

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

ПИСАРЕНКО НАТАЛІЯ ПЕТРІВНА



УДК 75.051 (470)

**ТЕНДЕНЦІЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ СТАНКОВОЇ КАРТИНИ
У ПАННО В РОСІЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ
XIX-ПОЧАТКУ XX ст.**

17.00.05 - образотворче мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ - 2002



Ц 143 (2P=P) 5
42/46

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана: в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури Міністерства культури і мистецтв України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор ЗАВАРОВА ГАННА ВОЛОДИМИРІВНА, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор ОВСІЙЧУК ВОЛОДИМИР АНТОНОВИЧ, Львівська академія мистецтв; кандидат мистецтвознавства, доцент ПОБОЖІЙ СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ, Українська академія банківської справи, м.Суми.

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.

Захист відбудеться « 08 » листопада 2002 р. о 14⁰⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.26.103.01 Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (04053, м.Київ, вул.Вознесенський узвіз, 20).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (04053, м.Київ, вул.Вознесенський узвіз,20).

Автореферат розісланий « 27 » серпня 2002 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

Ю.В.Белічко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕМИ. Тенденція перетворення станкової картини у панно неодноразово відзначалась дослідниками, однак автори обмежувались констатацією факта існування в російському мистецтві межі століть цього нового типа живописного твору. Зміст окремих картин-панно та художній сенс явища в цілому ніколи не ставали предметом спеціального наукового дослідження.

Між тим, тенденція перетворення станкової картини у панно, характерна для всього європейського живопису межі XIX-XX ст., є однією з основних та найбільш загальних для різних національних шкіл об'єктивізації художнього процесу, що визначав вигляд європейського образотворчого мистецтва цього періода. Дослідження цього окремого аспекта художньої проблематики доби дозволяє зробити широкі висновки стосовно природи художньої образності символізму в образотворчому мистецтві та зумовленої новим характером змісту революції пластичних форм, що характеризують мистецтво кінця XIX-початку XX ст. в його своєрідності.

Сучасний рівень розвитку науки, дозволяючий користуватися методами суміжних дисциплін, виводить мистецтвознавство на новий рівень, відкриваючи можливість з якісно нових наукових позицій розглянути недосліджені проблеми образотворчого мистецтва кінця XIX - початку XX століть. Запропонована в дисертації комплексна методика аналізу картини-панно дозволяє реконструювати творчий процес, логіку побудови образу, надає цінні відомості про психологію творчості, які мають пряме відношення до актуальної для нашого часу проблеми гуманізації науки.

ЗВ'ЯЗОК З НАУКОВИМИ ПРОГРАМАМИ, ПЛАНАМИ, ТЕМАМИ. Тема дисертації пов'язана з науковими планами кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, зокрема, з відпрацюванням стратегії наукового дослідження проблем, що розглядаються в лекційних курсах «Історія російського мистецтва другої половини XIX - початку XX століть» та «Методика аналізу творів образотворчого мистецтва», а також з науковими планами вивчення колекції російського живопису кінця XIX-початку XX ст. в збірці Горлівського художнього музею.

МЕТА ТА ЗАВДАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ. Головна мета дослідження тенденції перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. полягає в з'ясуванні художньої природи цього явища в його національно-історичній обумовленості.

Виходячи з цього, вирішуються такі завдання:

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

- з'ясування причин виникнення тенденції перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст.;

- аналіз змісту та особливостей формального вирішення деяких найбільш типових зразків картини-панно;

- систематизація основних формально-стилістичних ознак картини-панно.

ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ - структура художнього образу в новому російському живописі кінця XIX - початку XX ст. та специфіка його пластичного втілення; зокрема, феномен декоративної умовності в зображальній системі ряду творів станкового живопису межі століть.

ПРЕДМЕТОМ ДОСЛІДЖЕННЯ є картини-панно «Демон повалений» (1902, ДТГ) М.О.Врубеля, «Смарагдове намисто» (1904, ДТГ) В.Е.Борисова-Мусатова, «Масляна» (1916, ДРМ) Б.М.Кустодієва.

МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ. Методологічною основою дослідження є традиційний історико-культурний підхід, суттєво доповнений культурологічною та історико-компаративною методикою дослідження предмета. В дисертації запропонована також оригінальна комплексна методика аналізу картини-панно, яка базується на синтезі класичних методів мистецтвознавства і принципів аналізу поезії символізму в сучасному літературознавстві.

