил.

**Пейзажи**

Боржоми. Замечательные и акварельные и масляные. Формы как глыбистые мазки, которые как будто высекают резцом поверхность изображения и создают эффект фактуры. Москва, Красноярск… Деревенская божница (бубнововалетвского толка). Разные техники.

Есть и абсолютно мирискусснические вещи, попытки стилизации. Императрица Анна Иоанновна в петерфгофском тампле. Были и у Репина, но Сурикову весьма удалось. И цвет и стилизация: и сама тема процессия, охота.

## Василий Дмитриевич Поленов 1844-1927

Поленов и Васнецов: со многом определили круг абрамцевских мастеров. Они были в числе «основателей» этого содружества.

Поленов пытался слить пейзаж и жанровую живопись. Отчасти русский импрессионизм как и Коровин. А Васнецов был основателем и предтече русского модерна как такового.

Дворянин. Отец известный археолог и библиограф. Учился на юриста. А в МУЖВиЗ у Чистякова как и Серов и Врубель. Золотая медаль за воскрешение дочери Иаира. Поехал в Париж и увлекся «бытовым академизмом», такая бидермейерская костюмированная мелодрама. **Право господина. Гугенот.** Поль Деларош – визави Карла Брюллова в его поздних исторических картинах. Тамже увлекается пейзажной живописью и замечательно пишет места в Нормандии, т.к. приезжает туда вместе с Репиным к Боголюбову в Вёлве. **Ослик. Лошади в парке. Венеция.** Близок барбизонцам.

В 1876 возвращается на родину и пытается обратиться к библейской теме. Первые варианты картины **Христос и грешница.** В 77 записывается добровольцев в армию генерала Черняева и посылается на сербо-турецкий фронт и работает как матер батального жанра, а но в как Верещагин делает беспощадную правду привлекая именно художественные средства. **Убитый солдат близ селения Мечки**.

В конце 1870х пишет самые свои пронзительные московские пейзажи. **Московский дворик.** Можно употребить все эпитеты психологических пейзажей Саврасова. Не трафаретные сентиментальные темы, а изображает неврзачную природу, а ландшафт который становится слепком душевной и даже духовной ландшафта. Солнце и свет предвосхищает его интерес к библейским местам, эскизам к библейским темам.

**Бабушкин сад.** Абсолютно тургеневско-чеховская картина. Крамской. Сторож. Старый дом. Максимов. Все в прошлом. Но в отличие от первых здесь потрясающий пленэр, у которого более академичная антикварная живопись. Это определит и его исторические библейские картины.

**Абрамцевские места.** 80-90е гг. Как и **окские пейзажи.** В абсолютно элегической и тонкой манере. Болота, заросшие пруды как некое пространство медитации и встречи нескольких миров. Потеря границы, где заканчивается твердь и начинается хлябь. Нестабильное общественное самочувствие 60-70х. Многое рифмуется с Левитаном, но у последнего все поинтереснее, свободнее в своих экспериментах с формой и цветом.

В конце 80х увлекается книгой Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса» весьма позитивистская. Пытался представить библейскую историю как документ. Ему интересен герой, который укоренен в исторической и даже этнографической правде быта. **Христос и грешница.** Не психологическая сложная разработка: человек, терзаемый проклятыми вопросами жизни, а представить достоверность исторического факта и эпохи. Он тоже допрашивает стены и камни, но допрос ведется в рамках пространственных реалий, а не правды характера, отношения личности и исторического процесса… Он хотел приблизить доверие через документацию факта. Поэтому совершил несколько путешествий на Восток. Первое 81-82гг. Египет, Сирия, Палестина. **Бейрут, мечети,** сродни тому, что делал Верещагин, когда освобождал себя от сковывающих обязательств быть прежде всего гражданином. 1885 на 12й передвижной выставке показал 100 этюдов с Востока.

В рубеже веков совершает еще одно путешествие и пишет большой цикл из жизни Христа, заставляя нас позитивно поверить в подлинность этих фактов. Можно рассматривать как целый фильм. **Христос на море Галилейском**. Полная антитеза Крамскому: очень точный и пленерный пейзаж, который позволяет поверить, что так оно все и было. Но почему этот образ нам так важен сейчас, в чем величие и грандиозность происходящего события. **Нагорная проповедь. Исполнялся премудрости**…

Очень качественно работал во всех жанрах, он был таким мастеровым в хорошем смысле. Его **Призраки Эллады** даже в чем-то рифмуются с серовским циклом в стилистике модерна. Снежный потрясающе красивый Парфенон. Они все как ювелирные работы, их очень интересно рассматривать. Во многом Поленов и открыл эпоху модерна во многом благодаря своим опытам в театральной декорации. К опере Фауст Гуно, к пьесе Саввы Мамонтов Алая роза, собственного сочинения сказка Иосиф, к операм Александра Серова, к Орфею Глюка.

С 82 по 92 преподавал в МУЖВиЗ. Левитан, Коровин, Остроухов, Архипов.

Вместе с Серовым в 1905 году отказался от звания академика из-за расстрела демонстрации.

Пробовал себя как архитектор. Его усадьба была во многом устроена по его эскизам. Поленово на Оке. Он сам придумал церковь в Бехово (стилизация древнего зодчества). Мастерская в виде некого аббатства.

14.04.2016

## Виктор Михайлович Васнецов 1848-1926

Предвозвестник модерна.

Отец – сельский художник. Учился в АХ у Чистякова и прошел и демократическую школу Крамского.

**Автопортрет 1870.** Вполне входит в ряд портретов Крамского, Репина – образ разночинца, метафора художник как некого социально ангажированого исследователя и мастерового. Но артистизм тоже присутствует в отличие от ранних портретов Крамского и Перова.

Начинал с социального жанра. **Военная телеграмма**. Бурая и скользкая цветовая палитра, характерная для очерков социально-ориентированных художников.

Повседневная жизнь. **Балаган в окрестностях Парижа.** 1876г. Самый атрактивный метод был в это время – импрессионизм. Сама тема яркая, пестрая, вихреобразная, а Васнецов ее решил так. Некий аналог с Перовым напрашивается.

**Преферанс.** 1879г. Заставляет вспомнить Федотовских игроков. Но если у Федотова это высшая степень заострения романтической катастрофы человека и среды, отвергающих друг друга. С их лихорадочным светом, портретами без рам и т.д. Сущностных конфликт романтического двоемирия. У Васнецова это все-таки мещанская сценка с цветочными обоями, уютной атмосферой. Чем-то роднит Васнецова с Маковским, бюргерским бытописателем.

**Бюргерская лавка.** Опять почти бесцветная бурая живопись. Публицистика. Фронда – картина категорически не хотела понравится. Есть и интерес к народным типажам (было и у Репина, Крамского, Перова, Ге). Васнецова отличает некая попытка выделить фольклорную и этническую характеристику, которые потом стали для него материалом стилизации. Как у Перова симпатии и солидарность с теми, кто отринут жизнью.

**С квартиры на квартиру. Очень** перовская по звучанию, колориту и патетику.

На рубеже 70-80гг. Виктор Васнецов переезжает в Москву и становится активным членом **абрамцевского кружка.** Постепенно возводит вместе с другими художниками фундамент новому искусству.

Аналог в Европе – Дармштадсткая колония художников. Культ коллективного творчества, культ ремесленного созидания красивых вещей. Как у знаменитая мастерская Уильяма Морриса, который говорил, что нужно вспомнить ручной труд.

Там пытались сложно думать об основах красоты народных промыслов. Создавали мастерские, например, сестрой Паленова – Еленой. И творили красоту: книги, светильники, майолика Врубеля.

Гипер-проект – церковь, в постройки которой принимали многие художники. Создали новый храм – манифест новой поэтики. **Церковь Спаса Нерукотворного.** Поленов, Васнецов, Врубель даже Репин. Манифест нового стиля в архитектуре. В отличие от принципа стилизаторства церковь в Абрамцеве утверждает принцип стилизации – творческое переосмысление архитектурных прообразов (здесь архитектура Пскова 13-16 вв). По отдельным элементам можно найти аналогии, но в совокупности – нет. А в эпоху историзма решали проблему цитат на увражном уровне. Важно было взять идею (это связывают модерн с символизмом) как некая квинтэссенция смысла определенной эпохи. Но не копийно, а методом творческого озарения. Свободная компоновка объемов, шедевральная капелла (кви про кво – архитектура становится скульптурой). Некая гипертрофия/неправильность форм, мотивов тоже следствие этой стилизацией. Специально утрированы некоторые фрагменты (например, контрфорсы). Дальнейшее развитие не только в архитектуре, но и в театре (декорации Головина, Бенуа…), в павильонной архитектуре Шехтеля, в усадьбах (церковь в Бёхове Поленова).

Для правления Донецкой железной дороги Виктор Михайлович создал **«Три царевны подземного царства», «Витязь на распутье», «Скифы».** Кон 70-нач. 80х гг. Программные для дальнейшего пути. Уходит от памфлетной публицистики в стиле сурового академизма. На первый план выходит попытка соединить то, что есть фольклорное искусство и идею созидания прекрасной картины. Основная тема в 80-00 годы.

Важные методологические разработки:

* Отказывается от натуралистической живописи в смысле среды. Почва, скалы буквально апплицируются на фон, который раскрашивается не по законам импрессионистической живописи, а наоборот происходит плоская заливка фонов. Цвет становится вполне вещественным и формы на него апплицируются по законам силуэтного узора. Получается очень важная для модерна линейная аппликация на плоскости. Сжимаются передний и задний план и картина превращается в рельеф (вспоминаем Сурикова), представляющий нам сюжет как некую условную грезу. Мы даже не пытаемся мыслить картину реалистично.

В трех царевнах еще чувствуется некий парад моделей, но при этом условный задник. Это такие живые картины, павильонная съемка. Фотография, которая конструирует действительность.

**Бой скифов со славянами**. 1881. Немного похоже на диорамы в исторических музеях. Этнография, но в фольклорном виде. Во многом компромиссно, т.к. принцип стилизации еще не доведен до радикальной версии, как будет у Врубеля. Что это? Так было или это сказка? Это проблема его живописи в целом.

**Богатырь 1880г**. Похоже на то, как создавали графику карикатуристы. Несколько гротескные объемы, формы. И только потом постепенно родились его богатыри и витязи, в которых это гротескное сатирическое вместе с натурализмом отошло на задний план. **Витязь на распутье.** Условность умозрительного пространства, предметной среды. Здесь действуют герои, которые, во многом, плод воображения. Такая эпическая греза на тему русского фольклора. Попытка стилизовать свой метод под аппликацию, ткачество, ковровая репрезентация (сжатие переднего и заднего плана и получается гобелен). Герои реалистичны, но и ирреальны, они становятся символами и знаками. Модерн стилизует различные эпохи в целях обнаружения красоты этих эпох.

**После побоища Игоря Святославовича с половцами.** 1880. Рифмуется со Степаном Разиным Сурикова. Картина-песня. Инсценируется условное пространство, в котором формульность мира не скрывается, а декларируется, с некими героями, которые становятся наглядными метафорами (кружащие вороны, погруженные в глубокий сон витязи). Для символизма идея двоемирия «Жизнь есть сон» Кальдерона. Т.е. это на уровне программы символизма. Ткачество – медитативная природа образа.

**Ковер-самолет.** 1880. Медитация и левитация. Он буквально воспарит над передвижнической болотной хлябью в мир грез, мечты, его сопровождают совы, филины в этом мире. Но здесь и противоречия его метода, интеграция/инкрустация разных мотивов из разных образных, пространственных рядов сразу снижает доверие. Такой непредполагаемый сюрреализм.

**Аленушка.** Первый вариант 1881. По композиции и иконографии она похожа на классическую, которую мы все знаем. Что-то здесь не так. Как будто в эпоху критического реализма и посвящена тяжелой доле крестьян. «Думаю думу свою» (портрет рефлексирующего интеллигента). Что-то произошло и в финальной версии все поменялась. Не только водоем – двоемирие, но и большая степень условности. 3 слоя пространства с аппликацией, планы въезжают друг в друга – ковровая медитативность. Анна Поздандская при выставке Прерафаэлитов выбрала пару: Леди из Шалот Вотерхауса и наша Аленушка. Первая картина во многом была манифестом английского Ар-Нуво. Движение мысли было параллельно. Нельзя Васнецова изолировать, абсолютно коррелирует и сама картина и мотив и способ его реализации. И медитативность и тревожность и тоска (сейнсух – sehnsucht)

**Иван-царевич на сером волке.** 1889. Тоже чем-то похоже на павильонную фотографию, даже с прорезями. В их пластике есть какая-то нелепость.

**Богатыри.** 1888. Уходит куда как более радикально от реализма. Совсем не чувствуется павильонности и ярморочности, а реальное дыхание старинного фольклорного эпоса. Видим формулу сказочного типа со своими характерами. Хороший стратег хитрец Алеша попович, мудрец с пророческим жестом Добрыня Никитич и храбрец Илья Муромец. Пропп. Морфология сказки.

Все вроде бы узнаваемо, но совсем не так как у Репина, Поленова, Шишкина. Травяной покров, детали почвы тоже стилизованы в некую условную среду, глазу не грозит уткнуться во что-то гипер-реальное. Т.е. Васнецов ушел от иллюстративности, нарративности в мир грез, мифологический прообразов культуры.

**Сирен и Алконост.** Песни радости и печали. Несколько наивное сопряжение реалистических лиц и условного антуража.

**Работы для исторического музея.** Идеальная стилизация, которая пробуждала бы зрителей включить свою фантазию и продолжить творить этот мир.

