



19 – начало 20 века

Авторы: М. Н. Соколов

19 – начало 20 века

Русский ампир

В нач. 19 в. классицистское зодчество вступило в позднюю фазу, которую называют [александровским классицизмом](#) либо (на общеевропейский лад) стилем [ампир](#).

Имперский пафос архитектурных образов действительно достиг в этот период своего максимума, после 1812 перекликаясь с чувством патриотического подъёма, охватившим рос. общество в связи с разгромом армии [Наполеона I](#). Крупнейшие строительные свершения принимают вид широко распахнутых «залов славы», образно свидетельствующих как о военных триумфах государства, так и о его величии в целом. В С.-Петербурге эта архитектурно-пространственная система была закреплена зданиями [Казанского собора](#) (арх. А. Н. [Воронихин](#)), ансамбля Биржи (1805–10, арх. Ж. [Тома де Томон](#)) и [Адмиралтейства](#) (арх. А. Д. [Захаров](#)). Высшим же выражением и в то же время блестящим итогом этого процесса явилось творчество К. И. [Росси](#); спроектированные им здания и ансамбли, в т. ч. Главный штаб с центральной аркой (1819–29), придали целому ряду площадей и проспектов сев. столицы подобие грандиозного, застывшего на века праздничного зрелища, поражающего своими панорамами и перспективами.

В целом ампирные структуры, с их мощными колоннадами на фоне гладких стен, сдержанно-лаконичны, однако скульптура и архитектурный декор (где доминируют античные аллегорические мотивы воинской славы) занимают в них существенное место, эффектно усиливая зрительный пафос образов. Знаковыми фигурами ампирного зодчества были также О. И. [Бове](#), А. Г. [Григорьев](#), Д. И. [Жилярди](#), В. П. [Стасов](#), в скульптуре же на первый план выдвинулись В. И. [Демут-Малиновский](#),

С. С. [Пименов](#), И. И. [Теребенёв](#), Ф. П. [Толстой](#).

Ампир не только завершил просветительский [классицизм](#), но и ускорил его перерождение, сближение с [романтизмом](#) (что с особой остротой выразилось в архитектурном творчестве О. [Монферрана](#) и А. Л. [Витберга](#)); этапным в этом плане зданием явился монферрановский [Исаакиевский собор](#) в С.-Петербурге. Идеи политического самоутверждения, патетика настоящего времени теперь всё чаще сменялись поэтическими грёзами об общественном идеале, который мог являться мысленному взору в различных исторических обликах. «Николаевский классицизм» (хронологически связанный с царствованием [Николая I](#)) уже не отличался стилистической цельностью и перестал быть всеобщей нормой; широко распространились не только антикизирующие, но и средневековые, в т. ч. [русско-византийские](#), архитектурные реминисценции, программно выраженные в московском [Христа Спасителя храме](#) (арх. К. А. [Тон](#)). Сама античность понималась теперь более конкретно, в виде «греческой» или «римской» («помпеянской») манеры; вкупе с готикой (в свою очередь более исторически точной, уже не псевдо-, а [неоготикой](#)), а также [неоренессансом](#) и [необарокко](#) все они составили пёстрый репертуар исторического романтизма, варьирующего свои образы в зависимости от пожеланий заказчика и функции здания (проекты и постройки А. П. [Брюллова](#), Н. Л. [Бенуа](#), М. Д. [Быковского](#), А. И. [Штакеншнейдера](#) и др.).

Вопреки масштабной попытке всё же вернуться к единой, хотя и изменённой норме (в образцовых русско-византийских проектах церквей, разработанных под руководством Тона) реальная строительная практика представляла разноликую, всё в большей мере следуя частным вкусам. При этом активно развивалась и инженерная мысль, осваивающая возможности новых конструкций и материалов (в т. ч. металлических каркасов).

Эпоха романтизма

Иерархия видов творчества резко изменилась. Живопись и графика заняли отныне по отношению к зодчеству уже не подчинённое, а равноправное положение. Идиллические образы мастеров старшего поколения (крестьянские жанры и портреты А. Г. [Венецианова](#), типажи и портреты В. А. [Тропинина](#)), задушевно-лирические

живописные и графические портреты О. А. [Кипренского](#) и, наконец, огромные многофигурные полотна К. П. [Брюллова](#), Ф. А. [Бруни](#) и А. А. [Иванова](#) (которые стремились превратить свои исторические и религиозные сюжеты в итоговые, волнующе-таинственные суждения о судьбах человечества) – таким был магистральный курс романтизма в изобразительном искусстве. Сам художник порой (подобно А. А. Иванову в период работы над «Явлением Христа народу», 1837–57) начинал ощущать себя историческим «мессией». Но в целом романтизм был далеко не однороден: наряду с монументальными устремлениями в архитектуре и живописи закрепился (прежде всего в полотнах А. Г. Венецианова и художников его школы) и специфически камерный его вариант, близкий зап.-европейскому [бидермайеру](#) и полный уютной задушевности.