НАУКОВА НОВИЗНА отриманих результатів полягає в тому, що, вперше здійснивши з сучасних наукових позицій поглиблений і всебічний аналіз змісту, смисла та зображальної мови картин-панно М.О.Врубеля, В.Е.Борисова-Мусатова, Б.М.Кустодієва, вдалося довести смислову і стилістичну спорідненість цих ключевих творів російського мистецтва кінця XIX - початку XX ст., виявити типологію художнього мислення авторів картин-панно, внаслідок чого стало можливим зробити важливі для теорії та практики мистецтва межі століть висновки стосовно специфіки художньої творчості періоду глобальної світоглядної та пластичної революції, що мала основоположне значення для розвитку мистецтва XX століття.

ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ОТРИМАНИХ РЕЗУЛЬТАТІВ полягає в можливості їх використання в наукових дослідженнях, лекціях та екскурсіях. Запропонована в дисертації методика аналізу картин-панно придатна до аналізу творів російських живописців символізму старшого покоління в цілому, а також до творів сучасного живопису та графіки, за типом художньої образності тяжіючих до символізму.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ. Основні положення та результати викладено в доповідях на наукових конференціях: 7-ма Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» (Київ, 1998 р.), X Ювілейна Міжнародна конференція «Мова і культура» (Київ, 2001р.)

Міжнародна конференція «Перспективи метафізики: класична та некласична метафізика на межі століть» (Санкт-Петербург, 1997 р.).

СТРУКТУРА ДИСЕРТАЦІЇ. Обсяг дисертації становить 206 машинописних сторінок, в тому числі 175 сторінок основного тексту. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, одного додатка (13 стор.), приміток (14 стор., 257 номерів), списку використаних джерел (4 стор., 90 номерів), переліку ілюстрацій (у кількості 3).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У ВСТУПІ обґрунтована актуальність теми, висвітлено стан її дослідженості, викладені методологічні принципи дослідження.

Одна з рис яскравої своєрідності російського мистецтва кінця XIX - початку XX ст. полягає в тому, що цілий ряд кращих творів станкового живопису цього часу за типом художньої образності і формальними ознаками наближається до панно: «Демон (сидячий)» (1890), «Демон повалений» (1902), «Шестикрилий серафим (Азраїл)» (1904), «Бузок» (1900) М.О.Врубеля, «Викрадення Європи» (1910) В.О.Серова, «Смарагдове намисто» (1904), «Гобелен» (1901), «Водойма» (1902) В.Е.Борисова-Мусатова, «Вихор» (1906) П.А.Малявіна, «Масляна» (1916, ДРМ), «Кутчиха» (1914, ДРМ), «Красуна» (1915, ДТГ), «Московський трактир» (1916) Б.М.Кустодіва, «Біління полотна» (1916) З.Є.Серебрякової, «Прадавній жаж» (1908) Л.С.Бакста, «Заморські гості» (1901), «Поморяни. Ранок» (1906) та «Поморяни. Вечір» (1907), «Небесний бій» (1912), «Пантелей-целитель» (1916) та багато інших творів М.К.Реріха, «Купання червоного коня» (1912), «Дівчата на Волзі» (1915), «Ранок» (1917), «Хлопчики, що грають» (1911) К.С.Петрова-Водкіна, «Блакитний фонтан» (1905) і «Киргизська сюїта» П.В.Кузнецова, «Портрет Анни Ахматової» (1914) Н.І.Альтмана, пейзажі К.Ф.Богаєвського, твори художників об'єднання «Голубая роза».

Потяг до значного змісту, втіленого у великій формі - один з основних формотворчих процесів російського живопису межі століть; його впливом відзначені численні твори авторів, які репрезентують майже всі напрями та течії російського мистецтва цього періода, від реалізму до авангарда: «Степан Разін» (1907) В.І.Сурикова, «Північна ідилія» (1886) К.О.Коровіна, «Автопортрет з сестрою» (1898), «Гармонія» (1900), «Весна» (1901) В.Е.Борисова-Мусатова, «Дівка» (1903, ДТГ) та «Дві дівки» (1904, ДТГ) П.А.Малявіна, «Жнива» (1915) З.Є.Серебрякової, «Дама в блакитному» (1900) К.А.Сомова та інші твори майстрів «Мира искусства», «Каруселі» і квіткові натюрморти М.М.Сапунова, пейзажі М.П.Кримова 1910-х рр., ранні твори «Бубнового валета» - «Сині сливи»