Адриан Прахов приглашает Васнецова в Киев для **украшения Владимирского собора.** 1885-96. Тема – крещение Руси. Эскиз 1890. Многие исследователи эпохи Алленова, Сарабьянова не любят религиозную живопись Васнецова и Нестерова, как слишком укорененную в риторической традиции академической живописи, слишком театральной. Но вопрос должен лежать совсем в другой плоскости. Это попытка удержать сакральное в мире, который во многом изверился в константах христианского вероучения и настолько отошел от символической структуры созидания жизни, что вернуть контакт с образом трансцендентным становится затруднительным. Как вернуть эту искренность? Возможно, подобное многословие, скрупулезность и детальность работы с каждой сценой, чтобы каждая сцена уподоблялась некой мистерии. Пусть наивным, но честным в своем посыле мире присутствия при совершении неких принципиальных для истории человечества событий и причислить себя к тем, кто на фреске изображен, это сродни попыткам вернуть народное благочестие в 17м веке с их перегруженными образами иконами.

Обращение к сложной и интересной традиции: как изобразить Священную Истории средствами культуры, которая отступает от канонов традиционной презентации сакральных сюжетов (будь то византийская или академическая). Что-то сродни маньеризму.

**Это сродни работам Гелия Коржева (как обратиться к Священной Истории в полностью атеистическом разуверившегося общества). !!!**

Странные, нервные образы с чуткими лицами, требующими от нас эмоционального ответа, сострадания и сочувствия. Это более честно, живо, чем «вторые Диониси». Уже потом Глазунов стал это тиражировать. Тогда это была попытка вернуть сакральное измерение в изуверившийся мир. Путем в т.ч. аффективного преувеличения.

* Какие-то вещи уже почти из массовой культуры, экранизации, виртуальные миры. Мир уже подошел к обретению нового формата зрения, некой новой визуальности. **Страшный суд с его змием.** Интересная тема для исследования: Разные регистры исследования: религиозная живопись Васнецова в контексте внерелигиозного общества того времени.
* **Радость о праведных** – широкоформатный как плакат. Это было первое! Можно сколько угодно говорить, что это снижение образности до плаката, но это с высоты 2го половины 20го века, когда это становилось тиражным. Другая часть этого триптиха – Бёклин, маньеристы – турбина, вихрь, в который сплетаются тела. 3я часть – ощущение мистериального присутствия, как будто ты в этом действии участвуешь, наряду с праведными девами, с алчущими правды людьми, идущими в процессии. Вариант такого народного благочестия

**Богоматерь в апсиде Владимирского собора.** Удивляет совмещением различных систем живописных. Реалистическое понимание образа, византийский символический золотой фон. Безусловно, эта живопись имела внутреннее противоречие, но она очень честно отражала всю противоречивую рефлексию о религиозности того времени.

**Господь Саваоф** – прямо как будто 21 век! Вполне реальные отроки, но при этом только крылья! Что-то в этом есть что-то болезненное и страшное. Это очень честно, в этом нет ничего конъюнктурного. Она вся соткана из противоречий, в этом ее обаяние и честность.

**Портреты**

Жена Адриана Прахова, Елена, Елизавета Мамонтова, Вера Мамонтова, сын, Антокольский, Куинджи, Наталья Мамонтова. Он был более эклектичен – и реалистические и салонные и импрессионистические, даже почти модерн.

Исторические портреты древних князей для собора. Есть **исторический портрет Ивана Грозного.** 1898г. Модерн. Человек становится героем некой новеллы на тему эпохи. Как будто его играет Шаляпин.

**Тема театра**

Сценография к операм Снегурочке Римского-Корсакова, Русалка Даргомыжский (Левитан делал пейзажи к спектаклю). Чудесное **подводное царство** 1885г. Бионическая форма модерна, уже Гауди, собственно, готов. Органическая пульсирующая жизнь подводного царства.

**Терем Берендея** 1885. Образец сценографии на русскую тему. Преизбыточно, в масштабе искривлённого зеркала: огромные балясины и т.д. Говорящая архитектура, которая с нами говорит и вводит в атмосферу того, что происходит на сцене. Берендеева слобода.

Пейзажи в Абрамцеве прямо с берендеевскими лесами.

## Исаак Ильич Левитан 1860-1900

Каталог выставки 2010 г. с очень хорошими текстами. Показала все периоды творчества, включая произведения из Иерусалима на исторические темы.

Прожил всего 40 лет, имел большое влияние на многие объединения, причем иногда диаметрально противоположные. Его своим считали и реалисты и символисты. Дягилев написал трагическую статью как эпилог после смерти Исаака Ильича. Там акцентируется, что для мирискуссников художник-единомышленник. Почему это так? «Всемирная отзывчивость» (Достоевский о Пушкине). Левитан сформулировал в пейзаже то, что другие художники в своих жанрах не смогли воплотить. То, что Стасов называл «хоровой картиной», поток жизни, в которых вовлечен человек, как он причастен своей биографией большому хронотопу. Картина становится «со-бытием» в плане экзистенциальном. В романтическую эпоху эту функцию выполняла историческая живопись «Явление Христа народу». А в живописи 80-00 – это левитановский пейзаж. Предпосылки – психологический пейзаж Саврасова, Васильева. «Пейзаж должен быть портретом» Батюшков. Формула была выработана Саврасовым, Васильев в их непритязательном пейзаже, невзрачные уголки природы, ассоциировавшиеся с образами хлябей, распутицы, болота – субстанции живые, подвижные и трагические.

Левитан учился в демократической школе МУЖВиЗ до 85 года.

**Осенний день. Сокольники** 1879. Купил Третьяков и т.о. благословил Левитана и поддержал его творчество. Психологизм пленэра. Пейзаж не ради раздражения приятных рецепторов как у импрессионистов, а формулирование того свойства, которое пробуждает к раздумьям. Сличение идеальной натуры с умозрительным образом – романтизм. Приятное раздражение рецепторов на сетчатке глаза и в мозге – импрессионизм.

Левитан очень смел в технике. Пользуется краской предметной, но он не является таким формалистом как Шишкин. Такое волнение и неуспокоенность поверхности картины, которое заставляет глаз постоянно путешествовать внутри одно и того же пространства и в этом путешествии собирать улики, которые складывают тот самый психологический образ. Отдельная тема – работа со свето-воздушной средой.

**Под Звенигородом.** 1884. Больше передвижнический, реалистический пейзаж с неким даже социальным мотивом. Но здесь она не иллюстративная, а психологическая. Дорога поднимает целую вереницу ассоциаций. Тут и тема несчастливого существования (Владимирский тракт). Не иллюстративно, но сущностно необходимо. **Владимирка.** Одинокий путник. Тревожное состояние природы, но оно не катастрофическое или полуденное как у романтиков. Такая всклокоченность сродни неврозу, некой неуспокоенности. Сам Левитан был очень нервным, к тому же пострадал от преследовании евреев, его выселяли из столицы, запрещали в ней жить. Чушь. Человек, лучше всего отразивший душу русской природы, пострадал от ныне обожествляемой царской России.

**Саввинская слобода.** Опять подобные передвижническим, но более интересны по пространству и свету. Это не инсценировка природы, а какая-то такая субстанция изобразительная, контактирующая с нашей эмоцией, психическим состоянием. Борьба этюдной и картинной формы в творчестве Левитана – Сарабьянов. Весьма импрессионистичен с отсутствием черного тона, с комплементарными цветами.

2я половина 80х. Волжские пейзажи. **После дождя**. Эти работы стали хрестоматией, но интересно, что эти репродукции не приглушают настоящее взаимодействие с подлинной живописью художника.

Как дождевая завеса пронзается, буквально вспарывается всполохами света – обращается к нашей памяти и собственно пережитых ситуаций, которые раскрываются и тянут за собой многочисленные темы из конкретного личного опыта. Это то, что отличает пейзаж от видописи, которая устремляется к идеалу. Здесь же этюдность подключает эмоциональный и психический мир конкретного человека, она не включает коды, через которые нужно смотреть на большой исторический пейзаж эпохи академизма или романтизма. В этом инновация Левитана.

**Вечерний пейзаж. Лунный пейзаж**. Они и похожи и отличаются от Куинджи. Нет постановочности, они более подвижны в пространственно-временном измерении.

Плёс много писал. Его берега, панорама во многом и срежессировали образ его хоровой картины. **Ветреный день на Волге.** Они настолько искренни и податливы нашему эмоциональному состоянию, что такое ощущение, что мы стоим за спиной у художника. А на самом деле он начинал на пленэре, а завешал в мастерской. Этот синтез дает груз исторической традиции и устремление в будущее.

**Тихая обитель.** Его сложно определить стилистически. Он лучше, чем какой-то стиль. Даже Рубенс интереснее, чем барокко, не говоря о Рембрандте. Здесь Левитан ведет диалог с Нестеровым (например, его Пустынник – одухотворенная тонкая явленная в момент медитации природа, которая транслируется сквозь какую-то завесу, пелену наших собственных мечтаний, фантазий). Что было важно для Нестерова, как мастера эпохи симвлизма.

**Вечерний звон.** Тихий вечер бережно сохраняет цвет и свет в уютной, замкнутой, созерцательной гавани.

Есть пейзажи более этюдного свойства. **Ненуфары (кувшинки).** Или **Осенняя дорога** 1897. Что-то сродни фовизму с активным ритмом и частоколом движения в мотиве путешествия.

**Золотой Плёс.** Тяготеет к панорамной форме презентации, о которой мы говорили применительно к творчеству Поленова, Репина, Сурикова. Низкий горизонт, огромное небесное пространство, высокий берег, широкая развертка панорамных полей, лесов, рек. Обязательно вводится тема русского города с колокольнями, храмами – тоже такая хоровая картина.

**Осенний пейзаж.** Солидаризируется с художниками модерна. Кажется, что тонюсенькие деревца свешиваются откуда-то сверху, образуя какой-то таинственный ритм танца.

**Березовая роща.** Если у Куинджи это формула стиля или манифестация, что придает ей некие плакатные свойства. У Левитана это живая субстанция, куда ты входишь и максимально комфортно растворяешься.

Левитан никогда не являлся последователем какого-то стиля, он преодолел искушение быть во главе какого-то стиля ради «всемирной отзывчивости», ради интимного процесса взаимодействия человека с природой.

**Над вечным покоем.** 1886. Манифестация стиля модерн или символизм, но это тоже не правильно. Здесь куда больше тональных отношений, что связывает картину с академической живописью, чем у позднего Серова или Бакста. Здесь сама пространственность очень живая, воздушная и влажная по своей прозрачности и серебристой атмосфере, что сродни пейзажам романтического миросозерцания и классической картины. Но линия горизонта становится гибкой, контурной и силуэтный абрис материка с церквушкой и изумительные рисунки облаков и сближенность планов благодаря тому, что звучит контурная линия – все это сближает с модерном. Как представить русскую медитативность и меланхолию. Это универсальный образ русской тоски, русского ощущения пространства, это только здесь дается. В этом плане Левитан исключительно русский художник, несмотря на его биографию. Не правильно замыкать модерном, это наверное шире – культура символизма.

Из этой же серии – **Стога**. Силуэтная аппликация на плоскости, странное свечение небосвода слоями.

Последний период творчества – Золотая осень. Март. Свежий ветер. Весна – большая вода. Осенняя дорога. Летний вечер. И в конце жизни. Озеро Русь.

**Летний вечер**. 1900. Замечательная работа с поверхностью картины. Интересный перспективный образ благодаря раме. Сама техника с ударами контрастного цвета - он чувствовал себя настолько свободно, что никак не раскрашивал, а ударами кисти создавал переживания – сродни фовистам.

**Март.** Стали модны у последователей Левитана, у Грабаря, Юона. Но у них это стало скорее версией российского импрессионизма, декоративного – в смысле тиража от первообраза. Но Левитан куда более сложен в своих цветовых и пространственных поисках благодаря совершенно феноменальной разработке каждого миллиметра поверхности, чем художники Союза (русских художников). Это не фотография, а режиссура со сложной цветовой комбинаторикой каждого миллиметра поверхности. Огромные амплитуды цвета. Ради творческой свободы зрителя. Нам дано счастье и доверие собирать картину самостоятельно, мы можем из сложной комбинации красочных слоев собирать тот образ, который к тому же звонкий, светлый и радостный.

**Весна – большая вода.** Скрадывается граница двух миров: мир отражений в воде и мир природных зарослей. Вроде бы высказывание программное для символизма, но оно обаятельно тем, что мотив предстает так как он есть, наша моторная память дает дополнительный мотив доверия. Совершенно удивительная музыкальная партитура, которая выстраивает стволы тонюсеньих березок, сразу вспоминается музыка расширения нашего пространственного понимания (часто этими картинами иллюстрировали обложки дисков Рахманинова или Чайковского).

Эпилог его творчества**. Озеро Русь.** Универсальный образ конца века. Синтезирует многие темы и о самопознании национальном и о неких проблемах восприятия пространства, времени. Завещание, причем и в пластическом плане. Открывает новые методы общения с натурой, которые будут актуальны в эпоху модернизма (то, что в 10е годы открыл Бубновый валет). Если разбирать по сегментам: как абсолютно радикально и отважно Левитан отказывается от всякого намека на подражательность. но при этом какая сила и потрясающее фактурное разнообразие. Как интересно переживать каждое движение. При этом - ни один мазок не положен случайно – абсолютная дисциплина при абсолютном экспериментаторстве. Буря – дождь вообще 20й век, все арранжировано заплатками как контрапункты современной музыки. Очень разнообразный и потрясающе смелым, несмотря на его трагическую судьбу, его нервность и хрупкость. Как художник он был очень смелым и авангардистским.

Такая джазовая музыка, удары цвета, формы, ритма.

**Последователи Левитана**

Если те, кто взяли за основу его метод. Светославский. Из окна МУЖВиЗ. Апполинарий Васнецов, Остроухов, Грабарь, Переплетчиков и др. В 1900 они стали ядром объединения СРХ.