Церковная живопись (в её т. н. академическом варианте) следовала классицистско-романтической стилистике, постоянно воспроизводя в иконах и росписях композиционные и колористические принципы светской картины. Однако параллельно бытовала и средневековая по духу своему, допетровская иконописная традиция, выдающийся вклад в сохранение которой внесли старообрядческие мастера. Благодаря им поддерживалось также искусство рукописной книги и религиозного худож. литья.

Высокая поэтическая воодушевлённость светского «большого стиля» К. И. Росси, К. П. Брюллова и А. А. Иванова, окрашенного в эмоционально-романтические тона, но сохраняющего классицистский размах, позднее нередко ностальгически воспринималась как золотой век нового рос. искусства. Этот золотой век ярко проявился и в прикладном творчестве: строгое единство ампирного стиля (подразумевающее целостную разработку всех элементов здания, от общего плана до светильников и дверных ручек) наложило неповторимый отпечаток на фарфор, стекло (в т. ч. хрусталь с «алмазной» гранью), каменные вазы, мебель. Наряду с парадно-декоративным направлением тут тоже сложился свой бидермайер, проникнутый лиризмом приватной жизни. Вскоре и в этих сферах распространились историко-романтические стилизации (такова, в частности, необарочная мебель фирмы «Гамбс»), подражания ренессансу, рококо, готике, мавританскому искусству. В 1830-х гг. зародилось и специфически «неорусское» декоративно-прикладное

направление, связанное в первую очередь с художественно-археологической деятельностью Ф. Г. [Солнцева](#).

Порывистая, стихийная мечтательность романтизма нашла наиболее естественное выражение в пейзаже, который лишь теперь развернулся в полную образную силу. Художники обратили свои взоры от столичных дворцов и парков к провинции, увлечённо составляя как бы поэтическую карту огромной страны (знаменателен пример братьев Г. Г. [Чернецова](#) и Н. Г. [Чернецова](#), изобразивших в 1838–51 чуть ли не всю Волгу в огромной серии акварелей с видами её берегов). Не только Италия, этот блаженный «край искусств» для всего романтизма в целом (где Сильвестр Ф. [Щедрин](#) в 1820-х гг. заложил основы рус. цветотонального пейзажа), но и собственное отечество представало эстетически притягательным, причём и в ближних, и дальних своих пределах. Диалоги нац. культур обрели в эту пору (и не только в пейзаже) невиданную активность и чуткость.

Если в прошлом веке и даже ещё совсем недавно художники (подобно украинцам Д. Г. [Левицкому](#), В. Л. [Боровиковскому](#), И. П. [Мартосу](#), либо видным портретистам чеченцу П. З. [Захарову](#) и белорусу С. К. [Зарянко](#)), приезжая в центр империи, оставляли свои родные края в провинциальной тени, то теперь, в эпоху романтических «живописных путешествий», эстетический баланс центра и регионов претерпел ощутимый сдвиг. Создавая свой цикл офортов «Живописная Украина» (1844), Т. Г. [Шевченко](#) наглядно фиксировал эту худож. центробежность.

Симптоматичен и пример И. К. [Айвазовского](#), который стал крупнейшим маринистом-романтиком, живя преимущественно в родной Феодосии (и не раз выразив в своих образах причастность к судьбам своей исторической родины – Армении). Образы Крыма и Кавказа в целом теряют прежний этнографизм, представая органической частью расширяющегося эстетического сознания. Децентрализации культуры способствует и тот факт, что теперь и на местах иногда возникают собственные худож. училища – такие, как первая в провинции Арзамасская худож. школа, соответствующее отделение Виленской (Вильнюсской) академии или архитектурное училище в Саранске.

Симптомы подобного сдвига ощущаются и в архитектуре. Нормативная регулярность

образцового, единообразного для всей империи строительства всё чаще даёт явные сбои, в особенности на Кавказе с его сложными сплетениями западных и восточных, христианских и мусульманских традиций: иногда после присоединения осн. части Кавказа к России города, подобно Эривани (Еревану) или Гюмри в 1-й пол. 19 в., насуп захватываются на манер военных поселений. Однако романтический историзм намечает перспективы национальных худож. возрождений: так, Г. Г. [Гагарин](#) наряду с альбомом «Живописный Кавказ» (1857) создаёт и частично воплощает в жизнь проекты храмов со смешанного типа византийско-вост. декором, тонко учитывающим местные эстетические навыки. Последние так или иначе поддерживают свою вековую преемственность, лучше всего сохраняющуюся в небольших городках и горных селениях-крепостях. Растёт известность кавказского декоративного искусства, в т. ч. промыслов нагорного Дагестана (парадным оружием из аула Кубачи снабжаются целые гвардейские части, см. [Кубачинская обработка металла](#)).

Религиозные верования в свою очередь мощно способствуют усилению локального колорита. В пределах черты оседлости, в местах компактного проживания евреев в Польше, Литве, Украине и Белоруссии развивается иудаистская худож. культура (орнаментика надгробий и свитков Торы, различные её ювелирные украшения типа «короны», светильники-[меноры](#) и т. д.); полная библейской символики, она, как и архитектура синагог, активно перенимает и мотивы искусства окружающих народов. Важным фактором прикладного творчества народов Кавказа и Поволжья является орнаментальная стилистика, равно как и конкретные предметы, сопряжённые с мусульманской культовой практикой (в первую очередь, молитвенные коврики и листы-шамаили с каллиграфическими изречениями из Корана). В архитектуре мечетей на смену разностильной эклектике приходит историзм, варьирующий средневековые образцы. В Бурятии свой центральноазиатский, практически не связанный с Европой язык окончательно обретает искусство местного буддизма, воплощённое в зодчестве ламаистских монастырей-[дацанов](#), ярко раскрашенных, с китайского типа крышами с загнутыми углами, а также в столь же ярко красочной культовой скульптуре и живописи.