(1910), «Натюрморт з ананасом» (бл.1910) І.І.Машкова, «Євангелісти» (1911) Н.С.Гончарової, «Верхівки акацій» (1904) та «Трояндовий купц після дощу» (1904) М.Ф.Ларіонова, «Пірамідальна тополя» (1915) Р.Р.Фалька, «Гурзуф» (1913) і «Нижній Новгород»(1915) А.В.Лентулова. Перелічені твори, безумовно, не можна назвати картинами-панно в точному значенні слова, але у всіх цих полотнах, в більшій або меншій мірі, є елементи декоративності і умовності, притаманні картині-панно.

В російському мистецтві межі століть наочно відбивається процес зламу художніх форм, що склалися у другій половині XIX ст., зумовлений новими філософськими орієнтаціями. Розвиток науки призвів до перевероту в сфері світогляду: наприкінці XIX ст. позитивізм заступає більш складна і грандіозна, але закономірно-цілісна картина всесвіту і буття в ньому людини. Радикальні зміни світогляду спричинили зміни в змісті мистецтва. Перехід від описовості до системності, від емпірики окремого факта до широких узагальнень філософського характеру викликав зовсім інший порівняно з мистецтвом реалізму, збільшений масштаб образів, який, в свою чергу, вимагав відповідних новому змісту художніх форм.

Вже в другій половині XIX ст. в російському живописі з'являються поодинокі твори, які немов сигналізують про те, що можливості реалістичного метода обмежені - «Христос в пустелі» (1872) І.М.Крамського, відомі прецеденти порушень реалістичної правдоподібності в картинах В.І.Сурикова. Наприкінці століття, перед лицем суспільного буття, що змінилося, та нового світогляду, форма станкової картини багато в чому вичерпала себе. Російський живопис межі століть вступає в перехідний період: новий зміст розхитує зсередини зображальну систему реалістичної станкової картини.

Наслідком пошуків нової мови зображення, зумовлених зміною світоглядних віх, з'явилося і виникнення нового типу твору, що одержав широке розповсюдження в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. - картини-панно.

Тенденція перетворення станкової картини у панно була однією з найбільш значних, але не єдиною об'єктивациєю перехідного стану станкового живопису Росії межі століть. Водночас з картиною-панно виникає картина-етюд, особливо поширена в практиці «Союзу русских художников», та картина-декорація, яка близько нагадує ескіз театральної декорації (твори О.М.Бенуа, К.А.Сомова, М.М.Сапунова, С.Ю.Судейкіна). Поява цих нових різновидів живописного твору підтверджує кризу реалістичної станкової форми в російському живописі кінця XIX - початку XX ст.

Пошук нових засобів художньої виразності, здатних вмістити новий світогляд, відчутний в діяльності багатьох напрямів російської літератури та мистецтва межі століть, але з максимальною повнотою ці пошуки виявились в символізмі, котрий захопив літературу, театр, образотворче мистецтво. Дякуючи програмі синтеза мистецтв, яку висунув символізм, саме цей напрям, раніше, ніж інші, сформував власну поезику, нову образну структуру і нові художні форми, які відповідали світогляду свого часу. До цього комплексного, синтетичного мистецтва, що намагалося створити великий стиль, має пряме відношення тенденція перетворення станкової картини у панно.

Виникнення картини-панно певною мірою відбиває і інтенції європейського художнього процесу межі століть - періоду максимального зближення російської культури з культурою Західної Європи. Тенденція перетворення станкової картини у панно зародилася в 1870-і роки у Франції, в живописі П.Пюві де Шаванна, і знайшла продовження в творчості митців Австрії, Німеччини, Норвегії, Польщі, Швейцарії - О.Редона, Г.Моро, М.Дені, П.Гогена, Е.Вюйара, деяких полотнах В.Ван Гога, М.Клінгера, Ф.Ходлера, Г.Клімта, Е.Мунка, С.Віспяньського та інших. З'явившийся депо пізніше, феномен картини-панно в російському живописі в своїх найбільш яскравих зразках відзначений рисами суттєвої відмінності від творів цього типу в мистецтві Західної Європи, які, тим, не менш, не скасовують їх типологічної подібності.