**Остроухов**. Замечательный коллекционер, великий культур-треггер. Замечательная поверхность ,все сверкает, блестит. Но как будто через мутное стекло, где-то детально, где-то ювелирно. Но такого, что легко и хочется

**Дубовской. Притихло.** Такие эксцессы. Гипер-реалистические облака сменяются моментами полной мглы. Таких моментов вообще-то стоит опасаться. Такое предостережение. Все здорово и мастерски, но какая-то аффектация говорит о том, что Левитан так бы не написал. Доверять несколько тяжело. Кажется что-то гротескным.

**Апполинарий Васнецов.** Мастер исторической ведуты. Много мотивов Москвы 17го века. Аллюзии на модерн в версии Рябушкина. **Камни.** Но есть и пейзажи, левитановские по обобщению, но более дробные и ювелирно сделанные. Слишком декоративны.

А если говорить о собеседниках Левитана в целом. То имеет смысл вспомнить Петрова-Водкина в части планетарных пейзажей, программных темах изобретения новых канонов. Полдень – зашифрованы принципы сферической перспективы, соединяющей древней обратной и ренессансной прямой. Мы получаеся в некой сферической пространственной ячейки и земля высится под нами как борта чаши. Тема круга жизни задана самой композицией. Здесь и есть все от рождения до смерти. Все качается как чаша, все поворачивается от одной грани к другой. Мы внутри чаши, а над ней свод. Получается точка зрения, как будто картина на тебя смотри взглядом изнутри. Присутствует созерцатель, абсолютно не соответствующий нам. Универсальное зрение, которое позволяет планетарно мыслить природу, возможно, и была также основана Левитаном с его большой картинной формой и заповедями пленэризма.

18.04.16

## Академизм конца 19го века

*Татьяна Ивановна Карпова каталог выставки ГТГ «Пленники красоты».*

В либеральном искусствознании советском и пост-советском салонное и академическое искусство не любили. У Алленова есть очень желчные пассажи на эту тему. Метод Гётте – вживание в картину путем некой феноменологии познания того, что перед нами и получаются довольно обескураживающие результаты.

Например, **Семирадский. Фрина на празднике Посейдона.** Совсем уж изолированно ее рассматривать как предмет искусства очень жестко получается и ей будут ставится низкие оценки. Нужен какой-то другой метод. Возможно взять тот метод, который себя дискредитировал в советское время – социологический. Нужно определить отношения между художником и заказчиком. Эта живопись жаждала нравится в отличие от философской, которой зритель не так сильно задает тон.

Как академическая живопись понимала себя в кризисный для нее период 60-90х гг. , когда все прогрессивные тенденции были связаны не с ней, а шли вопреки нее. Самопознание личности, истории, философских основ бытия и общества. А академизм опирался на доктрину бытия 18го века – клише сюжетное и формальное, которое должно быть вторично по отношению к канону, должно быть производным от канона. Оно не должно прорывать отношения потребительского вкуса, а наоборот их узаконивал, оно хотело, чтобы люди платили за качество презентации этого салона. Даже сейчас есть пред-аукционное искусство (Дубосарский – как фейсбук корректирует наше понимание визуальности, Звездочетов, Кулик, Чуйков и др.), но т.к. эти работы странно выпадают из творческой биографии и мифологии, получается, что мы платим только за бренд. Серьезно относится к этому искусству как к откровению в смысле исследования человека или маэстрии как Фрагонар или Ватто, сложно. Т.е. нам транслируется, что это качество или бренд в рамках. Ничего сам понять не можешь, получается, что ты просто знаешь художника и доверяешь этой галерее. В академическом салоне именно такое товарное отношение к картине. Не нужно этого боятся, не у каждого каждый день случаются откровения. Как в Голландии 17го века, художники которой работали на рынок буржуа, и лучшие из них прорывали это в другую высшую область.

А раз это товар, то о чем эти картины нам лучше всего скажут? Об образе покупателя. Что было востребовано в это время. Что они хотели, за что они были готовы выкладывать деньги. Это дает разгадки историку общественных отношений. Поэтому это востребовано, потому что мы живем в похожее время, весьма циничное в художественном отношении.

Семирадский, Зарянко (хотя он еще ученик Венецианова, он был скорее у истоков и он еще, по большей части, романтический герой), Константин Маковский, Харламов, Макаров, Ларогио (в пейзаже), Боткин, братья Сведомские, Смирнов, Бакалович, Бронников и Генрих Семирадский (он, кстати участвовал в росписи ХХС) . Не очень цепляют глаз, такая мыльная живопись.

Тематически – это на пересечении исторического, бытового (с акцентом на затейливую этнографию), портретный и пейзажный. Некая пародия на идею «хоровой картины», но она идет не на повышение образа, а на его тиражность. Подобие синтеза, но не в сложном плане духовного самопознания, а наибольшего развлечения (как блокбастер – обязательно любовная линия, зрелищность и т.д.).

Важна традиция романтического набора аффектов (Карл Брюллов, Варнек, Кипренский, Орловский), некого репертуара тем, которые были для них откровение, а их последователи уже их аппроприировали: аффекты, страсти, герой и толпа. Такая пародия на настоящий романтизм. Снижение жанровое. Друг салонного академизма – бидермейер.

Исторический анекдот. **Степан Бакалович. Ода.** Удивительная фальшь. Возникает странная ситуация, не понятно, в каком времени это происходит. Скорее это современника Бальзака или Золя, но почему-то переодетые в тоги. Такое фотоателье или кафе. Такое кафе в стиле Помпей. Все такое дизайнерское. Это и есть рождение массового вкуса. Аналог в фотографии «живые картины», когда царская семья одевалась в боярышень и фотографировалась. Были целые обеды и выходы в таких костюмах. Это смыкается с культурой потребления искусства.

**Бакалович. Приемные дни у Мецената**. Люди в античных тогах ведут себя как клерки в современных Бакаловичу обществе. Да и сама тема – торг за искусство. **Федор Бронников «Освещение гермы»,** - чуть более значительная тема, какой-то сакральный ритуал, но художник писал не для того, чтобы мы прониклись духом античности, а чтобы мы поняли, что мы не хуже античности и не лучше. Об этом много писали философы, что для капитализма важно остановить время, чтобы была некая иллюзия потребительского потребления. Тот самый хронотоп, который делает героев. Как в казино «жизнь как денежная игра», где нет окон. Здесь специально отказывают в понятии исторической правды, чтобы показать, что все всегда были такие странные салонные люди, которые также себя коряво ведут как герои званных ужинов, с такими же лицами, прическами. Такой анти-романтизм. Они не правду историю пытаются выяснить, а наоборот ее закомуфлировать, что мы тоже здесь.

**Семирадский. Римская оргия** – типичный сюжет. Дает возможность показать все эффекты колористических сочетаний, световых всполохов и буйство самой сцены. Но все немного симулятивно и кажется искусственным. Опять же как в фильмах большого Голливуда или Болливуда. Максимальная аффектация слез, смеха – чтобы ее максимально смотрели и покупали. Максимально ото всюду поднабрали: и у Маньяско, но здесь вместо его фантасмагории, такие аккуратненькие буржуйчики. Чтобы люди узнавали здесь свою собственную тусовку, он вроде как хочет нам историю приблизить, но ее отдалаяет. Именно это назвали позже «Симулякра». У нас это называют словом «прикольно» - интересно посмотреть, но о правде истории говорить трудно.

Еще тема сладострастия, эротизма. **Семирадский «Танец среди мечей».** Даже антураж Голливуда как будто весьма был предвосхищен Семирадским. Вещь же должна нравится и она должна быть эротически заряженной. Алленов считает, что это идет еще от Брюллова – его работы на гране вкуса с их механизмом эротического соблазнения.

**Семирадский. Христос и грешница.** Поленов пытался прийти к правде истории. У Поленова правда натуры через правду пространства и времени, этнологии и археологии. Когда он допрашивал камни, свет. Пусть она тоже была выстроена театрально, но там доверие рождается через подлинность исторических артефактов. У Семирадского это куда более условно. Семирадский на первый взгляд кажется даже более эффектным, не без маэстрии (целая гирлянда фигур спускается по лестницы), но это все «а-ля», игра в имитацию. Здесь даже не очень понятно место, страна или вообще сцена. Здесь вообще нет никакого противостояния, т.к. нет самой темы вопрошания.

**Семирадский. Доверие**. Явно картина не об Александре Македонском, а в большей степени это соблазнение зрителя красивой живописью, которая стилизована и под Брюллова и под Помпео Джироламо Баттони. Сам Александр Македонский как будто из какого-то модного журнала. А откуда такие ковры эпохи модерн в эпоху Александра? Или **Наяды** – апофеоз буржуазного вкуса. Соблазнение и товар, которые себя по-разному предъявлял в эпоху капитализма.

Противоположность Ге, который говорил, что он хочет вызвать не умиление, а поражение.

Садко. Репин. Вполне себе салон, т.к. он увлекся аквариумом в торговом пассаже в Париже, который видимо интересно преломлял свет, среду и отражал роскошно одетую публику.

Кроме античной темы обращались к теме древней Руси. **К. Вениг. Последние минуты Дмитрия Самозванца**. 1879. Тоже кадр из костюмированного фильма.

Интересен был **Константин Маковского «Минин на площади Нижнего Новгорода призывает народ к пожертвованию».** Заручился поддержкой местного предпринимателя, который для нее выстроил целый павильон/зал с огромной крышей. Но если сравнить с Суриковым. Вроде бы похоже, но все разное. Где герой – где-то в пыльно далеке. Что он делает? Ощущается, что сюжет-то не очень был интересен. Была тема, причем щедро вознаграждался. Чтобы все гармонизировать (цвета) на все просто напустил дымку, пыль (пустил пыль в глаза).

Есть у Маковского весьма сентиментальные **«Дети, бегущие от грозы»,** хорошо тиражировались на открытках.

Если портретная – то все постановочное и часто костюмированное. **Боярыня у окна.** Повод блеснуть мастерством изображения фактуры, светом, что Маковский со свойственной ему холодной усидчивостью и сделал.

**Семейный портрет** 1788г. Тяготеет к формату портрет-картины, еще Брюллова. Но все чрезмерно, сусально и как-то трудно к этому относится сочувственно, т.к. появляется неизменное чувство фальши. Как-бы счастливая семья.

Но есть и портреты-картины известных государственных деятелей. **Портрет Сергея Строганова,** известный барон, который завещал городу свой дворец со всей великолепной коллекцией живописи, минералов. Такой благородный герой старинной повести.

Федор Моллер. Пересечение академизма и салонной культуры. **Иоанн Богослов.** 1856. Качественно с т.зр. диалога с большой традиции, как Андрея Иванова, Угрюмова. Она, конечно, вся сочиненная, но все же. **Несение креста.** 1869. Некая идеальная историческая картина, он честнее, т.к. напрямую обращает нас к высокой живописи, пытается транслировать сложный психологический аспект. **Портрет Гоголя** – именно по этому портрету мы Гоголя больше и знаем.

Павел Чистяков. У него есть бидермейеровские вещи, похожие на Шварца. Он соответствовал стандартам академического салона. В этом было его противоречие. Он был с одной стороны гениальный педагог, воспитавший Врубеля, Серова, Васнецова, а в своей живописи он весьма традиционный художник. «Нужно делать по сюжету и приему». Какой заказали сюжет, в таком стиле мы вам и исполним картину, главное, чтобы ее приобрели. Но при этом у него были чудесные портреты. **Портрет Григорьевой** 1862. Портрет-картина **Джованина** на подоконнике. Романтическая тема открытого окна. Но о его методе «конструктивной сборке пространственно-световой среды» очень хорошо соответствует граненой форме Врубеля.

# Скульптура реализма 19го века

Современная городская скульптура выросла из скульптуры реалистической. Но отвечает ли это задачам пластики и монументализма – большой вопрос. Видимо, скульптура тогда обретает достойный себе язык, когда в обществе и культуре возрождаются всеохватные всеобщие стили с тотальным синтезом. Барокко, классицизм, и модерн, ар-деко (Рабочий и колхозница – шедевр советского Ар-деко) на рубеже веков. То, что так жаждет современное искусство, и что сейчас уж точно не происходит в области скульптуры. А когда доминируют идеи вне искусства, то скульптура … в упадке. Как это во время передвижничества, концептуализма.

**Крестьянин в беде.** Чижов. Разве можно в бронзе выразить картину передвижника. Можно туда сесть и пофоткаться. В мраморе получилось получше. Но сам пластический мотив не очень выражен. Скульптура все-таки требует внятного эффектного пластического мотива, который будет держать пространство. Пчелин сейчас в Краснодаре (вытеснил всю современную скульптуру) – реализовал в бронзе картину Репина «Письмо турецкому султану», с ним фотографируются, трут носы, такой диагноз общества. Но отвечать за некий художественный процесс она не может. Получается, что берут прототипы классической культуры (античные мудрецы и т.д.), зачем брать вещи, кристализированные в течение веков (как сделать складки, чтобы она передавали тело, эмоцию, энергию) снижать это до какого-то сиюминутного непонятного… Рукавишников: отдельно отрубленные головы коней в аффекте стремящиеся в АХ, абсолютно реалистичный как председатель колхоза Шолохов, который сидит и курит в сюрреалистическом пространстве – лодка попала на скалу и воды-то уже нет, хотя была попытка изобразить волну (такое мгновение жизни - сигарета, но с таким избытком монументализации – получается полный сюрреализм). Он настолько невразумителен и вылетает в астралы Хёрста, Кунста…

Залиман. Фон Бок, Йенсен. Сергей Иванов – учитель Голубкиной, Коненкова, Матвеева. Именно он во многом предвосхитил в свой пластике будущие искания мастеров эпохи модерн.

Из анималистов – Евгений Лансере 1848-88. Его скульптуры очень острые и новорят кольнуть под локоть. Бесконечные кони, всадники с луками. Брал за основу исторические сюжеты или этнографию. Горцы. Киргиз с беркутом. Есть русские князья и витязи. Весьма иллюстративная скульптура, которая не может преодолеть некое противоречие: целеполагания мотива и как он воплощен (почему это скульптура). Но он был сильный анималист, поэтому его кони всегда убеждают. Он очень коллекционный мастер.