2-я половина 19 века

К сер. 19 в. изобразительное искусство начинает уже решительно опережать зодчество по силе и широте своего общественного резонанса. Живопись чутко откликается на «проклятые вопросы» времени, зачастую приближаясь по глубине своих образов к тогдашней литературе. Мечтательно-утопические настроения прежних лет сменяются острым чувством духовного неблагополучия и тоски. Параллельно этому и романтизм в искусстве, равно как и классицистские пережитки, всё заметнее вытесняются стилем гораздо более драматичным, который принято называть реализмом. Стили, однако, не просто чередуются, реализм утверждается не вместо, а, скорее, внутри романтизма, сохранив его свободолобие и страстную веру в верховенство творческого воображения (суммирующего прошлое и предугадывающего будущее), но придав всем этим свойствам гораздо более критическую направленность.

Провозвестником новых веяний выступает тиражная графика в виде карикатур и иллюстраций, публикуемых в журналах и специальных альбомах (работы Г. Г. Гагарина, А. А. Агина и др.). Иронически-карикатурны ранние образы П. А. Федотова, позднее создавшего свои известные картины в духе откровенно-трагического «чёрного романтизма» (в целом не получившего в рос. изобразительном искусстве значительного распространения). Сатира, трагедия, бидермайеровский юмор сменяют друг друга в жанровых картинах В. Г. Перова, лучшие же из его портретов впечатляют своим острым психологизмом. В искусстве вздымается целая волна противоречивых чувств и мыслей, вскоре устремившаяся по руслу, проложенному Товариществом передвижных художественных выставок. Организованное в 1870 под знаменем борьбы с отвлечёнными от реальной жизни академическими программами, оно начинает устраивать экспозиции с участием лучших рос. мастеров того времени (Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина, А. И. Куинджи и др.), причём выставки эти проходят не только в С.-Петербурге и Москве, но и в крупнейших городах рус. провинции, Украины, а также в Витебске, Кишинёве, Риге, Вильно и Варшаве. Благодаря этому живопись, всё активнее апеллирующая к публике, становится самоценным публицистическим (из-за сенсационности многих произведений) и по сути общероссийским фокусом социальных настроений и чаяний.

Центральное место на выставках передвижников заняли жанрово-бытовые мотивы, явившие в совокупности своей как бы «всю Россию», запечатлённую в её многоликой повседневности (именно в этой сфере создали лучшие свои картины А. И. [Корзухин](#), В. Е. [Маковский](#), В. М. [Максимов](#), И. М. [Прянишников](#), К. А. [Савицкий](#), Н. А. [Ярошенко](#)). Обновились концепции религиозной живописи (прежде всего в картинах Н. Н. Ге), исторической картины (в его же произведениях, а также в исключительных по своей образно-поэтической масштабности и социальному резонансу полотнах И. Е. Репина и В. И. Сурикова) и портрета; в самых характерных своих образцах все они теперь обращались к зрителю с вопросом, порой нелёгким, даже мучительным, предполагающим активное духовное соучастие. Проникновенно-лирическими (у А. К. Саврасова и Ф. А. [Васильева](#)) или эпическими (у И. И. Шишкина) настроениями обогатились пейзажные образы. Большие мастера всё чаще исполняли роль «властителей дум»: так, близкий к передвижникам В. В. [Верещагин](#), который разрушил привычные стереотипы батальной картины, обнажив страшную «изнанку войны», резко усилил своими произведениями либерально-пацифистские настроения. Он же стал и крупнейшим мастером рус. [ориентализма](#) (направления, образно открывающего для Европы страны Востока).

Позднеромантическая стилистика передвижников вкупе с навыками натуральной школы (как можно назвать их искусство по аналогии с литературой) с годами включала в себя всё больше черт [импрессионизма](#). У ряда передвижников (напр., в портретах и сюжетных картинах И. Н. Крамского или пейзажах А. И. Куинджи), а ещё раньше в «Библейских эскизах» А. А. Иванова (кон. 1840-х – 50-е гг.) проявилось предзнаменование [символизма](#) с его поэтикой волнующей тайны, проступающей сквозь внешнеэмпирические покровы бытия. Предчувствия символизма проступили и в живописи в целом: особо знаменательна в этом плане фигура польского мастера Г. И. [Семирадского](#), активно участвовавшего в рус. культурной жизни. Тот же курс наметился и в скульптуре: если в основном в ней (в особенности в скульптуре монументальной, известнейшими образцами которой стали памятник «Тысячелетию России» в Новгороде, воздвигнутый по проекту М. О. [Микешина](#) в 1862, и московский памятник А. С. Пушкину работы А. М. [Опекушина](#), 1880) преобладал романтизм, то позднее творчество виднейшего рос. ваятеля этого периода М. М. [Антокольского](#) уже

всецело символистично и обращено к «вечным тайнам» жизни. Свой эстетический мир начинает формировать во 2-й пол. 19 в. рос. фотография (А. И. [Деньер](#), А. О. [Карелин](#) и др.), на данной ранней, «пикториальной» своей стадии ещё стилистически зависимая от живописи.