Межа XIX-XX ст. - завершення величезної доби розвитку культури, надзвичайно складний період, коли вирішувалась сама доля мистецтва. В створеній часом перспективі загальна для західноєвропейського та російського живопису цього періода тенденція перетворення станкової картини у панно бачиться як остання спроба старої класичної культури створити єдиний великий стиль.

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ ВСТУПУ «Огляд літератури» присвячений історіографії питання. Тенденція перетворення станкової картини у панно була очевидною вже авторам межі століть (О.М.Бенуа, Я.О.Тугендхольд, Вяч.Іванов); в загальних працях та монографіях пізніших дослідників (А.О.Русакова, Н.О.Дмитрієва, Г.Ю.Стернін, Д.В.Сараб'янов, Г.Г.Поспелов, В.К.Лебедева) також відзначалась ця своєрідна риса російського живопису кінця XIX - початку XX ст. Визначеність цього явища виявилась у виникненні в 1960-і роки спеціального терміна «картина-панно», яким користуються численні автори. Тим не менш, тенденція перетворення станкової картини у панно ніколи не ставала предметом спеціального наукового вивчення. Єдине дослідження, яке торкнулося одного з часткових аспектів цієї проблеми - монографія

О.Я.Кочик «Живописная система В.Э.Борисова-Мусатова» (М.:Искусство, 1980), в якій вперше розкрита специфічна природа художньої мови картини-панно, заснована на самостійній образно-семантичній виразності елементів формального рішення.

Відкритим лишається питання і щодо змісту найбільш типових, класичних зразків картин-панно: «Демона поваленого» М.О.Врубеля, «Смарагдового намиста» В.Е.Борисова-Мусатова та інших. При наявності в мистецтвознавчій літературі великої традиції тлумачення цих творів трактовки, які задовольняли б вичерпною ясністю, поки що не запропоновані.

В ДРУГОМУ ПІДРОЗДІЛІ ВСТУПУ обґрунтовано вибір напрямку дослідження, викладені загальна методика та основні методи дослідження.

Першочерговим завданням вивчення тенденції перетворення станкової картини у панно є з'ясування змісту картин-панно, зумовившого їх формальне вирішення. Але картини-панно лише почасти піддаються аналізу в категоріях, розроблених на матеріалі живопису попереднього часу, при цьому головна суть творів залишається за межами аналіза.

Подвійна структура образу як очевидна ознака поетики картини-панно дозволила припустити близькість цієї поетики образним структурам поезії символізма і запропонувати відповідну їй комплексну методику аналіза, засновану на синтезі класичних методів мистецтвознавства і принципів аналіза поезії символізма, запозичених з сучасного літературознавства (праці Л.Я.Гінзбург).

Запропонована методика базується на припущенні, що засобом побудови образу в картині-панно, аналогічно до поезії символізма, є асоціативність. Носієм символу в картині-панно має бути одиночне предметне зображення. Логічно припустити, що, подібно до слова в поезії символізма, окреме зображення в картині-панно може мати два і більше символічних значень.

Повинне зберігати актуальність для картини-панно і поняття ключових слів. У випадку картини-панно це - ключові зображення, тобто зображення об'єктів, які мають усталене символічне значення або семантичне тлумачення в культурній традиції. За логікою речей, в образній системі картини-панно повинен мати обіг літературний символістський канон, не виключена можливість і авторського канона, ключ до якого слід шукати в особливостях світогляду автора твору, що аналізується, а також в загальному контексті та особисто-біографічній канві його творчості.

В функції образу-сигнала, що свідчить про прихований в зображенні символічний підтекст, в картині-панно повинна виступати якась

невідповідність - зображення назві, масштабів зображеного предмета його реальним розмірам та ін. Роль образа-натяка, що проливає світло на підтекст, в картині-панно виконує назва або будь-який елемент зображення, який може бути витлумачений цілком безперечно, однозначно, від якого з впевненістю можна провадити розшифрування підтекста. В функції образа-натяка може також виступати будь-який факт, що має відношення до творчості автора і дає першу тверду точку опори на початку аналізу.

При аналізуванні картини-панно повністю зберігають провідне значення класичні методи мистецтвознавства - іконографія, іконологія, історико-компаративний та культурологічний методи дослідження. Особливо важливу роль відіграє іконологічний метод, який передбачає багаторівневий аналіз семантики твору з урахуванням символічних значень окремих зображень та виражальних засобів.