В центре внимания 2й половины 19го века – **Марк Антакольский** (42-92). Учился у Пименова (он украшал архитектуру Росси вместе Демут-Малиновским). Был близок Крамскому, Стасову, общался с Репиным. Начинал с интересного жанра. **Эскиз к композиции инквизиция.** Учился изначально у резчика по дереву. Скульптура как ремесло, отсюда его интерес к деталям, мастерству. Как Крамской, работавшего ретушером фотографии. Как он мыслил этот образ? Как крупную картину: сценическое пространство и потом вырезал объем и создавал такой театр. **Нестор** (дерево). Как и в живописи анигиляция языка скульптуры. Язык пытался подражать живописи – рупору социальной тематике. Или **Скупой** (тоже дерево).

Иван Грозный. 1871. Специально изучает трон из кости в Кремле, исторические документы. Т.е. пытается через документалистику решить проблему пластики. Несколько механически собрать артефакты в единый образ. Результат тоже компромиссный. Сама по себе работа с материалом достойна уважения, очень все филигранно: и складки тяжелого плаща, и шершавые страницы книги, и мраморный трон, и физиология человеческого изображения. Все занимательно и интересно, как ремесленные ювелирные поделки. Но сама дробность нивелирует впечатление цельности, но понимания масштаба личности совершенно нет. Эта нарративность не давала возможность обрести универсальный язык.

Как и **Спиноза**. И все сидят. Как и сейчас – все сажают своих героев. Рукавишников – примус отдельно плавать в Патриарших, а Булгаков – сидеть на скамейке рядом. Но поза – это позиция, сидящий – пассивная позиция. В пластике это очевидно и прямо. Сидит, думает думу свою – какой-то типический человек, но кто он: врач, уставший актер в парике или кто? То же **Нестор Летописец.**

**Ермак.** Исторические реконструкции, потом будет делать Герасимов. Англичане очень любят такое. Восстановили, ну и что. Мы же не во времена Лафонтена живем.

Есть и шедевры. Они как и у Ге связаны с обращение к христианской тематике. **Христос.** Степень искреснности сразу повышается и пластическая искренность сразу достигается. Абсолютно несгибаемая воля, но открытость миру и человечеству. Абсолютное смирение (в позе, наклоне головы) и несгибаемая воля. Причем именно языком пластики. Все очень точно!

Или **Мефистофель** – очень интересный персонаж. Он тоже думает думу свою, но при этом в нем есть та драма, которая роднит это с Дюрером. Такое ощущение, что художники как Верещагин, Антакольский ради социальных тем наступали на горло собственной песне.

**Монументальная скульптура**

Микешин и Опекушин. Микешин был авантюристом, по образованию художник-график. **1000е Руси**. Стоит, но почему-то не хочется смотреть. Почему? Все неправильно. Нельзя делать большую скульптуру в такой аморфной форме: монолитную форму разрывают для монументальной формы, да еще и с таким соседством… Если это приемлемо для ДПИ, то получается такая неловкость. Похоже на сувенир. Это проблема синтеза, когда были сбиты масштабы, универсальные качества формотворчества, когда ресурс черпали из других источников: литература, публицистика, политика. Большая форма монументализировалась, а маленькая пыжилась. Как похожий на фигурку с письменного стола памятник Николаю 1 Клодта. Микешин закончил АХ по классу батальной живописи, выиграл как-то конкурс. Очень долго делали, такая историческая энциклопедия до середины 18го века. Вписано около 100 фигур, наверху 20 фигур и венчают 2 ангела с крестом. Стала любимой формой – когда колокол превращается в историю Руси.

**Памятник Екатерине 2.** Тоже Микешин. 1860. Делали 13 лет. Тоже чем-то напоминает то ли колокол, то ли статуэтку на торжественно сервированном столе. Там всегда была статуэтка Императрицы в окружении поверженных врагов, благостных друзей… Екатерина в навершие формы с державой, скипетром, а вокруг нее деятели Просвящения. Смотрится чуть наивно, т.к. не очень понятно, как эта скульптура ведет себя в пространстве. Если в монументальной форме ошибка становится такой ошибка ошибок, такая «ошибища». Вроде бы скульптура рассчитан на круговой обход (т.к. в основании фигуры по кругу), но если это делать, то все распадается, мотив Екатерины статичен.

В Киеве **памятник Богдану Хмельницкого**. Такой пастиш на нашу державную пластику. Имитация медного всадника, но как любое повторение, которое сделано робко, иллюстративно и нетворчески, сразу появляются неловкости и ученическая неловкость. Нет динамичной формы «гром-камня», здесь все тяжело, как булыжник, инкрустирванный тяжелыми булыжниками.

Более органичный. **Александр Опекушин 1841-1923**. Из крестьян, не окончил АХ, хотя там учился. В 39 лет выиграл конкурс на **памятник Пушкину.** Было несколько конкурсов 1872, 1874. Именно на его открытии Достоевский читал речь о значении поэта и всемирной отзывчивости Пушкина. Пришелся абсолютно точно по месту, времени, стилистике. Он отвечает всей атмосфере культуры, что была создана в эпоху лого-центризма. Опекушин отказывается от «перемудрения», избытка деталей, толп у подножья. Делает простой, ясный, классический постамент. И сам Пушкин показан в абсолютном покое и одновременно и в движении. Воспоминание об античной статуарности, хиазме. Движение в покое. Как будто человек, который хочет сойти с пьедестала, хочет быть нашим собеседником. Он не социально-ориентированная скульптура, которую нужно обнять, но который не хочет воспарить в миры модерна и аллегории, он как будто солидаризируется с канонами демократического искусства, но он максимально открывает этого героя к общению. Он не типический характер, а абсолютно искренний. И как художник обрабатывает материал, и как он наклоняет голову, мы никогда не можем точно поймать его взгляд и настроение. Поэтому памятник тут же стал любимым памятником Москвы. Эта скульптура стала социально значимой по настоящему.

Другие памятники Опекушина многие погибли, их в советское время переплавляли на металл. **Александр 2, Александр 3** (Руковишников попытался воспроизвести на Ленивке, там со львами, которые особо удались как в «книге джунглей»).

В Пятигорске остался **памятник Лермонтову.** Вписывается в традицию муительного раздумья. **Екатерина 2 –** ее версия в главном зале дворца в Царицино (долго где-то валялась, где-то нашли, выставляли в ГТГ, потом отправили в Царицино). Она куда более камерная.

21.04.16

# Архитектура 2й половины 19го века

Проецирование салона на архитектуру. Буржуазная коммерческая тема. Очень коварная тема. Нужна аналитическая критическая дистанция современного человека. Они себя хорошо описали, с которыми можно солидаризироваться и там утонуть, а вот дистанцироваться и правильно выбрать оптику довольно сложно. Пряность и туманность и болотные огни – весь здорово сделаны, аттарктивны, но как исследовательский материал весьма коварны.

Море литературы, важно выбрать аспект интерпретации. Стало модно изучать плохую архитектуру модернизма (60х), а вот до историзма еще не дошли.

## Поздний историзм/эклектика

Что такое эклектика, поздний историзм. «Архитектура выбора», связано с буржуазной эпохой, отчуждением товара от человека, сам плачу – хочу в том или ином стиле. Эстетические параметры были настолько подвижны, что архитектор мог не меняя основные параметры, он мог обратиться к чему угодно, по принципу коллажа или увража. Поэтому терялась тектоника, логика, связанная с гармонией ритмических, масштабных соотношений. Такой тотальный дизайн или сценография. Ордер – модульная единица, а не единица пропорциональной гармонии как в классической схеме. Ордер теряет свои тектонические принципы, поэтому классическая колонна могла заменяться на готическую, романскую… Ордер – орнамент. **Верхние торговые ряды Померанцева**. Хотите терема, а можно и готический замок…

Евгения Ивановна Кириченко предлагает принцип проектирования снаружи-внутрь, когда за фасадом может скрываться что угодно. Питерские дворы-колодцы Достоевского следствие такого потребительского и капиталистического отношения к архитектуре. Когда архитектура не для человека, а для репрезентации человека и выкачивания денег (для чего ведь доходные дома). При всей симметрии визуальное единство утрачено (Кириченко), взгляд рассредоточивается из-за слишком большой протяженности фасада и неактивного ритма.

Классика – не декорация, а тектоника, организация из хаоса логоса. А в историзме этот принцип нарушается, несмотря на логоцентричную культуру России того времени. Гращенков: «все европейские города 2й половины 19го века с их увражными доходными домами очень похожи». Без пространства между домами: капитализм не терпит пустоты, чтобы все было забито и работало на прибыль. Архитектура утрачивает сущностное свойство. Такая кулисообразность.

Есть эклектизм и стилизаторство (Кириченко)

* Эклектизм. Когда вольно заимствуются мотивы, когда не очень понятен прототип, тем не менее по отдельности все откуда-то взято. Всего понемногу.
* Стилизаторство. Чайный дом на Мясницкой. Роман Клейн (хотя в китайском стиле переоформил Гиппиус в 1890е). Или Ропет и Гартман и их древнерусские избы и терема. Как эти павильоны жили в международных выставках (их благословлял Стасов, т.к. для него это было обращение к истокам). Т.е. дом выдержан в едином узнаваемом стиле.

Здания растекаются по пространству улицы, центробежные тенденции. Следствие – дробность членений, нарушение иерархии, разомкнутая форма.

Внутри можно выделить несколько тенденций:

* Романтизм, ориентированный на европейские стили. Уже смотрели раньше. Лютеранская церковь Петра и Павла на Невском. Александр Брюллов.
* Славянофильская, уже не синоним готической. Стасов, Уваров (православие-самодержавие-народность). Шервудовский исторический музей – детище во многом славянофильства.

**Неорусский стиль**

Идеолог Стасов. Идея еще во время романтизма восстановить Десятинную церковь в Киеве. А в эпоху историзма уже были попытки построить в русском стиле.

**ХХС Тона – официальная версия неорусского стиля**. Бюрократическая, начетническая, канцелярская дотошность и повествовательность, но отсутствие понимания архитектуры как смыслообразующего языка. Главное – дать отсылки, а сама архитектура вроде как и не важна: маленькие непропорциональные главы, увражный/инкрустационный подход к выбору декора.

Есть и другие мастера: Шервуд, Померанцев, Гартман, Ропет.

**Исторический музей. Шервуд.** 75-83 гг. Обращает нас к теремной традиции 17го века.

* Нарушается логика ансамбля, т.к. для теремов важен принцип живописности, а здесь абсолютно все симметрично. Как будто параграфы инструкции.
* Отсутствует живая пластика. В 17м веке нас пленяет скульптурная выделка объемов. А здесь нарушена масштабная логика: башни – кремлевская стена или продолжение теремов?
* Провисание центра – все растекается к периферийным зонам.

**Чичагов. Музей Ленина (было здание Гос. Думы).** 90-92 гг. Совсем протокольное, навязчивая симметрия – получается стандартный трех-ризалитный блок особняка, вместо крыльца вполне вписывается классический портик.

**Померанцев. Верхние торговые ряды.** 1890е. Тоже была теремная версия с гирьками в трехчастных окнах, с наличниками с гребешками, с крышами как во дворце в Коломенском. Хорошо работает как торговый центр. В Вене бы это все было в пышном нео-барокко, но суть та же.

**Рациональное направление**

**Кирпичный стиль** как предтече опытов в конструктивном и даже авангардном проектировании. Или т.н. **рационализм**. Это синоним правдивой архитектуры по версии теоретика 19го века Красовского. Он в своем учебнике защитил полезное, как синоним эстетичности архитектурных форм. Т.е. нужно быть честным до конца и не имитировать что-либо на фасадах с помощью штукатурки и приставленных декоративных элементов, а из самого материала, обнажая его правду, создавать и декор. Облицовочный кирпич становился средством эстетической выразительности. Апологеты – Султанов и др.

Проблема в том, что мы все равно не видим эстетизацию конструкции как таковой. Получается то же самое. Кирпич не выявляет то, как здание построено, он не обнажает логику конструктивного образа.

Ближе те, кто работали **с железобетоном и с новыми техническими конструкциями**. Это т.н. гражданские инженеры, среди которых особую роль играл Шухов. Он связал две эпохи: историзм и авангард. Его перекрытия пассажей, музеев были востребованы в эпоху историзма.

Дальше это было продолжено в модерне, в его направлении «**рациональный модерн».** Дом купеческого общества. Шехтель. Ленточное остекление окон, каркасное построение здания. Если не брать небольшого количества декоративных деталей, то будет практически готовый конструктивизм.

Киевский вокзал – его аркаду тоже сделал Шухов.

*В 1920е Ладовский: рационализм – декартовское понимание формы как постижение человека, его рацио, разума и т.д. Т.е. понятие меняется.*

Такая честность архитектуры обсуждалась и на 1м съезде русских зодчих в 1892 г. Владимир Суслов (исследователь древнерусской архитектуры): даже в Древней Руси многие конструктивные правила были настолько дерзкими и новаторскими, что предвосхитили поиски современных архитекторов.

На этом съезде говорили, что древнерусская архитектура честнее, чем классическая, т.к. она делалась с оглядкой на «гений места».

Это было и в других странах. В викторианской Англии обсуждались ремесла и прикладные ремесла в их понимании честности и востребованности в естественной организации жизни. Джон Рёскин (аналог нашего Стасова) в практической деятельности, в ремеслах есть честность, т.к. позволяет понять природу материалов и позволяет понять мир человека, а не является темой отчуждения и темой декорации. Само по себе занятие ручным ремеслом в отличие от машинной штамповки позволяет понять глубже и человека и его отношение к миру. «Движение искусств и ремесел» во главе с социалистом Уильяма Морриса. А у нас в это же время возникли Абрамцево, Талашкино в Смоленской области, спонсирующийся парадоксально промышленниками, где художники находили себя в своей честности.