Архитектура сер.– 2-й пол. 19 в. развивалась скорее вширь, чем вглубь, активно варьируя разные [исторические стили](#) и осваивая новые строительные приёмы, в т. ч. большепролётные стеклометаллические покрытия с передовыми сетчатыми конструкциями В. Г. [Шухова](#). Резко усилилось пространственное значение структур, регулирующих движение больших людских масс, таких, как вокзалы, крытые рынки, выставочные комплексы; возник новый тип торговой галереи-пассажа. Решающим фактором всё чаще оказываются не соображения гос. престижа (как во времена ампира), а личная предпринимательская инициатива, о чём свидетельствуют многочисленные доходные дома, резко вклинивающиеся в силуэты городов.

Выбор стиля в свою очередь всё чаще диктуется личными или социально-групповыми пристрастиями: [русский стиль](#) (прежде существовавший в относительно цельной русско-византийской версии) распадается на неофициально-либеральный и официальный варианты. Первый (представленный произведениями В. А. [Гартмана](#) и И. П. [Ропета](#)) воплощается в выставочных павильонах, а также в небольших частных домах (в т. ч. тех, что были построены ими в 1872–73 в [Абрамцево](#)), имитирующих строительные и орнаментальные приёмы крестьянского искусства. Для второго же, обычно именуемого «стилем Александра III», типичны более парадные и величавые образы, воспроизводящие характерные черты нац. зодчества 17 в. (таковы, в частности, здания, ставшие провозвестиями этого стиля, – [Исторический музей](#) в Москве, созданный по проекту В. О. [Шервуда](#), и [Спас на Крови](#) в С.-Петербурге, архитектор А. А. [Парланд](#)).

Декоративно-прикладные изделия всё чаще являют собой не просто исторические ретроспекции, но как бы изысканные мозаики разных эпох (таковы знаменитые пасхальные яйца и др. ювелирные изделия фирмы [Фаберже](#), существовавшей с 1870). Архаические узоры, характерные для одного материала, часто воспроизводятся в другом (напр., резная, изначально фольклорная деревянная посуда повторяется на

«неославянский» лад в фарфоре, стекле и металле). Диалог фольклора и «высоких стилей» предстаёт всё более оживлённым. Но в целом промышленный прогресс, внося много новшеств (поточно-механическая прессовка орнаментов, использование химических красителей, чёткое разделение функций между художниками, исполнителями и машиной), всё резче нарушает границы декоративного фольклора, сближая его с коммерческим китчем (типа обёрток от мыла или фигурных бутылок, всё чаще украшающих интерьер крестьянского жилища). Поэтому заботы о возвышении статуса худож. промышленности выходят на первый план, приводя к эпохальным общестилистическим сдвигам.

Символизм и модерн

В 1870–90-х гг. в России возникают первые центры модернизма, «нового искусства», важнейшими (скорее параллельными, чем чередующимися) направлениями которого явились импрессионизм, символизм и модерн. Рос. импрессионизм не был специфически групповым течением, он лишь ярко преломился в творчестве многих, в т. ч. и некоторых крупных, мастеров рубежа эпох (в частности, в живописи И. Е. Репина, И. И. Левитана, В. А. Серова, И. Э. Грбаря, а также в скульптуре П. П. Трубецкого; «чистыми импрессионистами» принято считать немногих, в первую очередь живописца К. А. Коровина). Символизм (проникнутый влечением к абсолютной, «запредельной» красоте, лишь смутно проступающей в реальном мире и находящей оптимальное выражение в языке намёков и символов, исторически-ретроспективных или пророческих) предстаёт по сути почти синонимом модерна, наполняя его поэтическим содержанием; последний же вводит это содержание в сферы конкретных видов искусства, в т. ч. архитектуры и прикладного творчества.

Первый центр новых худож. исканий сложился (в 1870-е гг.) в Абрамцеве, подмосковном имении предпринимателя и мецената С. И. Мамонтова; здесь доминировал интерес к средневековой и более древней, ещё языческой старине, выразившийся, не считая станкового творчества, в неорусских постройках, в стремлении возродить исконную красоту крестьянских худож. промыслов (позднее ту же линию продолжила княгиня М. К. Тенишева в своём смоленском имении Талашкино), а также в театральных постановках, проникнутых тем же национально-

романтическим духом (сценография М. А. [Врубеля](#), В. Д. [Поленова](#) и др.). Вторым важнейшим центром стало петерб. объединение [«Мир искусства»](#), образовавшееся в 1898 на базе дружеского кружка, куда входили, среди прочих, А. Н. [Бенуа](#) и С. П. [Дягилев](#); в их среде преобладали, скорее, западнические вкусы, а идеалом считался век Просвещения с его театрализованно-грациозной и лукавой культурой.