Вимоги до обсягу дисертації спонукали обмежитись аналізом лише трьох творів - «Демон повалений» М.О.Врубеля, «Смарагдове намисто» В.Е.Борисова-Мусатова, «Масляна» (1916, ДРМ) Б.М.Кустодієва. Вибір зазначених творів мотивований тим, що, з'являючись шедеврами національної школи, вони водночас і унікальні, і типові, оскільки в цих роботах найбільш повно втілені всі характерні особливості картини-панно: глибокий зміст як ознака станкового живопису в поєднанні з якостями декоративного панно - трактовкою об'єма та простору, яка тяжіє до площинності, умовністю лінійного малюнка, декоративним колоритом.

Аналіз картини-панно є тривалим багатостадійним процесом, тому кожному з розглянутих в дисертації творів присвячено окремий розділ.

В РОЗДІЛІ ПЕРШОМУ «Врубель М.О. «Демон повалений» (1902, ДТГ)» на підставі зафіксованих мемуаристами авторських висловлювань, в контексті філософських та естетичних теорій кінця ХІХ-початку ХХ ст. проаналізовано зміст та формальне вирішення картини-панно М.О.Врубеля «Демон повалений».

В ролі образа-сигнала в цьому творі виступає невідповідність психологічної характеристики врубелівського персонажа описові Демона з однойменної поеми М.Ю.Лермонтова в ситуації поразки: Демон М.О.Врубеля - безумовно позитивний, хоча й далекий від однозначної трактовки образ.

Функцію образа-натяка виконує повідомлення М.А.Прахова про те, що М.О.Врубель дотримувався сократівського розуміння слова «демон» /Врубель: Переписка. Воспоминання о художнике. -Л.: Искусство, 1976.- С.195. Далі посилання на це видання - Врубелі/. Отже, «Демон повалений» - зображення душі.

Крила Демона в цій семантичній ситуації набирають значення образ-натяка - ознаки винятковості. Ряд висловлювань М.О.Врубеля /Врубель.- С.38,120,229; Суздаев П.К. Врубель: Личность. Мирозозрение. Метод.-М.:Изобразит.искусство, 1984.-С.161/ дозволив дійти висновку, що «Демон повалений» символічно уособлює Душу Митця.

О.О.Федоров-Давидов вважав, що джерелом задуму твору прислужилися ідеї Ф.Ніцше, запозичені М.О.Врубелем із статті В.С.Соловйова «Ідея надлюдини» (1899), що підтверджується складом зображення та сюжетом «Демона поваленого». «Надлюдинність» В.С.Соловйов розумів як найвищу духовну досконалість людини у поєднанні з особистим безсмертям. Першою і «поки що єдиною» надлюдиною він називає Христа. Серед людей в найбільшій мірі наближеними до ідеалу надлюдини В.С.Соловйов вважав «геніїв думки та творчості». Не виключено, що М.О.Врубель читав Ф.Ніцше і в оригіналі: його Демон окрилений - у Ф.Ніцше читаєм: «Заратустра легкий, машучий крилами, готовий летіти» /Ніцше Ф. Так говорив Заратустра: Книга для всіх и ни для кого.-Изд.3-е.-СПб., 1907.-С.326/ Ремінісценції філософської проблематики межі століть остаточно переконують в тому, що повалений Демон символізує Душу Митця.

З наведених мемуаристами висловлювань М.О.Врубеля /Врубель.-С.276, 337; Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. - М.:Изобразит.искусство, 1980.- С.191-192/ виходить, що повалений Демон має і друге символічне значення - Генія художньої творчості в широкому значенні якості, іманентної людству.

Вигляд та поза Демона нагадують зображення Христа з ескіза М.О.Врубеля «Надгробний плач» (1887; Київський музей російського мистецтва, інв. №Рг-1432). Це цілком очевидний натяк на трагедію, що її пережив М.О.Врубель у зв'язку з нездійсненим розписом Володимирського собора в Києві, для якого зроблений вищеназваний ескіз - автоцитата, яка уводить в символічне значення образа Демона третю іпостась - зашифрований «автопортрет душі Врубеля».

Таким чином, Демон в картині-панно М.О.Врубеля «Демон повалений» символізує Душу Митця, Генія художньої творчості і «автопортрет душі Врубеля». Запропонована трактовка добре корелює з психологічною характеристикою Демона, дозволяючи переконливо пояснити риси піднесеної величі та людської слабості, які суперечливо поєднуються в ньому.