Эта дискуссия была продолжена в эпоху модерна. В 1916 году вышла программная статья Оскара Мунца «Парфенон или святая София» (есть в интернете). Сам Мунц хороший архитектор, его потомки до сих пор занимаются архитектурой. Он поднял вопрос именно о честности архитектурной формы. Изображенная конструктивная логика Парфенона (там показывают идеальную систему пластического усилия и его преодоления), такая идеальная сценография. А в Софии все детерменировано конструктивной логикой, она работает с конструкцией как выразительным средством, ничего не предъявлено как изобразительное средство. Да, там много символизма, но там все конструктивно детерминировано. Отсюда и новый путь авангардной архитектуры, как правды конструкции. И понимание восточно-христианской традиции, которую важно было сохранять. И вообще тема Византии и русской Византии.

Один из выходов – архитектура в русском стиле от историзма к модерну. Церкви в Абрамцево, в Бёхово.

**Архитектура павильонов**

Гартман, Ропет. Гартман – «богатырские ворота» (Картинки с выставки Мусоргского). В отличие от 50-60х гг. они попытались создавать новые конструктивные и пластические решения и этим они предвосхитили модерн. Ассиметричные формы **баньки-мастерской Ропета в Абрамцево. Цветковская галерея, сейчас французское посольство.**

**Альфред Парланд. Собор Воскресения на Крови**. 1883-1907. Угадываем прототипы, собор Василия Блаженного, ярославские церкви. Но сама гипертрофия форм свидетельствует о большей творческой свободе, самостоятельном подходе к различным проблемам конструктивным и декоративным. Но все же не хватает маэстрии, как будто он сдерживает себя и пытается быть в русле Померанцева, Шервуда.

А если бы он себя отпустил, то был бы Шехтель. Его павильоны. Тут водораздел между двумя понятиями: стилизаторство и стилизация (творческий принцип, который постулирует эпоха модерн).

**Модерн**

*Е.А. Борисова и Стернин. Русский модерн. Самая лучшая книга. Д.В. Сарабьянов. Стиль модерн. Е.А. Борисова Архитектура конца 19-начала 20 века. Кроме того книги М.В. Нащекиной. Питерский модерн – Борис Кильков.*

Важно выделить смысловые узлы. Главные тезисы:

* Механистический принцип, который был следствием эпохи позитивизма и торжества формальной логики, заменился принципом органики. Модернизм – новое формотворчество, декларативно ломающее все традиции, т.е. авангард.

Аналог в культурной эпистеме – символизм. Андрей Белый и Владимир Соловьев. Поэзия Бальмонта, сочинения Мережковского. Эта культура очень много знала, тяжко себя грузила всевозможными аллюзиями, мистическими системами и т.д. И потому авангард и пришел, чтобы освободить от этой несколько пряной атмосферы теплиц и садов, их немного «порасчистить» и дать свежего воздуха.

Познание универсума через систему подобий, символов, того что не то, чем кажется – это входит в понятие органика.

* У каждой формы есть потенциал роста – мы видим оболочку, которая потом во что-то превратиться.
* Диалогичность. Монизм – когда тебе что-то внушают, здание-идеология (исторический музей Шервуда). Диалог, когда архитектура хочет с тобой общаться, ничего тебе не навязывая. Ты можешь ее сам интерпретировать, своим творческим усилием ты можешь наделить форму смыслом. Такое сотворчество.
* Е.И. Кириченко историзм «снаружи-внутрь» (с кулисного фасада в трущебный мир Достоевского), а в модерне «изнутри-наружу» (органика, которая растет). Сама структура начинает диктовать декор. Особняк Дерожинской Шехтеля.
* Средовой подход. Когда здание мыслится не просто как изолированный объем внутри индифферентной городской среды, а как некий образ создающий вокруг себя целый мир. Целый микрокосм (и хоз. постройки и сад и т.д.)
* Средством выразительности становится форма как таковая (из принципа органики и «изнутри-наружу»). Органическая целостность связи. Часто по принципу контраста. Шарль Манн «в модерне мы имеем дело не с сооружением, которое украшают, а с украшением, которое сооружают/строят».
* Синтез искусств.
* 2 принципа декора архитектуры:
* Сплавленный с конструкцией (Шехтель). Синтез искусств. Скульптура, живопись, архитектура включаются на равных правах. На паритетных! Нет подчиненного положения живописи, часто даже наоборот, архитектура в Метрополе обрамления для этой картины. Архитектура и живопись вплавляются в тело здания.
* ГОген. Особняк Кшесинской. Графические орнаменты оттеняют пластику самих объемов. Т.е. принцип контраста.
* Обращение к новым материалам. Дерево, не скажешь, что дерево (особняк Новосой, Кекушева). Бетонные конструкции: огромные перекрытия, арки, остекления.
* Стилизация

**Интернациональный модерн**

Ранний модерн. Особняк Морозовой на Спиридоновке. Шехтель. Еще как будто связан той традицией пост-романтического стилизаторства, которая характерна для историзма. Сами объемы просты, декорация похожа на одежды, такой модный фасон. В украшении принимали участие разные мастера: Бугаевский, Врубель. Даже в самих интерьерах все форм все-таки классичны, там именно стилизаторство.

Павильоны русского отдела международной выставки в Глазго. Больше свободы даже в распределении масс. Принцип асимметрии, новый ритм, свобода композиции. Это близко к тому, что будем иметь в виду в зданиях Шехтеля уже начала 20го столетия. Например, Особняк Дерожинской. Интерьер: красивый ритм орнаментов при великолепной игре объемов.

Особняк Рябушинского. Конгениален произведениям Орта, Гауди и других лучших мастеров модерна в Европе. Принцип асимметрии и свободы композиции главенствует. Лестница производит всю среду, от нее как круги на воде организуют все пространства анфилад. Классический пример проектирования «изнутри-наружу». Абсолютный синтез всего (и романского и византийского и …) – такое Древо мира. Очень сильный текст.

*Великолепный дар архитектурной фотографии у Польминых (Игорь Александрович и его сын…)*

**Национальный модерн**

Заявила в 1900 году на парижской международной выставке. А в 1901 Шехтель создал Ярославский вокзал.

С 1904 – присутствует фаза **рационального модерна**. Дом московского страхового общества (стал потом партийным домом), дом московского купеческого общества.

Покровский. Кричинский. Перетяпкович.

Щусев. Казанский вокзал. Марфа-Мариинская обитель.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

# Живопись рубежа веков

Этапы (Сарабьянов):

* 1890-1905
* 1907-1917 Между революциями

1901 молодые участники Товарищества передвижных выставок написали письмо с предложением равноправия членов товарищества. Среди них были Серов, Коровин, Архипов, Сергей Иванов. Конфликт поколений – они порвали с этим союзом.

В конце 19го века передвижники вошли в академию. Самоорганизующаяся артель с ее арт-менеджментом в конце 19го века сходит на нет. Утверждается новый принцип: кураторские практики Дягилева. Куратор берет на себя и финансовую и хозяйственную ответственность, но и ответственность за художественную эстетическую программу. И сейчас также Свиблова. Серебрянников долго не хотел быть директором в Гоголь-центре, но его обязали вплоть до того, что центра не будет.

**Поздние передвижники**

**Абрам Архипов.** Дожил до соц.реализма в 1830м. Такой новелист, художник-рассказчик. Как Перов, Ярошенко. Но сама манера куда более открытая и свободная, работа со свето-воздушной перспективой. Радоница. 1892. Атмосфера, народные темы (Мясоедов. Земство обедает), подобная типажность стала трафаретом для художников соц. реализма. Пленэр, передвижническая слякоть, народные типажи.

**Степанов.** Журавли летят. Вариант соборной живописи 1890х. Тупик. Портрет Левитана.

**Сергей Иванов.** Смерть переселенца (Якоби. Смерть арестанта). Есть и близкое историческому бидермейеру Шварца. Очень сильная работа «Расстрел». Память революции 1905г. Монтажное кинематографическое видение через детали, которые нещадно бьют по нервам. Прообраз фильмов Эйзенштейна или живописи Дейнеки.

**Сергей Коровин.** Брат Константина. Работает в тональной живописной манере, картины, которые нарочито не хотят нравится. Такие документы подлых законов жизни.

**Николай Касаткин**. 1894. Сбор угля бедными на выработанной шахте. Тема труда и социального неравенства. Удивительно, что в это время пишут как в 60х с условным сценическим пространством и презентацией самой темы. Шахтерка – портрет-тип (галерея образов Ярошенко, Крамского, Перова…) Прямо из фильмов 30х.

**Андрей Рябушкин**. Проблематика русского модерна в живописи. Обращается к поэтическим сторонам жизни внутри историко-бытовой картины. Те темы, которые принципиальны для художников Мира Искусства. Выходы, хороводы, ритуалы… Принцип ковровости, стилизации. Московская девушка 17го века. Такое модное дефиле. Свадебный поезд. Как всегда с лужей, в которой хочется видеть символистское двоемирие. Хорошие мастерство колориста. Сидение Михаила Федоровича с боярами 1893 (прямо Шварц).

**Леонид Пастернак** (отец писателя). Мастер пастели, создавал в ворсистом пространстве очень изысканные композиции в основном портретного свойства. Заседание МУЖВиЗ 1902. Более ранняя и фарфоровая «К родным». Фотографически наивная, сближает его с Маковским, сценки из жизни буржуазии, мещанства. 1912 Портрет Высоцкой – вводит в круг мастеров модерн. Женщина превращается в драгоценную вазу в пластике, ритмической и цветовой организации. Женщина превращается в драгоценность.

**Михаил Васильевич Нестеров**

Письма Нестерова. Изданы в 1998 г.

Прожил долгую жизнь. Начинал как жанрист, учился в МУЖВиЗ у Перова и Маковского. Первые работы – серые, бурые в передвижнической гамме. Тоже был в Абрамцеве, много оставил работ посвященных ему. С 80х годов много путешествовал.

Потом выделил две главные темы:

* Агиография. Древние предания, которые становятся источником мифотворчества и религиозных сюжетов. Цикл о Сергии Радонежском. Росписи соборов в Москве, Киеве и даже Грузии.
* Портреты. 19 век, потом большой перерыв и потом уже с 1930х годов (ряд шедевров творческой интеллигенции, удивительно точно попадающих в стиль времени и эпохи)

**Пустынник.** **Видение отроку Варфоломею.** Очень хорошо приняли. Нет натурализма, нет назидательного нарративного рассказа. Этот стиль можно назвать «опоэтизированным реализмом». Но реализм здесь своеобразный, он обращает нас к высшему пониманию этого слова, т.е. попытка созерцания сущностей среди потока случайного и необязательного и хаотичного. Левитан правду искал в пластике световых, цветовых соотношений и пытался в синтезе различных методов увидеть то качество портретной натуры, которое было заповедано еще реализмом. Нестеров не пытался увидеть реализм природы, он писал ее как условное царство, но при этом раскрывая бытийственную сущность русской природы. Стелящийся пейзаж, плавные ритмы создают ощущение видения. Как будто это пейзаж, который привиделся, пригрезился. Эта отзывчивость роднит его и с Левитаном и с романтиками и с символизмом эпохи модерна, ему современной. Ткачество. Этот пейзаж как будто спущен, как некая дрожащая композиция, которая пригрезилась подобно Спящему пастушку Венецианова. Все преображается плотной завесой живописного мерцания – обращение к символистской эстетике. Медитативное предстояние нам передается благодаря точно найденным композиционным узлам (передний и задний план монтируются так, что средний план отсутствует – мы как бы зависаем над пространством и парим над ним: большая панорамная разверстка с акцентами, сродни крупным планам в кино). Это же мы видим и у Репина в его Крестном ходе и у Савицкого. Т.е. это умная живопись, заданная исторической логикой процесса.

*Сначала Нестеров, который пытался с этим впервые честно разобраться, привлекая современные достижения, символизм, модерн и др. Глазунов аппропиирует эти достижения Нестерова, Васнецова – это мексиканский плакат с его большими лицами и глазами, который был моден, когда Глазунов начал свои экзерсисы с национальным характером, духовностью и народностью.*

Замечательные акварельные мотивы. Принцип ткачества, самой сферической перспективой напоминают опыты Петрова-Водкина. Чаша, которая нас окружает, как будто внутри мироздания.

В некоторых работах этот прием тиражируется, возможно они менее удачные. Царевич Дмитрий. Очень филигранно, не хуже экспрессионистов 20го века. Сергий Радонежский с медведем (как Герасим со львом).

**Несение Креста.** Символистская живопись попадает в такое метафизическое измерение с пластическими иероглифами как будто это писал художник 20го века.

**Трилогия «Святая Русь»** - именно к ним больше всего претензий у журналистов-специалистов. Нужно рассматривать в контексте поиска универсального образа народного благочестия. Отсюда может быть некая прямолинейность метафор, дидактика. Это связано с попыткой понять мистериальную основу религиозной жизни в новый период. Понятно, что это несколько наивно. Слишком в лоб. Это сродни лубку, народной картинке.

Абсолютно идеальные метафоры тишины, покоя и романтической паузы, которая теперь адресована сакральному миру. Белая ночь. Молчание.

После революции долго молчал. Тема синтеза духовной и соборной живописи оказалась совсем не востребована.

Выжила его портретная живопись. Еще 1906 изящные эстетские портреты Дочери.

Уже в самое тоталитарное время его портреты, являющие опять цвет российской интеллигенции, но уже в другом его качестве. **Вера Игнатьевна Мухина** (потрясающая по живописи, силе). **Павлов. Архитектор Щусев. Философ Ильин. Братья Корины.** Они себя и чувствовали духовными наследниками Нестерова. Хирург Юдин.