Все виды и жанры искусства впечатляюще преобразились, синтетически совмещаясь. Лучшие мастера рубежа веков, в первую очередь М. А. Врубель и В. А. Серов, не просто доводят до высшего совершенства какой-то один излюбленный тип картины (у Врубеля это «картина-сказка», а у Серова портрет), но стремятся преобразить язык живописи и графики в целом, придав ему самоценное, как бы равноправное сюжету, драматически-грозное или лиричное обаяние. Исторический жанр сближается с фольклором (В. М. [Васнецов](#)), бытовой картиной (А. П. [Рябушкин](#), С. В. [Иванов](#)), а также с религиозной живописью, в т. ч. иконописной и монументальной (этапными в данном плане явились работы В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве, 1885–96, а также монументальные и станковые работы М. В. [Нестерова](#)). В исторических же образах петербургских мирискусников возобладала острая ирония (версальские серии А. Н. Бенуа, с 1897); гротеск нередко совмещался с эротикой (К. А. [Сомов](#)) и трагическим отчуждением (городские мотивы в живописи и графике М. В. [Добужинского](#)).

Романтико-символистские и импрессионистские тенденции самобытно претворились в лирическом «пейзаже настроения», лучшие образцы которого создали И. И. Левитан и В. Д. Поленов. Пейзаж и др. жанры всё чаще обретали подобие зримой легенды, как в меланхолически-«потусторонних» усадебных образах В. Э. [Борисова-Мусатова](#), мифопоэтических картинах Н. К. [Рериха](#) или мажорных мотивах рус. провинции в живописи Б. М. [Кустодиева](#). В скульптуре темпераментный импрессионизм П. П. Трубецкого послужил основой для символистских поисков А. С. [Голубкиной](#), Н. А. [Андреева](#) и А. Т. [Матвеева](#). Самобытные варианты национально-романтического модерна, неофольклорного или стилизованно-«средневекового», разработали скульпторы С. Т. [Конёнков](#) и Д. С. [Стеллецкий](#).

«Новая архитектура», т. е. уже не неорусские её преддверия, а собственно модерн (в

творчестве Л. Н. [Кекушева](#), Ф. И. [Лидваля](#), Ф. О. [Шехтеля](#) и др.), тесно сблизилась с изобразительным и декоративным искусством. В отличие от архитектурного романтизма и характерных для того времени неоклассических и прочих ретро-вариаций (архитекторы Р. И. [Клейн](#) и др.), она как бы переплавляла стили прошлого, получив в результате целостный и совершенно необычный, экстравагантный феномен, где на смену ордерным системам пришло биоморфное начало, следующее ритмам первозданной природы, хотя и с массой исторических, но несравнимо более свободных, чем в романтизме, порой полуфантастических ассоциаций. В постройках (среди которых первоначально доминировали частные особняки) возобладали криволинейные, словно перетекающие одна в другую пространственные конфигурации, а в их декоре – мотивы зыбкой природной стихийности, явленной в процессе становления и роста.

Вся духовная атмосфера модерна с его «борьбой за стиль» благоприятствовала успехам декоративно-прикладных видов творчества и дизайна (который именно тогда обрёл самостоятельный статус в качестве искусства универсального моделирования среды). Были созданы многочисленные шедевры книжного искусства: издания, изысканно оформленные А. Н. Бенуа, И. Я. [Билибиным](#), М. В. Добужинским, Е. Е. [Лансере](#), С. В. [Чехониным](#), превратились в настоящие «книги художников», привлекающие ритмически-образным единством своего декора. Но едва ли не ярче всего эти синтетические поиски проявились в театре: если раньше художники сцены играли обычно чисто вспомогательную роль, то теперь они (напр., в лице Л. С. [Бакста](#), А. Н. Бенуа или А. Я. [Головина](#)) превратились в равноправных соавторов спектакля, окончательно уподобившегося живой красочной картине. Более того, именно благодаря этому «живописному театру» (а конкретно – в русле антрепризы С. П. Дягилева, с 1907) рус. искусство, прежде известное за рубежом лишь эпизодически, впервые обрело прочный международный авторитет.

Свойственные символизму и модерну утопические чаяния, страстная вера в духовно-преображающие (в т. ч. и социально-преображающие) функции искусства проявлялись во всех видах творчества. Но эстетические утопии были неразрывно сопряжены с красотой упадка, [декаданса](#), острым сознанием исторической обречённости. Совпадая с ранними фазами рос. массовой культуры, модерн охватил и

все виды тиражной графики, от рекламы до массмедиального дизайна в целом (вплоть до заголовка большевистской [«Правды»](#)). Когда революция (в виде «генеральной репетиции» 1905) началась, часть виднейших мастеров нового искусства встала на её сторону, помещая свои политические карикатуры в леворадикальных журналах типа «Жупел» и «Адская почта»; открытая или потаённая революционная символика проступила и во многих станковых произведениях. Искусство [Серебряного века](#) отражало роковые разломы и трагические противоречия реального бытия.