Визначення символічного значення Демона дозволяє встановити тему твору, яка повинна бути пов'язана з мистецтвом. В свою чергу, тема мистецтва виступає в ролі образа-натяка, який розкриває символічне значення деталей та фрагментів зображення.

Так, гірський красвид, що оточує Демона, асоціюється з текстами Платона («Федр», «Іон»), В.С.Соловйова та Ф.Ніцше і символізує найвищі сфери творчого натхнення. Комплекс асоціацій, викликаних зображенням вінця, шат та крил Демона, виключно повно концентрує в собі соціально-психологічну проблематику творчості, включаючи аспекти царственої могутності і вічності мистецтва та професійної і особистої специфіки творчої діяльності, сприйнятої в світлі кантіанської проблеми свободи волі як особистий подвиг художника, митця, який свідомо приймає терни творчої долі. Пластичний мотив хрестоподібно складених над головою рук Демона вносить в зміст твору семантичний мотив взаємостосунків митця і суспільства - вселюдської, як жертва Христа, «жертви таланта натовпові», в якому трагедія багатьох незбагнених новаторів мистецтва філософськи осмислена М.О.Врубелем як закономірність.

Але дякуючи святковому колориту «Демон повалений» не може бути сприйнятий в трагічних тонах. Семантичні мотиви «жертви таланта натовпові» та «тернів мистецтва» при такому колориті відіграють роль варіацій в межах основної теми - мистецтво, творчість як щастя.

Таким чином, зміст «Демона поваленого» полягає в філософському осмисленні феномена мистецтва. М.О.Врубель постулює царствене всесилля мистецтва, унікальність особи та діяльності митця. В творі М.О.Врубеля в символічній формі відбито складну діалектичну природу творчості як специфічного виду діяльності людини, специфіку буття митця в соціумі, заповіді творчої етики.

Елементом формального вирішення «Демона поваленого», на відзнаку від виражальних засобів реалістичної станкової картини, притаманна самостійна семантика, що дозволяє втілити найважливіші аспекти авторської концепції, які принципово неможливо виразити на рівні сюжету.

Так, дякуючи характерній для картини-панно площинній трактовці простору та форми, композиція «Демона поваленого» включає три діагоналі, орієнтовані з лівого нижнього кутка в правий верхній - в класифікації М.М.Тарабукіна, «діагоналі боротьби», що анулюють початкове враження статичності композиції, яке на рівні образного сприйняття пов'язується з поразкою Демона. Корпус Демона також утворює невідчутно легку діагональ направо вгору. Легкість переходу цієї діагоналі в горизонталь створює композиційну структуру, яка немов коливається, з можливістю нескінченних переходів діагоналі в горизонталь та назад - яка для врубелевського Демона означає можливість злету, нескінченних злетів і нескінченних тимчасових поразок. Підкреслено потовщені контури корпусу Демона, які створюють зорове враження достатньо глибокого простору між корпусом та візерунчастим

оперенням, породжують ілюзію лету: здається, що Демон летить, планеруючи на спині.

Так через композиційну побудову втілено головну ідею твору: мистецтво вічне, як би його ні «повергали».

Емоційне тло, що сприяє усвідомленню цієї ідеї, створене манерою виконання - повітряною легкістю лесировочно-прозорих блідо-блакитних мазків, розташованих на полотні безпосередньо над Демоном і породжуючих відчуття шпиряння, яке сприяє зоровій фіксації потовщених контурів його корпусу. Сугестивність манери виконання обумовлена її частковою автономією від предмета зображення, принципово неможливою в зображальній системі реалістичної станкової картини.

Декоративний колорит твору базується на розробленій літературним символізмом символіці кольору. Блакитний колір карнації Демона - це колір неба, мрій, втілення духовності. В ліловому неподільно злиті фіолетовий колір скорботи і радісний рожевий, символізуючи неподільність щастя творчості і «тернів мистецтва». Рожевий - колір істини - у М.О.Врубеля увінчує чоло Генія художньої творчості, у повній відповідності до естетичної теорії символізму, який проголосив мистецтво найвищою формою пізнання.

Таким чином, аналіз формального вирішення «Демона поваленого» переконує в непридатності зображальної системи реалістичного станкового живопису для втілення символічного змісту цього твору. Абстрагованість символічного образу вимагала такої ж умовної системи зображення, розробленої М.О.Врубелем в формі картини-панно.