**Константин Коровин**

Тоже есть книга воспоминаний

Он открыл для себе пленэрную живопись. Белая ночь. Северная Норвегия. Его северные работы являются абсолютно программными для эпохи модерн. Свечение, мерцание, гобеленность, сближение планов. Северное сияние. Ледовитый океан. Мурманск. Тоже со световыми туманами и шпалерной ворсистой фактурой. Корабли. Марсель. – что-то фовистское. Северная идилия 1886 – что-то близкое неорусскому модерну.

Замечательная живопись в традициях импрессионизма. Зимой. Щедр к различным оттенкам световой палитры – очень тактично и филигранно пользуется цветными тенями, в стиле Писсаро или Моне, не доводя до декоративизма Грабаря. Настоящий аристократ кисти. Испанки.

В портретах он был менее удачен. Предметное чутье у него доминировало над уникальным миром человека, личности.

Улицы и бульвары. В разных европейских городах. Декоративные качества импрессионизма – все усиливается и гиперболизируется.

Театр.

Поздние натюрморты – непосредственная перспектива в Бубновый валет. Начало русского сезанизма. Символично, что у Коровина учился Илья Машков.

25.04.2016

Серов, Врубель, Дервиз – звали неразлучной троицей в академии

## Валентин Александрович Серов 1861-1911

Интересная проблематика – творчество Серова, Врубеля в контексте европейской живописи. Как бы они выглядели, например, в музее Орсе. Этого не нужно боятся и тогда оно будет честным. Без этого либо интеллигентская позиция – как здесь все плохо, или наоборот – все наше лучше всех.

Почему говорят, что наше хорошее только авангард и древнерусское, а почему Серов хуже, чем Цорн, Саржант или кто-либо еще? Нет бы радоваться, нет, истекли завистью к самому Серову. Он стал врагом номер 1 у интеллигенции. Не любим самого себя. Айболит 66 пел «Это даже хорошо, что пока нам плохо». Эта выставка проявила недостатки работы музейного сообщества со сложным материалом. Недостаточно просто показать Серова (это можно сделать за неделю: написать, собрать и развесить). Никакой научной исследовательской проблемы не было поставлено. Как будто вещи говорят сами для себя, а для тех кто это видит, этого не достаточно.

Если это была бы Франция – был бы социальный контекст. В Англии была бы какая-либо тема в контексте философии, идеологии как прошлых веков, так и текущих. Готика: ужасное и воображаемое. Англия – в контексте сплина, меланхолии 18-19 веков, но и современную субкультуру готов. Во Франции – яркий социальный контекст: отрубленные головы, зарисовки из сумасшедшего дома Жерико, социальный революционный ужас. А у нас -все, что мы и так знаем, нам еще раз показали. Не было интересного нарратива, который бы нас держал как загадка. Так и из Серова убрали весь конфликт и контекст.

А ведь Серов и Врубель на гребне мирового искусства.

Они ученики Чистякова – не копировать поверхность предметов, а выявлять внутренние конструктивные связи предметной среды, сначала возводить подобия строительных лесов, а потом наращивать форму, объем, свет. Эти сущностные связи были важнее похожести и подражательности. Эта внутренняя конструкция образа была важна для системных работ с формой и у Врубеля и у Серова. Поэтому их искусство куда более сложно выстроено и имеет интересные тектонические проблемы, чем искусство Семирадского, Маковского, которые как раз транслировали нам поверхностные образы. Здесь не археологи, а световое исследование, как форма создается светом в свето-воздушной среде. Это выдвигает их вперед и сближает их с мастерами пост-импрессионизма (как Сезанн) или символизма.

Хотя Серов не столь радикален, но благодаря мощной конструкции формы, ему удается создать сложные исследования человека и его психологии благодаря нутряной работе конструкции и мимитического дара, необыкновенная «цепкость глаза», как у Федотова или Кипренского. Серов был четким собеседником с традицией, Врубель тоже, но скорее собеседник контраста.

В 1880е уходит из АХ, едет в Абрамцево, где вливается в компанию, жившей некой колонией (общим делом). Посещает Германию, Италию, Францию. В 1887 возвращается в Абрамцево и пишет Веру Мамонтову (Девочка с персиками).

В 1888 вновь Абрамцево – пейзажи, сродни левитановским

1890-1900 – портреты людей искусства

Конец 1890х большая галерея великокняжеских портретов, портретов купцов, промышленников.

Начало 1900 – опыты в пейзажном и бытовом жанре. В 1905 рисунки для сатирического журнала Жупел о революции и отказывается работать над портретами царской династии. Похороны Баумана (графическое). В это же время продолжаются портреты людей 3го сословия (артисты, писатели, художники, купцы-меценаты. 1902 – Михаил Морозова. 1905 – Горького, Ермоловой.

С 1907 Серов обращается к поэтике модерна и солидаризуется с направлением мирискусства. Обращается к отечественной истории, чтобы создать аллюзию на эпоху, выделить само качество «эпошестости» благодаря изощренной стилизации.

1907 поездка в Грецию. Проекты, связанные с античной мифологией. Эскизы для росписей «Одиссей и Навскикая», серия эпизодов из Метаморфоз Овидия. «Похищение Европы».

1910 Портрет Иды Рубенштейн и др. открывает перспективы на формотворчество позднего и новейшего времени – экспрессионизм, метафизическая живопись.

Теперь по-подробнее.

**Заросший пруд в Домотканово.** 1880е. Характерная композиция, которая становится типичной для художников 80х гг. Поленов (с мостками), Левитан, Саврасов, Васильев – тема болота и его экзистенциальное обаяние, сложное для восприятия. Это говорит, что Серов выбрал тему пейзаж-портрет как основа для взаимоотношения с натурой. Такие омуты делают зыбкой границы восприятия суши, воздуха, воды, неба, почвы. Такая формула экзистенциальной тоски – почти монохромная гамма, создает вибрирующую, пульсирующую среду, которая втягивает, всасывает. Она подвижна, как губка вталкивает в мир, который ты сам себе как зритель даешь некую формулу понимания. Это сложно сформулировать нарративным способом, но именно такие пейзажи становятся «зеркалом души» (как бы это выражение не было затаскано).

А если он выражает «зеркало души», то почему не обратится к этому напрямую – к портретам, его главному жанру. Но к пейзажам возвращается. **Зимой. Коровин на берегу реки. Домотканово осенний вечер**. Удивительный свет – он становится предметным, паутина состояний из мазков – стволов деревьев. Но мы понимаем, что это более правдивая живопись, чем реализм, натуралистического толка. Эта живопись передает состояние и реагирует на наше психологический настрой, наши переживания, наши настроения. Аналог с французскими барбизонцами. Но очень индивидуально.

**Октябрь. Домотканово.** Ничего картинного, но атмосфера сродни саврасовским и левитановским видам, которые выбирали нарочито заурядные мотивы. Именно поэтому они наиболее отзывчивые.

1887. **Девочка с персиками (Вера Мамонтова).** 1888 Девушка, освещенная солнцем (Маша Симонович-Ефимова). Экспериментальные во многом работы. Как и другие шедевры, выбранные символом масс-культа, не выдерживает этих задач. Пытался найти посредника между импрессионизмом и тональной живописи – делает это за счет света. Отсюда много странностей: зачем зажать против света контражуром. Цвет через свет. Работа с конструкцией дает основу всего. Его ученики писали, что цвет для него не был самым важным. Отсюда его аристократизм, он на нескольких тонах мог создать удивительные колористические эффекты за счет высветления тонов. Пространство буквально умывается светом, световые потоки облекают пространство и дает ему жизнь.

Рифмы с предметной средой (тарелка – лицо – персики) – это от мимисиса, когда предметный мир поддразнивает хозяев (источник комического у Федотова). Еще с комедий античности. Здесь это не идет на снижение, а наоборот показывает свежесть девочки, фруктов, воздуха.

А на заднем плане сидит грустный клоун (сразу его не видно). Дает больше обертонов восприятию.

**1888 Девушка, освещенная солнцем (Маша Симонович-Ефимова).** Этот портрет более типичный для традиции импрессионизма с цветными тенями, мозаичными цветами. Он здесь весьма тяжелый и неудобоваримый. Как совместить различные коды и методы – абсолютный реализм старинной живописи (с бархатами, тональными отношениями с подмалевками и лессировками) и абсолютный импрессионизм, переходящий даже в пуантилизм. Некоторые говорят, что есть здесь какая-то тотальная ошибка. Мы понимаем, что все совсем условно, и сложно найти критерии подлинности. Есть какой-то диссонанс в общении.

Поэтому он интересен, а не просто как «наше все», как «абсолютный гений» - которые для нашей интеллигенции как красная тряпка для быка. Не было установки на шедевральность, не боялся ошибок. Он это даже постулировал «Художник должен иметь право на ошибку, т.к. без ошибки получается такая пошлость, что даже смотреть тошно». Художник должен иметь право на лабораторию!

Тем не менее в 1890е находим новое. **Наталья Дервиз с ребенком.** Интересная техника – формат портрет-картина.

Именно Серов во многом реабилитировал детский портрет. Для 60х с их социальной миссией, они выполняли некую сентиментальную роль. А более сложно показать мир детства, не как клише удалось именно Серову. Не ролевая, не вымученная поза, а удивительная миметический талант. **Мика Мамонтов.** **Саша и Юра Серовы.** Еще один графический портрет **Александра Серова.** Кукла на заднем плане – ребенок: вполне по свойски общаются между собой. Попытка показать единую витальную силу. Кукла – это вообще очень символистская тема (когда миры обмениваются своими качествами и мы видим сквозь вещи символы).

**1893. Исаак Ильич Левитан.** Он в амплуа, как и другие артистические портреты Серова. Опять исследование: каково соотношение ролевой функции человека и его существа. Портреты Веласкеса, Брюллова – стали неким кодом, чтобы презентовать Левитана. Эти коды узнаются, но Серов не становится их заложниками, как салонные художники. А Серов из преображает, реинтерпретирует.

Да и очередь поэтому. Ведь он обладал удивительным даром прозрения человека как очень сложного и в то же время абсолютно открытого для общения. Все его люди настолько общительны, потому что он ставил себе сложные задачи световые, конструктивные, реинтерпретации старинных кодов, чтобы увидеть образ. А как этот образ создается – сродни киномонтажу – что-то попадает, что-то нет. Правда искусства важнее, чем правда жизни и несмелое подражательство.

Апогей этой концепции – портрет **Марии Ермоловой.** Реалистический театр. У Стрепетовой (Репин - совершенно личный, страдальческий), а Ермолова Серова – императрица театра. Что нужно, чтобы понять, что Ермолова великая личность в театре? Он предвосхищает язык кинематографа. Эйзенштейн: смотря на этот портрет мы минуем несколько фаз монтажной сборки: сверху вниз – в упор – умаляемся и смотрим снизу вверх. Разные уровни горизонта и пространственной зоны комнаты: на уровне пояса ставит зеркальную раму с отражением в котором комната выворачивается наизнанку и мы видим потолок и стены на фоне фигуры – мы как будто имеем в виду несколько пространственных планов. «Фигура растет на глазах».

**Портрет Коровина**. Серов взял образ Коровина средством его же собственной живописи: размашистой, импрессионистической и гедонистической, Оммаж Коровину. Как **и Репину.** Стилизуя свою живопись под их манеру.

**Горький.** В ярком контрапосте, что-то салонное – позерство. Писатель **Леонид Андреев** – минимум средств, простая композиция, как будто случайный срез фигуры, пронзительный испытующий взгляд. Линейная аппликация на плоскости символистов.

**Портрет отца.** Посмертный. Как мемориальная картина. Формат исторического портрета как Репин в это время.

**Писатель Лесков.** Абсолютно не обладающий качеством и желанием понравится, но очень искренний.

**Василий Суриков** – опять стилизует манеру под метод Сурикова и даже показывает в колебаниях и вибрациях розового цветовую гамму, которую любил Суриков.

**Таманьо** - Лужоная глотка – певец представляет нам свой главный инструмент – мощная шея, которая завоевывает ему все подмостки мира.

Есть близкие к передвижничеству – **Турчанинов.**

Портреты сильных мира сего. **Портреты Зинаиды Гиршман**, супруги промышленника. Чудесные и драгоценные вкрапления одного пятна алого тона – флакона духов, а остальное в выдержанной гамме с перламутровым свечением. Это и есть абсолютное благородство. Есть еще и зазеркалье и сам Серов. Аллюзия на Веласкеса не только в цветовой гамме, но и в композиции.

Из роскошных дам можно вспомнить Юсупову. И опять по традиции романтической иронии собачки и их хозяева начинают обмениваться качествами. Юсупов старший – человек и вещь, ролевой тип.

**Великий князь Павел Александрович.** Гран-при всемирной выставки в Париже 1900. Обмениваются качеством породистый конь и породистый человек. Даже опасно, кто-то обижался. Князь Щербатов «Серов снижал в своих портретах человека, словно Серов не любил людей…» **Князь Голицин.** Абрам Эфрос «Первый русский деформатор, духовный учитель нынешних мучителей наших, деформирующих скулы, носы…»

**Юсупов.** Абсолютно хтонический конь, конь-зверь. И сам князь абсолютно проигрывает по стати этому коню.

Купеческие портреты. **Михаил Морозов** (возможно, именно этот портрет и имел в виду Щербатов, когда говорил о выявлении неприятных сторон человек). **Иван Морозов** (хотите цвета – их есть у меня). Вот вам цвет – как некая, возможно несознательная, издевка и над самим Морозовым, который сам становится декором: его глаза человека дела абсолютно контрастирует с Матиссом, который здесь превращается почти в декор. Матисс у Серова оказался обоями. Серов сам не очень любил Матисса и цветовиков в целом, он считал, что главное отношение света.

**Портреты царской семьи**. Лучшие, которые мы можем вспомнить.

Одна из вершин парадных портретов. Портрет Орловой. Обмениваются качествами предметы: ваза эпохи модерн и сама дама, буквально завинченная в эту сложную объемно-пространственную композицию Она сама похожа на вазу. Сама поза чрезвычайно неудобна и даже невозможна. Одновременно в нескольких позах. Но эта деформации дает нервную экзальтацию – буквально зовет к общению. Просто символ модерна.