Ранний авангард и его конкуренты

В период между двух революций произошла революция и в рос. искусстве: на авансцену «прекрасной эпохи» (как иронически называют предвоенные десятилетия) выдвинулся авангард ([авангардизм](#)). Сложившись в русле модерна, он тем не менее вскоре встал в резкую оппозицию к нему, а тем паче и к другим, более консервативным стилям: все они казались ему слишком косными, обременёнными «грузом веков». Всемерно возросла роль самоценных (или «самовитых») красок, линий, ритмов, последовательно слагающихся в свой транс-физический мир, или мир «четвёртого измерения» (это понятие, выдвинутое философом-мистиком П. Д. [Успенским](#), пользовалось у художников большой популярностью). Развиваясь практически в том же темпе, что и в искусстве Западной Европы, рос. авангард быстро проделал стремительную эволюцию, двигаясь, однако же, путём тоже достаточно «самовитым». Так, [фовизм](#) и [кубизм](#), этапные для Запада, здесь сыграли лишь роль пробных, быстро усвоенных уроков, зато особо важное значение обрёл специфически рос. [кубофутуризм](#) (синтетически совмещающий разные стадии авангарда), сам же [футуризм](#) и неразрывно сопряжённое с ним [абстрактное искусство](#) разрослись в масштабные духовные феномены, в ряде случаев опережающие аналогичного рода зап. начинания.

Выставки всё чаще исполняют роль манифестов. Внутренний конфликт модерна и авангарда впервые со всей остротой наметился на выставке «Голубая роза» (1907; см. статью об объединении [«Голубая роза»](#)); её участники (П. В. [Кузнецов](#), А. Т. Матвеев, Н. Н. [Сапунов](#), М. С. [Сарьян](#) и др.), чьё творчество составило особое направление в

рос. искусстве 20 в., тематически следовали символизму с его поэтикой туманных грёз и фантазий, однако цвета и ритмы их образов уже наглядно высвобождались из сюжетных форм, обретая собственную жизнь. На выставках [«Бубнового валета»](#) (с 1910) разграничения выявились ещё резче: художники, составившие ядро объединения (П. П. [Кончаловский](#), А. В. [Лентулов](#), И. И. [Машков](#), Р. Р. [Фальк](#) и др.), подчёркивали красками вещность, предметную первооснову своих образов, снимая визуальные различия между живой и неживой природой. Из этой стихии, словно из первоматерии, и родился собственно футуризм, важнейшим рубежом самоопределения которого можно считать тот момент, когда наиболее радикально настроенные художники во главе с М. Ф. [Ларионовым](#) вышли из «Бубнового валета», организовав свою собственную выставку «Ослиный хвост» (1912; см. статью об объединении [«Ослиный хвост»](#)). С образованием же в С.-Петербурге (по инициативе Е. Г. [Гуро](#) и М. В. [Матюшина](#)) [«Союза молодёжи»](#) (1909) сложился и третий центр рос. авангарда.

«Будетляне» (как именовал футуристов Велемир [Хлебников](#)) отвергали искусство классического типа как своими произведениями, так и эпатажными, демонстративно-скандальными акциями, которые в свою очередь становились произведениями, мини-спектаклями, предвосхитившими [дадаизм](#). Однако параллельно Д. Д. [Бурлюк](#), Ларионов, Н. С. [Гончарова](#) и др. мастера выстраивали свою собственную традицию, программно ориентированную не столько на Запад (чей авангард всё острее осознавался в качестве соперника), сколько на собственные неклассические худож. слои («скифскую» архаику, средневековую иконопись, а также фольклор, включая лубок, расписные вывески и даже заборные рисунки). На базе столь разнородных источников культивировался «примитивный» стиль, используемый в качестве стартовой площадки для беспредметных (или нефигуративных) экспериментов. Одним из таких направлений был [лучизм](#), созданный в 1912–14 Ларионовым; к нему принадлежали также Гончарова, М. В. [Ледантю](#), А. В. [Шевченко](#) и др. художники.

Впрочем, пути к абстрактному искусству были различны. В. В. [Кандинский](#) в кон. 1900-х гг. перешёл к нему напрямую от символизма, рассеивая в своих живописных и графических фантазиях характерные (в т. ч. неорусские) мотивы Серебряного века, принявшие у него вид оккультных знаков. В. Е. [Татлин](#) в 1914 выставил первую серию

«живописных рельефов» (или «контррельефов»), где превратил картину в трёхмерную вещь, в конструкцию из разнородных материалов. Присущий всем этим работам пафос обретения автономной эстетической вселенной ярче всего выразил К. С. [Малевич](#): его картина «Чёрный квадрат» (1914–15) предстала по сути символическим занавесом, опущенным над старой культурой и устанавливающим новые точки отсчёта космического времени. Знаменитый «Квадрат» послужил эталоном для [супрематизма](#) как особого абстрактно-геометрического направления.

На авансцену авангарда вышла и плеяда женщин-художниц, этих «амазонок авангарда» (Гончарова, Л. С. [Попова](#), О. В. [Розанова](#), Н. А. [Удальцова](#), А. А. [Экстер](#)). В калейдоскопе манифестов и группировок возникали и «личности-стили», сами по себе составляющие целое направление; таким был П. Н. [Филонов](#), автор мерцающих, словно кристаллы, картин, образующих целые циклы драматических мифов о современности. Особый раздел составили футуристические «книги художников»; внешне они выглядят несравнимо скромнее, чем часто роскошные издания мирискусников, однако связь слова и изображения предстаёт в них гораздо более динамичной, активнее затрагивающей не только графику, но и типографский процесс в целом.

