

изолированный и самодовлеющий» [1, 17]. Усиливается значение игры светотени, благодаря которой легче становится акцентировать наиболее важные моменты и детали (в наибольшей мере освещены, например, столь важные для прочтения картины лица детей, в то время как фигура работника, подталкивающего бочку сзади, дана в тени и потому почти незаметна).

Перов в ранних работах обычно строго соблюдал чередование планов, четко отделяя главную группу от фона. Мы видели, что это разделение было преодолено в картине «Проводы покойника». Того же впечатления глубины пространства хотел добиться Перов и в картине «Тройка», изображая вдаль снежную муть, не имеющую четкой границы. Это не вполне удалось художнику, поскольку зритель привлечен, прежде всего, передним планом с фигурами детей, которые изображены на фоне стены. Интересно, что Перов все же наметил фигуру удаляющегося вглубь прохожего – старый прием передачи глубины. Так же на заднем плане, вдалеке можно разглядеть очертания церкви.

Картину В.Г. Перова можно считать символом. Символом того времени, символом обездоленных, символом тяжелой и бесправной жизни. Отдельные знаки в картине также имеют символическое значение – это маленькое окошко, где горит тусклый свет – символ тепла, домашнего уюта, которого нет в жизни этих детей, поэтому окно, в котором горит свет, занимает так мало места в картине по сравнению с огромной серой стеной.

В «Тройке» В.Г. Перов отразил устройство современного ему общества и положение человека в нем, а точнее детей, их тяжелый труд и нищенское существование. В 1866 году Перов получил звание академика за картины «Тройка» и «Приезд гувернантки в купеческий дом». Конечно, у Перова были недоброжелатели в академической среде, видевшие в нем банального и приземленного художника, опасного «сокрушителя основ» академического жанра. Вместе с тем, у него было и признание, была и общественная поддержка в виде наград и орденов, был и успех, не только на выставках Москвы и Петербурга, но даже на Всемирной выставке в Париже 1867 года.

Литература:

1. Обухов В.М. В.Г. Перов [Текст] / В.М. Обухов. – М. : Изобразительное искусство, 1983.

Коновалов А., МЗ-216

Модерн как феномен русской художественной культуры

Модерн, стиль модерн, «новый стиль» – так чаще всего именовали в России современники весьма заметное направление в пространственных искусствах 1890-1900-х годов, обнаруживавшее видимое сходство с общеевропейскими стилевыми исканиями эпохи. Следовало бы говорить не о каком-то одном направлении, а о ряде устойчивых типологических признаков, объединявших произведения

художников подчас несхожих общественных устремлений и творческой индивидуальности. При этом, однако, в разных сферах и на разных уровнях культуры в «новом стиле» выходили на первый план свои специфические черты, свои характерные особенности.

В творчестве ряда известных русских художников он откликнулся на потребности эпохи в «большом искусстве», характеризуя его тягу к крупным монументальным формам, выявляя чуткость многих творческих исканий к глубокому драматизму и сложным противоречиям человеческого бытия [2. 6].

Русский модерн отличается ясно выраженными национальными чертами, рождёнными атмосферой русской жизни того времени и её культурной традицией. В той или иной форме он часто нёс на себе печать социальных чувств и общественных настроений, вызванных революционными событиями 1905 года. Специфические черты можно без труда обнаружить и в природе русского модерна, и в его духовной направленности, и в его жанровых предпочтениях. [1, 349-350]

Архитектура – тот вид искусства, где модерн проявился наиболее ярко. Именно здесь композиция здания создавала впечатление полной свободы, которое поддерживалось всем строем внутреннего пространства.

Обособники в стиле модерн демонстрировали не только подчёркнутый индивидуализм внешнего облика, разнообразие композиционных приёмов и декоративную зрелищность фасадов, но и стремление к интимизации жилья, комфорту, уюту, столь свойственным традициям московского зодчества. Являя зрителю своеобразие творческого почерка таких мастеров модерна, как Ф.О. Штетель, В. Валькот, Л.Н. Кекушев, Г.А. Гельрих, они обнаруживают, что даже работы одного и того же мастера радикально отличались одна от другой, отражая сложность эстетической концепции русского модерна.

Сохранившие во многом свой первоначальный облик, московские особняки XX века являются до сих пор своеобразными «эталоном» этого стиля, своего рода архитектурными экспонатами, носящими почти музейный характер. Каждый такой особняк при его создании мыслился как своеобразная эстетическая декларация, как единый художественный организм, демонстрирующий идеально придуманную жизненную среду, где эстетическое начало пронизывало всё – начиная с объёмно-пространственного решения и кончая сугубо утилитарными деталями, являющимися неотъемлемыми компонентами художественной концепции.

В гармонизации жизненной среды в соответствии с эстетикой «Нового стиля» художникам и архитекторам виделся один из способов гуманизации общества, если не устранения социального антагонизма.

Зодчие и художники стремились «образовать» художественный вкус широкого круга заказчиков, создавая новую жизненную эстетическую среду, выдержанную в едином стиле вплоть до малейших утилитарных и бытовых деталей.