Портрет Дягилева. Мирискусснические опыты. Поиски линии красоты, выявления стиля эпохи. Был репертуар тем, рифмующиеся у разных художников: царские выезды, карнавалы, фейерверки и т.д. Ковер, ритмические силуэты как будто вышиваются на плоскости, заливка плоскостей, линейная эстетика. **Царский выезд, Петр 1** (как циркуль, меряющий пространство. Петр своими шагами измеряет хляби, здесь будет заложен город: покоряет хаос логосом: формула петровского покорения пространства).

**Петр 2 и Елизавета Петровна.** Рисуночный ритм, случайные срезы фигур, киношное восприятие движущегося на нас пространства.

Стригуны на водопое. Стог сена.

Социально-политические темы: Солдатушки, браво, ребятушки. Очень сильно в плане киношного построения пространства. С рваным ритмом движения.

Античная тематика

Сцены из метаморфоз Овидия. Ефгения в Тавриде.

**Одиссея и Навсикая.** Фризовым чеканным силуэтом читаем композицию, процессию на фоне лазурного побережья. И сами облака/камни как драгоценные сверкания создают ритмические узоры, абсолютно точно собирающиеся в орнаментальные темы эпохи модерн.

**Похищение Европы.** Удивительная ритмика, вроде бы сценическая постановка, стилизация обращенная к архаике Греции, но обладает такой экспрессионистической силой, которая неведома была его современникам.

Театр. Не только занавесы и афиши дягилевских сезонов, но и сценографии. Занавес Шахеризады (из коллекции Ростроповича-Вишневской), сценография из того же балета (персидские миниатюры но свободная творческая стилизация).

**Портрет Иды Рубинштейн**. Она и собрала, сфокусировала в своем образе все проблемы, который Серов на протяжении всей жизни интерпретировал:

* что такое точное и безжалостная культура зрения, постановка глаза и удивительная наблюдательность
* что такое страдающая кукла. Как будто манекен, но он страдающий. Символистская линия, которую абсолютно не понимали такие критики как Стасов.
* принцип линейной стилизации на плоскости как квинтэссенция модерна.
* Лаборатория знания, зрения к пластике. Он выворачивает так фигуру, как будто это абсолютно иной антропоморфный образ. Открывает горизонты на неклассическую традицию интерпретациюд человека, которая будет актуальна в эпоху авангарда 1920х и в метафизической живописи.

## Михаил Александрович Врубель 1856-1810

Форма главнейшее содержание пластики. Одержимость формального совершенство, причем именно в области ремесла, тайной знании о форме, а не некой идеи, ницшеанства. Эта одержимость привела его к катастрофе. Доктор Фаустус Томаса Манна там тоже главного героя интересовало совершенства формы в музыке, поэтому он и вступил в сделку с дьяволом. Удивительно пронзительно с нотками надвигающейся 2й мировой войны. Это параллельно с историей Врубеля. И тоже как и у Левиркюна финальная фаза – болезнь любви. Такая болезнь серебряного века. Удивительное, но предсказуемое совпадение. Ведь символизм, модерн были построены на взаимном проникновении мира сущностного и реального.

Они с Серовым и похожи и разные. Серов свою лабораторию возводил на предмет того, чтобы создать идеальный диалог с интересными методами, в т.ч. и классического искусства. Врубель шел до конца и разрушал сами принципы классического искусства. Врубель писал, что в каждой картине должен был передан абсолютно реалистично какой-то один предмет, а остальное может быть другим.

Усваивает уроки Чистякова. Конструктивная фаза видения, точка сборки по силовым линиям в режиссуре предметной среды, как взаимодействует предмет с пространством. А потом прорабатывать предмет. Граненные формы – неубранные строительные леса. Но у Серова это связано с высверливанием светом поверхностей.

Сначала учился на юриста в СПб. Потом в 1880 поступает в АХ, учился вместе с Серовым и Дервизом. 1880е его пригласил искусствовед и археолог Адриан Прахов, который занимался возрождением византийской идеи для церковного собора и декорации. Шедевр своей эпохи Владимирский собор – новая редакция сакрального образа, народное благочестие в век скепсиса, атеизма, массового нигилизма. Немного простодушно, но очень действенно и искренне. Эскизы не приняли. Есть версия, что Врубель слишком увлекся женой Прахова и даже написал ее в сакральном образе.

Он дал другой заказ – Кирилловская церковь. Перед тем как туда поехать он практиковал для академии последней трети 19го столетия. Есть что-то от академического салона. **Восточная сказка.** Его всегда увлекала идея красоты как таковой. Что такое безусловная красота. Он солидаризировался с авангардистами: «форма есть совершенство». Искушение красотой. Что-то сродни гордыни, сделать себя настоящим демиургом. Не так смиренно относится к миру как Иванов, который пропускал сквозь себя ток мирового знания и был счастлив и благодарен от сопричастия.

Врубель же хотел проникнуть в суть механики красоты. Такой фаустовский путь к сумасшествию. Теорема всего. Все сразу. Искушение красотой. Это очень символично для эпохи fin de siècle.

**Натурщица в ренессансной мастерской**. Салон, откровенные клише. Обратная сторона тех, кто знает все, кто эстет и думает, что он наверху мира, что он знает «формулу красоты», то это переходит в пошлость. Нет смирения и самоиронии (ностальгия по бесконечности). Человек-фрик в клетке собственной ограниченности.

Религиозная живопись замечательна и абсолютно современна. **Надгробный плач.** Разговор на уровне модернистских формул, связанный с авангардной презентацией сакральных сюжетов. Абсолютно условное понимание пространства, света, композиции с локальными модулями. Тоже на грани того, что есть смирение перед Преданием и традицией.

**Воскресение. Триптих.** Уже Матюшин с его цветовыми экспериментами эпохи авангарда.

**Для Кирилловской церкви** – более каноничные. Алтарный – Богоматерь с младенцем. Есть экстатическое состояние, которое многих притягивает, а многих отталкивает. Не относится к мудрому, смиренному, молитвенному постижению трансцендентного мира. А многим кажется, что это состояние «на грани» - необходимый безмолвный крик в воззвании к циничному и нечуткому к трансцендентному миру. Тема универсальна и для Васнецова и Нестерова, но особо для Врубеля.

**Сошествие св. Духа**. Авангардная экспрессия и вещественная субстанция, действующая как реальная почти физическая сила. Очень рискованно с т.зр. иконографии, не говоря о ликах. Росписи как будто деформируют пространство, которое начинает приобретать новое измерение.

Перед поездкой в Киев, во время обучения в АХ Врубель вдохновлялся Репиным. Но еще больше он вдохновлялся романтической живописью эпохи Александра Иванова. **Акварель Введение Богородицы во храм.** Обручение Марии с Иосифом. Показывает, с чего Врубель начинал и как пути его и Иванова разошлись. Пытается создать лабораторию, чтобы найти формулу идеальной формы, формулы красоты.

1886. **Девочка на фоне персидского ковра.** По иконографии напоминает салонный академизм (и фактуры и перелив красок). Но есть нечто, что показывает ситуацию на грани: вроде и гармония, но и на грани саморазрушения формы. Он скрупулезно пытался вглядеться в каждый кристалл своей конструкции, но при этом целое стремится к разрушению. Есть какая-то неизжитая травма и в экстатическом выражении лица и в самой позе.

В этом весь Врубель, но обращается к сказке, мифологии, но он там находит хаос. Предвосхищает Павла Филонова, который начинал с изумрудных слитков, но энергия разрушения разъедала мир и погружала его в хаос. Страсть, одержимость аналитическим формотворчеством как таковой.

1889 Врубель входит в Мамонтовский кружок и 13 лет в этом кружке состоит. Работает и для театра, делает панно для особняков, делает керамику. В этом время он становится по-настоящему одержим созданием вещи как неисчерпаемой в своем совершенстве формы.

В 1890м рождает **тема Демонов.** 1890 Демон сидящий (в позе мыслителя интеллигента эпохи 60-80х, грустно задумывающийся о судьбах). 1889 Демон летящий. 1901-02 Демон поверженный (крах сверхчеловеческой идеи, когда все рушится сразу обнаруживается бутафорная сущность эстетского отношения к жизни, а лицо – с гримаской обиженного ребенка, крах ницшеанской идеи). 1891-92 обращается к поэме Лермонтова Демон. Создает параллельный живописный текст, очень современный в понимании, что такое демонизм. Что такое демонизм, искушение, «многие знания». Дух сомнения, отчаяния, невозможности достичь этой идеальной формы.

Рубеж 90/00 сказочные образы. **Царевна-лебедь, Пан, Богатырь. К ночи – в пандан Стригуны на водопое**. Еще бытовая ситуация Серова становится полным преображением реальности с существами-бестиями, яркими разноцветными цветами.

С 1902 прогрессирует болезнь. Помещается периодически в клиники. Там он создает удивительные портреты и графические работы. Во многом становятся провозвестниками экспрессионизма. Минимальные средства – колоссальный эффект. Но будучи совсем больным перестает работать.

1906 Дягилев еще при жизни Врубеля вывозит его работы в Париж. Где эти работы высоко ценит Пикассо. Такое пророчество.

**Сирень** таит опасность.

Страсть к автопортретам – изучение человека, формы, конструкции.

Отдельная тема – цветы. Статья Алленова «эскизы цветов Врубеля».

**Керамические вазы и панно** – кристаллизация, хотя дизайнерская часть очень сильно ощущается.

Хтонический **богатырь** недвусмысленно ассоциируется с памятником Александру 3. Из почвы, из недр возник герой, который и есть олицетворение природной силы. Именно это и имел в виду Трубецкой, изображая его на тяжелом кряжистом коне. Такая символистская программа, когда сквозь покров реальных вещей мы прозреваем иные миры.

**Жемчужина** – бесконечность красоты как будто в многочисленных зеркалах сама себя воспроизводит, и мы в этот кристал ввинчиваемся. Это и есть тот самый анализ, который стремится пытливым глазом проникнуть в суть вещей и задуматься о механике вселенского устройства. Они уже заряжены предчувствием тех стилей, которые нам будут транслировать Кандинский, Филонов.

Смятая постель - бессонницы и экзистенциальной беды, которая здесь творится.

**Лебедь** как прото-зверь, очень хищный и таящий неведомую угрозу.

**Пан** – это все. С абсолютно детскими глазами, но там не понято, что. Он не знает ни доброты, ни жестокости, этим он и страшен, как и символизм

**Мамонтов**, который пытается вызволить себя из этого кристаллического окружения.

**Принцесса** **Греза** – это то, что подстерегает пленников красоты. Такие сюжетные ходы, которые идут к публичному вкусу. Хотя как декор на Метрополе смотрится вполне уместно.

Нравится смотреть, но сложно изучать. Есть подвох: кажется, что ты все понял, но одномоментно все может куда-то исчезнуть и исследователь оказывается в плену трюизмов. Если с текстами солидаризироваться без критического анализа, тогда как цветы из символистских романов.

16.05.16

# Символизм и Голубая роза

Выставки и журнал как и МИ. 1906 «Золотое руно» - спонсировал Николай Рябушинский, заказчик особняка Шехтеля.

1907 год выставка «Голубая роза», где участвовали художники, Оракулов, Крымов, Павел Кузнецов, братья Милеотти, Сапунов, Уткин, Сарьян, Судейкин, Фонвизин. Всего 16 художников. Предшествовало этому выставочному объединению еще одно объединение «Алая роза» в Саратове. Оно сплотило трех символистов: Уткин, Кузнецов и Борисов-Мусатов.

С 1908-1910 были 3 экспозиции, созданные уже под эгидой журнала. Включали и французов – фовистов, полагавшихся на интуицию. Матисс, Марке, Деррен, Кесс ван Донгинг, Вламинк и даже ранний Жорж Брак (потом стал кубистом). Позже примкнули и другие. В выставках также участвовали Петров-Водкин (начинал как символист в духе Пюви де Шавена, т.к. имел французское образование), Карев, Ларионов, Гончарова, Фальк, Машков, Куприн, т.е. будущие бубнововалетовцы.

Если МИ – это Питер, его сплин, меланхолия, отрешенность, все это вошло в поэтику МИ. А вот Голубая Роза это другие географических истока –

* Саратов (кроме участников Алой Розы оттуда же Петров-Водкин, который был их Хвалынска, недалеко от Саратова) – их завораживала метафизика пространства среднерусской степи пересечения русских и почти монгольских степей. А Борисов-Мусатов как инопланетянин по мироощущению и он воспринимал жизнь как отражение в бледной патине усадебных зеркал – тени прошлого, гобелены. Эта тонкая стилистика имеет истоки в российской провинции, в т.ч. и усадебной.
* Москва. Другие ресурсы, не только художественные (МУЖВЗ – более демократическое и не такое архаическое по художественному языку как в Питере), но и интеллектуальные взгляды: Белый, Брюсов, Блок, Вяч. Иванов, Скрябин (влияния цветовых и звуковых волн – у истоков цветомузыки) с его поэмами Экстаза и Огня (световые пульсации).

Фундаментальные тексты: Андрей Белый «Символизм как миропонимание».

Концепция символизма в живописи. В качестве примера можно привести кредо Борисова-Мусатова.

МИ – сентенции из какой-то эпохи через романтическую иронию, саркастическую иронию.

**Голубой фонтан. Кузнецов.** В струях – души неродившихся младенцев. Образы, являющиеся не в ментальном, а в духовном смысле. Лики, угадывающиеся в струях, совершенно преображают все пространство.