Наравне с авангардом продолжали интенсивно развиваться и старшие по возрасту, более или менее традиционалистские направления. Умеренный (на фоне авангарда) модернизм, преимущественно импрессионистического толка, вкуче с традициями передвижничества, предопределил творчество членов образованного ещё в 1903 [«Союза русских художников»](#); типическими для его выставок были национально-романтические жанры и пейзажи (А. Е. [Архипова](#), С. Ю. [Жуковского](#), Ф. А. [Малевича](#), К. Ф. [Юона](#) и др.). Народилась новая волна символизма, сочетающегося с неоклассическими тенденциями (наиболее знаменательна в данном плане эпическая по своему духу живопись К. С. [Петрова-Водкина](#)). Велись бурные споры о путях развития религиозного искусства: церковный модерн закрепился рядом с прежними, средневеково-иконописными и «академическими», тенденциями, наложив яркий отпечаток и на архитектуру, и на живопись, и на литургическую утварь.

В светской архитектуре 1910-х гг. (в первую очередь при строительстве ряда деловых

и промышленных зданий) появился рационалистический вариант модерна, свободный от прихотливой орнаментики и почти лишённый исторических ассоциаций.

Параллельно развивались [неорусский стиль](#) (который пользовался покровительством двора Николая II) и неоклассические тенденции (см. [Неоклассицизм](#)).

Градостроительство же в целом к началу военно-революционного периода представляло собой крайне пёструю, «рационально-хаотическую» панораму: бурная индустриализация и сопряжённые с ней масштабные преобразования больших городских территорий, мощный прогресс урбанистических коммуникаций, попытки воплотить идею «города-сада» – всё это фатально сопрягалось со стихийным ростом полутрущобных районов, даже целых «бедняцких городов», сопровождавших (подобно Батайску рядом с Ростовом-на-Дону или Мотовилихе рядом с Пермью) крупные центры в качестве их теневого спутников.

Диалог национальных культур на рубеже 19–20 веков

Разбуженное романтизмом стремление к этническому самопознанию в искусстве, к образному воплощению своего исторического прошлого и настоящего, равно как и предвидений будущего, охватило огромную империю, совпадая с процессом максимального расширения её границ. По всей стране рос интерес к родному фольклору, неповторимым краскам местного жизненного уклада, к локально-самобытным формам архитектуры и декоративного искусства – и модерн сыграл роль всеобщей матрицы, где вырабатывались эти нац. эстетические языки. Знаменательно, в частности, что первая выставка «Мира искусства» (1898) была русско-финской, и финский модерн, обретая свой международный авторитет, некоторое время сохранял тесную связь с исканиями рус. мастеров.

Искусство Украины эволюционировало параллельно русскому, переходя в архитектуре от романтического историзма (в котором значительную роль играли традиции местного барокко) к синтетическому украинскому модерну. Живопись также прошла путь от передвижничества и импрессионизма (организационно оформленных в Товариществе южнорусских художников, с 1890; Н. К. [Пимоненко](#), К. К. [Костанди](#) и др.) к символизму и модерну (живопись Ф. Г. [Кричевского](#), книжная графика Г. И. [Нарбута](#)). Роль жанрового лидера на разных этапах и в разных регионах часто

исполнял национально-романтический пейзаж с его «почвенной» поэзией, напр. в творчестве Ф. Э. Рушица, работавшего в Польше, Литве и Белоруссии, А. Й. [Жмуйдзинавичюса](#) (Литва) или В. Е. [Пурвитиса](#) (Латвия). Именно в русле подобного рода пейзажа сложилось искусство литовского художника и композитора М. К. [Чюрлёниса](#), чьи мистико-фантастические произведения произвели сенсацию в стане рус. символистов. Крупные мастера-модернисты (в частности, скульптор Т. Э. [Залькалнс](#) в Латвии, живописцы и графики братья К. Я. и П. Я. Рауд в Эстонии, В. Я. [Суреньянц](#) в Армении) вносили важный вклад в культурную память своих народов, укрепляя их национальное, в т. ч. и национально-освободительное, сознание (одним из очагов которого стало, в частности, худож. общество «Молодая Эстония»).

Порой настоящими культурными героями своих этносов становились в эту эпоху не политики или религиозные деятели, а именно художники, совмещавшие разнообразные, эстетические и просветительские, таланты. Таким был (ещё в пору расцвета передвижников) К. Л. [Хетагуров](#) в Осетии, а позднее Г. И. [Гуркин](#) (Чорос-Гуркин) в Горном Алтае и Г. Ц. Цыбиков в Бурятии. Распространение новых, станковых форм творчества среди тех народов, которым они раньше были неизвестны, немало способствовало этому «просвещению в образах»: знаменателен пример ненецкого живописца и этнографа Т. [Вылка](#). Повсеместно усиливалась тяга к созданию своих региональных стилей, «северных», «сибирских» и т. д., которые соединяли бы древние традиции с современностью.