И.Э.Грабарь отмечает ещё одну важнейшую особенность той эпохи, а именно, что «художество во всех его проявлениях» вышло за пределы выставок и музеев, окружив человека в его повседневной жизни – «на улице, дома,

в архитектуре, в одежде, в книге, в театре». Действительно, музейный «станковизм» в искусстве по самой своей природе противоречил эстетике модерна. Произведения пластических искусств почти не мыслились вне повседневной жизненной среды, которую они призваны были эстетизировать. В идеале создавалась своего рода «музейность» самой среды обитания, где устранялась незримая грань, определённая дистанция между произведением искусства и человеком, свойственная музейной экспозиции [3, 10].

Новые методы синтеза искусств, присущие модерну, включали в себя и новые приёмы «экспонирования» искусства и прежде всего новые представления о синтезе искусства с повседневной жизнью, о максимальном расширении круга художественных впечатлений за пределы выставочных и музейных залов.

Подлинные произведения искусства впервые входили в повседневное бытовое окружение человека не в качестве образцов станкового, монументального или декоративно-прикладного творчества, а в качестве неотторжимых компонентов жизненной среды, образующих с архитектурой органический «сплав».

Стремление к синтезу искусств проявлялось в модерне в особой форме, а именно, размывании, стирании границ между художественным языком разных видов пластического творчества с присущими им специфическими средствами выразительности. Так, станковая живопись приобрела черты монументального искусства, скульптура стала живописной и красочной, архитектурные формы получили пластичность, графика вышла за пределы узких художественных жанров, не только предопределив характер декоративной орнаментики модерна в интерьерах, но и обусловив трактовку форм на фасад зданий.

Все виды искусства объединялись единым декоративным мотивом, текучей пластической графической линией – одной из характернейших примет модерна.

Сложная символика, которая стояла за декоративными мотивами «нового стиля», свидетельствовала не только о стремлении к ограниченности художественных форм, но «об утопическом желании иллюзорно пересоздать самое природу, придав ей эстетическую выразительность произведения искусства» [3, 11].

Одной из утопических надежд стиля модерн, наиболее полно отразившейся именно в архитектуре особняков, было уничтожение той незримой грани, которая отделяла выставочные эталоны нового стиля от подлинных бытовых живых интерьеров. По существу, эти новые здания, как и выставочные экспонаты, были совершенными, идеальными вариантами той новой художественной среды, которая отличалась не только неповторимым своеобразием, но и единством примет «нового стиля».

Наряду с произведениями высокого искусства не меньшую роль стали играть предметы бытового обихода, поднятые модерном до уровня художественных образцов и неотъемлемые от общего контекстов интерьеров. Облик предметов становится таковым, что внушает невольную мысль о неисчерпаемости своего значения в мире вещных реальностей; он уводит

за пределы материального в мир иномыслов. В этой атмосфере и произведение искусства – картина или скульптура – оказывается магическим субъектом, наделённым своей собственной духовностью, способной к саморазвитию.

С одной стороны, интерьер модерна как бы отстраняется от человека, приобретая самодостаточную художественную ценность. С другой стороны – его эстетическая законченность не мыслится без участия человека, как бы приводящего в движение стройную систему мира, одухотворяющего каждый его элемент [3, 17].

Если эстетика модерна была построена на отрицании «музейности» произведений искусства, то эклектика сознательно стремилась к эффекту музейности даже в частных жилых домах и особняках. При этом историзм мышления, обусловивший сознательное стремление к «многостилию» в архитектуре, появился не только в декоративной отделке отдельных интерьеров, в разных «стилях», но и в опоре на различные исторические пространственные решения.

Постепенное «размывание» чёткой границы между архитектурой и скульптурой, между функцией и украшением, реальной действительностью и фантазией во многом предвещало эстетику модерна. Архитектурный декор уже неотделим от скульптурных форм, они сплавлены воедино, создав некое «четвёртое измерение», населённое пластическими фигурами, в сочетании с подлинной одухотворённостью пространственных решений постепенно переходит в новое качество – в пластическую выразительность самого пространства.

Важнейший критерий принадлежности того или иного явления стилю модерна заключается в том, что «за спиной» этого произведения уже чувствуется пройденный этап развития. Ощущаться эта пройденность предшествующих этапов должна в свободном владении неканоничным стилевым мышлением, в том владении, которое было выработано эклектикой, в той степени овладения натурой, которая служит модерну исходной точкой её преобразования.

Литература:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. [Текст] / Под. общ. ред. А.М. Кантора. – М. : Эллис Лак. – 1997.
2. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. Альбом. [Текст] / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М. : 1988.
3. Логинова А.С. Музей 10. Художественное собрание СССР: искусство русского модерна. [Текст] / А.С. Логинова. – М. : 1189.

Косенко Е., МЗ-314

Массовая культура и ее основные черты

Кризисная ситуация, сложившаяся в России, с особой силой проявляется в духовной жизни общества. Положение в культуре нашего отечества оценивается как крайне тяжёлое и даже катастрофическое. При неисчерпаемом культурном