**В** **степи**. Кузнецов. Не романтический пейзаж с его инсценировкой какой-либо темы, отсылкой к какой-либо эпохе, к ее квинтэссенции красоты. А здесь наоборот все особенное умаляется ради абсолютного безмолвия. Но пауза – это не пустота, а предчувствие звука. Гулкое молчание. Достигал он этого способом гобеленности пространства: сближением дальнего и переднего плана, отсутствием деления на трехцветку, отсутствие сложной тональной разработки. Получаются подобия цветовых регистров, которые сплетаются друг с другом – гобелен, плетение – это еще и метафора сна. Это и есть квинтесенция эстетики голуборозовцев, когда тончайшие переходы внутри одного тона (голубого, охристого…), отсутствуют яркие краски (в противоположность МИ любованию материала, линейной графичности) – почти нет напряженной линии. Мир, который привиделся, который кажется.

Есть аналогии и в европейском искусстве в поисках символического двоемирия. Это французская школа, группа Наби, Пюви де Шаванн. Их сближает

* гобеленная конструкция пространства, любовь к пастельным тонам (даже средствами масляной живописи) – перламутровая цветовая гамма.
* Каждая поза, каждый силуэт выражал некую идею. Каждый композиционный нюанс имел скрытый смысл.
* Совмещение нескольких точек зрения. Не картина как окно в мир, где есть презумпция главного наблюдателя. Здесь мы обходим фигуры и смотрим на нее с разных сторон.
* Метафора отраженного пространства: зеркала, вода. Мы как будто бы смотрим в зазерклье. Отсюда частые омуты, водоемы.
* Часто выбирается мотив шествия. Не как кавалькада, устремленная вглубь (как у Серова в его охотах или у МИ), а параллельно холсту – получается мир призрачных иллюзий и явлений. **Изумрудное ожерелье Борисова-Мусатова**.

**Борисов-Мусатов 1870-1905**

Он прожил небольшую жизнь, был не здоров. Это, возможно, способствовало его переживанию мира как нечто идеального. Все это создавало предпосылки для его тонкого мира иллюзии, красоты и особо тонкого переживания иллюзорного мира уходящей усадьбы.

**Автопортрет с сестрой** 1898г. Композиционная схема – срезает свою фигуру, делает ее как бы случайной; стол углом. Ощущение, что фигуры в пространстве левитации, безвоздушном пространстве, нет жесткой детерменированной связи между предметами, которая была характерна для классической живописи. Пространство левитации, медитации.

**Гобелен.** 1901. Фигуры вплетаются в ткань картины и девушка как будто наклонилась, чтобы расплести случайный узелок или затяжку. Гобеленность отношения к миру, тканной основы мироздания усилена даже пластически.

**Реквием.** 1905. Призраки движутся параллельно холсту. Как мир усадебной культуры, который уходит в прошлое и уступает место новой жизни.

**Призраки.** Сама изобразительная ткань смывается на глазах. Еще мгновение и все превратится в некую цветовую пульсацию, где ничто уже не будет различимо.

**Водоем.** 1902. Тема отраженного пространства. Мир в зазеркалье пруда, в омутах. Мы воспринимаем мир в обратном отражении, стирается грань между реальностью и вымыслом.

**Петр Савич Уткин 1877-1934**

Мистические прозрения, катаклизмы. Более битвенные, конфликтные переживания времени и пространства.

**Павел Кузнецов 1878 - 1968**

В чем-то сближается с Гогеном с его попытками обратиться к истокам цивилизации как таковой через приобщение к первобытным традиционным культурам. Той самой правде, которая была в основе основ, начале начал. А Кузнецов обращается к русской и восточной степи, которая так пленяла еще Блока. Попытка обратится к иной культуре и прозреть в символистской модели видения собственное прошлое и будущее. Близко к концепции евразийства (Трубецкой и другие).

Эта тема первоначала, неконкретного сближает его с музыкой. Диалог музыкальных и живописных образов. Это была даже программная установка: как сблизить музыкальный мир с его ритмами кантиленными созвучиями и мир живописный, который был тоже пропеваем нами визуально. Как в архитектуре модерна, когда совершается обмен в разных видах искусства. Чурлёнис.

Сближение степной поэтики с голуборозовским методом постижения мира – эссе Сарабьянова.

Другие голуборозовцы: **Николай Милеотти. Вечерний праздник. Василий Милеотти. Утро.** Вихри и пурга призраков, атмосферных облаков. Повышенная декоративность у братьев Милеотти задает некие иные перспективы в декоративное оформление монументального искусства советского времени.

**Николай Сапунов. 1880-1913.**

Учился у Левитана в МУЖВиЗ. Очень трагический художник, очень рано скончался - утонул. Заворожен , гипнотизирован театром. **Балаганчик.** Театральный гротеск, эксценрика – образы, подобные балаганчику Блока. Печальный Пьеро, судьи.

**Маскарад.** Ощущение, что все видим сквозь некий льющийся поток беспрерывных струй. Все расфокусировано, все в бликах, которые сейчас растают и все исчезнет. А у Сомова вполне себе инсценировка, настоящий кукольный театр – вполне реалистично, хотя тоже очень нежно и поэтично.

Тоже оформлял театральные постановки (у Мейерхольда и Комиссаржевской).

**Сергей Судейкин 1882-1946**

Часто путают с Сапуновым. **Гуляние 1**906. Более красочный, связанный с народной стихией празднеств, с народной традицией, картинкой. Его приоритеты – театр и лубок. Но истоки можно найти и у Ватто с его театральными мирами (Гуляние – прототип Отплытие на остров Киферу Ватто), но и сам Сомов. Он оформлял кафе Бродячая собака и Привал комедиантов.

**Мартирос Сарьян 1880-1972**

Последовательно выражает фовисткие идеи. Патриарх советской школы, огромное количество учеников, слава советского небожителя, начиная с 30-40х, а начинал в традициях Матисса и фовистов. С его обращениями к традиционным культурам, залитыми горячим цветом поверхностями, звенящей синевой неба, черными силуэтами – создавали безумные по энергетике и завораживающие по качествам ритма, пространства, которые сродни Танцу Матисса.

Близкие к голуборозовцам:

**Николай Крымов**

Обращение к пейзажу 18го века, намеренное абстрагирование от конкретного сюжета – метафоричность языка.

**Георгий Якулов**

Участник выставки Венок Стефанос. Но он также участвовал в футуристических выставках. Один из теоретиков психологии красочной конструкции мироздания «Разноцветные солнца». Как Робер Делоне во Франции. Идея воздействия цвета на психику и образ. «Симультанизм» - Робера Делоне. Хотя Якулов более конкретный, ориентируется на городскую картинку, на восточные этнографические мотивы, восточные орнаменты. Мастер достаточно калейдоскопичный по стилистике. Есть и японизм и симультанизм Делоне и ориентализм в целом.

Активно его привлекали к оформлению различных художественных сред. Это и кафе «Бродячая собака», «Пиктореск». Экспериментировал с световыми приборами как предтече кинетистов, которые обращались к световой и цветовой драматургии.

**Николай Ульянов**

Ученик Серова. **Парижская витрина.** Чем-то близок Добужинскому, но более дружественный мир, не такой депрессивный. Художнику важнее было показать многогранное отражение, преломление различных миров друг в друге. Приближается к концепции Бубнового валета.

**Кузьма Сергеевич Петров-Водкин 1878-1939**

Учился в Париже как и Борисов-Мусатов. Воспринял уроки де Шавана, Дени. Был увлечен идеями Гогена, Ходлера, Тулузом-Латреком.

Учился также у Серова. Путешествовал по Северной Африке.

**Сон.** 1910. Явно видна французская школа. Гобеленное построение, но и классическая выучка. Сама тема сна. Странные гранения форм горной породы (как потом у Филонова) – тема расслоения и кристаллизация природного мира будет в его творчестве. Врубелевская поэтика.

Активный диалог с средневековой традицией. Как русская, так и западная. Обратная перспектива, иконография, каноны. Эти искания он сформулировал в принципиальных для него работах. В пандан к Похищению Европы – **Купание** **красного коня**. Похожие традиции преображения мира по законам формульности изобразительной метафоры. Но цель этих преображений разная: у Серова – это некая энергия прощания, изображающая то, что нам явлено перед тем как исчезнуть и стать совершенной памятью. А Петров-Водкин наоборот совмещает в образе и иконописные и ренессансные аллюзии и современных французских художников и тему круга жизни, возвращается к романтическим идеям Кипренского, Щедрина. Он изобретает сферическую перспективу, совмещая прямую и обратную перспективу – это вводит в тему цикла жизни, постоянного преображения и возвращения к нему. Никакой революционной символики нет, она действительно созидательна в своем пафосе. Нечто константное.

Эта перспектива была явлена в супер-шедевре **Полдень**. 1917. Совмещены различные элементы пространства, изображенные в контекстах различной методологии. Видим опрокидывающееся пространство (мы сжимаемся в точку, а пространство становится необъятным), а где-то вполне прямая преспектива. В результате мы оказываемся в сфере или в чаше, а вся земля качается коромыслом. А небо становится куполом. Такой универсальный охват бытия. На картине как раз все ступени бытия изображены: рождение – любовь – труды и отдых – смерть. Круг жизни с ее повторяемостью и заданностью.

**Купальщицы**. Целомудрие ню Венецианова.

**Девушки на Волге.** Как Ботичелевские грации но в другой эпохе.

## Скульптура начала 20го века

Были наследники реалистической скульптуры.

* **Гинсбург.** Катание с гор – для города Ниццы. Такая картина – подробная, тяжеловесная.
* **Сегей Волухин.** Портрет П.М. Третьякова. Типичный портрет интеллигента. Теряется образ и само понимание пластики как объемной трехмерной формы. Переводит портрет Репина в скульптуру. Все костенеет и каменеет.
* Памятник первопечатнику Ивану Федорову.
* Залиман. Памятник Николаю 1 (напротив Исаакиевского собора).
* Клодт.
* БеклемИшев. Деревенская любовь. Прямо герои-тираноборцы, такие монументальные крестьяне, оттачивающие свои серпы и молоты, чтобы поднять их на борьбу… Не очень понимали скульпторы, как изобразить эфемерное чувство в тяжелом материале.

Из академических

мастеров – **Роберт Бах.** Памятник Пушкину (на лавочке) в Царском селе. Отсюда пошла традиция сажать гениев на скамейки.

**Крафт.** Надгробие в Новодевичьем монастыре. Архаические формы, связанные с традиционной пластикой, но специально вытягивает сюжет (символические приемы).

**Паоло Трубецкой**. В России работал с 1986-1897. Толстой на коне. Один из лучших портретов Толстого. Удалось отпустить свою свободу в отношению к материалу и с помощью вибрации складок, поверхности, более сложной обработки материала в плане светотеневой драматургии, удалось создать более живописный образ, близкий импрессионистичекому пониманию пространства и формы. Нет четкого силуэта, он в процессе движения.

Исаак Левитан. Тоже апофеоз живописного отношения к форме, подвижный, текучий, находящийся в состоянии процесса творения. Такой импрессионизм и даже модерн.

Памятник Александру Третьему. 1909. Истукан, разоблачение Александра – писали современники. Здесь совсем о другом – врубельский богатырь. Идеологема хтонической природной нутряной дремучей, но сокрушительной силы, которую эпоха символизма и вскрыла в нашем порядке вещей, которые классицизм скрывали в нашей культуре. Такой народный богатырь. Весьма символический образ.

**Голубкина.** Училась у Беклемишева, потом в мастерской Родена в 1897г. Волна – рельеф над порталом МХАТ. 1902. Борьба человека со стихией. Как в фонтане Кузнецова в волне спрятано много лиц. Вода – архетипическая тема символизма.

Лев Толстой – слишком уж много рыхлого. А Лермонтов – абсолютно человек серебряного века. Богемного, нервотического склада человек был абсолютно своим и в романтичеком и серебряном веке.

Туман, девы. Идущий – тема шествия (разовьется в авангарде у Джакометти). Близка модерну, символизму, как по темам так и стилистике.

**Николай Андреев.** Учился в Строгановском училище, в МУЖВиЗ. Памятник Гоголю (раньше стоял на гоголевском бульваре, где сейчас памятник Томского – как партийный работник от литературы). А у Андреева он абсолютно живой. Три лика: слева направо: сначала воодушевленный, потом созерцательный, потом трагический, кутающийся в шинель, а сзади – вообще полная абстракция. И рельеф это все поддерживает (те герои, которые соответствуют этим периодам его творчества).

**Матвеев.** **Портрет и надгробие Борисова-Мусатова** 1910-13. Тоже из Саратова. На надгробии изображен отрок (ни плакальщицы, ни ангелы), а совсем отрок с еще не оформившимся скелетом, он как будто еще совсем эмбрион, который еще не освободился от пуповины. Сближение с первыми переживаниями категорий пространства, вечности, мира, вселенной. Такая совершенно чистая пластика, когда еще не появилась отдельность человека, когда он еще не встал в позу, он еще не отделился от мира природы, того идеального мира Борисова-Мусатова.

Оглядка на МА, когда тело освобождается от оков. Становление бытия.

Матвеев вместе с Кузнецовым и Уткиным в Кучук-Кое в Крыму (село Жуковка) делали парковый ансамбль. Сидящий мальчик Матвеева оттуда.

**Коненков 1874-1971**

Увлекался как русской народной скульптурой, так и МА. Работал в разных жанрах и техниках. Реалистичный Чехов, символический Сон, народный Идол.

Новое поколение мастеров. **Дмитрий Стелецкий** – синтез народного искусства и модерна. Жанр раскрашенной скульптуры. Жил в Париже. Боярыня из ГРМ.

Степан Эрзе (настоящая фамилия Нефедов). Синтез экспрессионизм и модерн.

Алексей Бабичев. Начинал как символист, но потом стал родоначальником абстракции в скульптуре. Как и Борис Королев, который стал родоначальником кубизма в русской скульптуре. Единственный остался верен себе и не изменился в угоду соц.реализму.

Вера Игнатьевна Мухина – Ар Деко.