Модернизации худож. сознания народов преобладающе мусульманского вероисповедания (в Крыму, Поволжье и Азербайджане) активно способствовала новая газетно-журнальная графика, дерзко нарушавшая принятые в исламском искусстве ограничения на изображение живых существ. Но при этом тиражная графика, если иметь в виду региональную прессу в масштабах всей империи (в т. ч. такие сатирические журналы, как киевский «Шершень», эстонский «Каак», грузинский «Нишаури», азербайджанский «Молла Насреддин»), плотно примыкала к леворадикальным изданиям центра, активно «расшатывая устои». Нац. возрождения постоянно обнаруживали мощный политико-революционный потенциал.

Авангард, производя свою собственную, чисто эстетическую революцию,

дополнительно усилил роль регионов, тем более что самые яркие его фигуры зачастую соединяли в своём творчестве родственные культуры. Так, футуристов Бурлюка или Экстер, а отчасти и Татлина можно отнести и к русскому, и к украинскому искусству. С рус. арт-авангардом были тесно связаны А. К. [Богомазов](#) (создавший в 1914 в Киеве группу «Кольцо») и В. [Матвейс](#) из Риги, один из инициаторов петерб. «Союза молодёжи». В Грузии этапной фигурой нового искусства стал «наивный» живописец Н. [Пироманашвили](#) (Пиросмани), чьи полные простодушного лиризма картины были незадолго до революции открыты авангардистами, став фактом российского, а затем и мирового значения. Причём многополюсная пестрота авангарда касалась не только частных человеческих судеб, но и образного строя самих произведений: так, вышедшие из круга «Голубой розы» П. В. Кузнецов и М. С. Сарьян лишили вост. мотивы экзотического отчуждения (характерного для прежнего ориентализма), введя их в сферу чисто эстетических красочных откровений (что характерно и для ориенталистики в спектаклях антрепризы С. П. Дягилева).

Особый раздел составило еврейское возрождение; тоже национально-романтическое по своему духу, оно вовлекло в свой круг мастеров (Л. М. [Лисицкого](#), С. Б. Юдовина и др.), стремящихся сохранить худож. традиции иудаизма, а также активнее связать художников-евреев с современным искусством в целом. Этапную роль в этом процессе сыграла Школа рисования и живописи, открытая в 1897 в Витебске Ю. М. [Пэнном](#), одним из учеников которого был М. З. [Шагал](#). Живопись и графика последнего, примыкающая к рус. футуризму, в то же время придала новое, поэтически-открытое звучание иудаистской религиозно-фольклорной символике.

Архитектура (благодаря обилию в ней историко-стилистических реминисценций) активно участвовала в этом напряжённом и страстном диалоге культур. Однако в новом зодчестве тех краёв, которые считались как бы «окраинами империи», преобладали (несмотря на подражания вост. зодчеству в постройках «мавританского» или «азиатского» типа) отчётливо «колониальные», лишь внешне связанные с локальной традицией черты. Новые и старые районы в кавказских или среднеазиатских городах разделялись и фактически противостояли друг другу гораздо резче, чем в других регионах империи, причём старина в этом наглядном

состязании (будь то старый Тбилиси с его обилием ажурных открытых балконов, исторический центр Баку или, наконец, Самарканд, Бухара и Хива, сохранившие облик средневековых мусульманских городов) всегда выходила победительницей. Целые огромные пласты традиционной культуры (в т. ч. те, что были представлены в среднеазиатском прикладном искусстве с его богатейшими навыками декоративной резьбы по дереву и ганчу, его красочной керамикой и различными школами ковроделия) сохраняли свою первозданную свежесть, но в то же время пребывали в стилистической изоляции, лишь фрагментарно, в малой доле вовлечённые в межнациональный эстетический диалог. Мощно активизированный авангардом, диалог этот лишь начинал развёртываться в полную силу.

Литература

Лит.: Алешина Л., Ракова М., Горина Т. Русское искусство XIX – начала XX века. М., 1972; Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979; Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980; он же. История русского искусства конца XIX – начала XX века. 2-е изд. М., 2001; Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. 2-е изд. М., 1982; Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984; Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. 2-е изд. М., 1994; Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000; Градостроительство России середины XIX – начала XX веков. Кн. 1–3. М., 2001–2010.

Общие труды. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М., 1904–1906. Вып. 1–10 (переизд. в 1-м томе – М., 1996); Грабарь И. Э. История русского искусства. М., [1909–1917]. Т. 1–6; История русского искусства. М., 1953–1969. Т. 1–13; Русское декоративное искусство: В 3 т. М., 1962–1965; Всеобщая история архитектуры: В 12 т. 2-е изд. Л.; М., 1966–1972. Т. 1–3, 6, 10; Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1–2; Художники народов СССР: Библиографический словарь. М.; СПб., 1970–2002. Т. 1–5; История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1971–1984; Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика (РСФСР)//Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. М., 1971. Т. 3; Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное

искусство. М., 1978; Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций. М., 1990; Иллюстрированный словарь русского искусства. М., 2001; Русская живопись: Энциклопедия. М., 2002; Судьба культурного наследия России. XX век. Архитектура и ландшафты России: В 3 кн. М., 2003.