В РОЗДІЛІ ДРУГОМУ «Борисов-Мусатов В.Е. «Смарагдове намисто» (1904, ДТГ)» на підставі авторських пояснень і наведених сучасниками відомостей, в контексті нової наукової картини світу межі століть проаналізовано зміст і формальне рішення названої картини-панно.

В функції образу-сигнала в цьому творі виступає невідповідність назви сюжету прогулянки; незрозуміло також, яку роль відіграє в тому, що відбувається, смарагдове намисто на дівчині в рожевій сукні.

Сучасники автора пояснювали назву домінуючим в колориті смарагдово-зеленим кольором, символізуючим світ природи. Підкреслена назвою асоціація із смарагдом переносить на природний світ якість дорожочінності - аспект змісту, органічно виникаючий на тлі світогляду межі століть. Принципова нескінченність мотиву живої аркади з дубового листа в верхній частині композиції символізує вічність природи.

Але ці висновки не пояснюють складні взаємовідносини персонажів, вигляд та пластика яких виявляють різницю в віці, частково підтвержену сучасним художником автором (Станюкович В.К. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов.-СПб.: типография т-ва «Труд», 1906.-С.27) і

дозволяють стверджувати, що в творі зліва направо зображені дівчинка, дівчина, молода жінка, дві особи середнього віку та жінка на порозі старості. При цьому виникає усталене суб'єктивне враження, що в образі молодої жінки з віялом художник мав на увазі майбутню матір.

З авторських пояснень витікає, що «Смарагдове намисто» є реалізацією нездійсненої картини В.Е.Борисова-Мусатова «Материнство», що оспівувала б радість життя, вічного народження, і в якій художник мав намір зобразити юних дівчат, молоду матір з дитиною та старого /Евдокимов И. Борисов-Мусатов.-М.:Госиздат, 1924.-С.41; Станюкович В.К.Указ.соч.-С.26-27; Русакова А.А. В.Э.Борисов-Мусатов. -Л.;М.: Искусство, 1966.-С.46/, символізуючих віки людини. На цій підставі персонажі «Смарагдового намиста» можуть бути ототожені з символічними уособленнями віків: дитинство, юність, молодість, зрілість та старість – дівчинка, дівчина в смарагдовому намисті, жінка з віялом, дві особи в синьому, жінка в фіолетовому відповідно. Образу матері з дитиною, що посідав центральне місце в задумі «Материнства», в «Смарагдовому намисті» відповідає образ молодої жінки з віялом, і враження, що виникло відносно неї, отримує обґрунтування.

Запропоновані значення персонажів пояснюють їх взаємовідносини.

Привертає увагу збіг хронологічної послідовності віків в житті людини та чергування персонажів, що символізують ці віки. В цій семантичній ситуації внутрішній простір картини приймає на себе символічне значення простору життя, сюжет прогулянки підноситься до символу життєвого шляху, а композиційне розташування жінки в фіолетовому створює сюжетний мотив зникнення людини з життя, конкретизуючий сприйняття її образу і остаточно прояснюючий нюанси взаємостосунків персонажів.

У відповідності запропонованої трактовки персонажів «Смарагдового намиста» авторському задуму переконує ряд зображень, наділених функцією образів-натяків. Наприклад, золотий овал броші на грудях жінки з віялом асоціюється з іконографією Богоматері-Знамення. Потрійним образом-натяком спровокований біг асоціацій, що дозволяють ідентифікувати символічне значення образу жінки в фіолетовому: тканина сукні нагадує траурний газет, кулі кульбабок - влучний символ негтивалості усього, що живе; паростки дуба, що немов проростають з фіолетової тканини, та оточивше профіль листя викликають асоціації з міфом про Дафну.

Окрім допоміжної функції, образи-натяки в «Смарагдовому намисті» наділені власним символічним змістом. Так, алюзія ікони виконує функції поетичного очищення, освячення природних процесів в житті людини, виявляючи їхній вищий, онтологічний смисл. Через алюзію міфу про Дафну водночас і виражені і поетизовані науково-матеріалістичні

уявлення про кругообертання матерії в природі.

Своєрідність художньої структури «Смарагдового намиста» як твору символізму полягає в тому, що система образів-натяків не має першорядної ролі в процесі ідентифікації персонажів. Віки символізовані притаманним кожному з них психологічним станом - завдяки чому життєвий шлях людини предстає не в вигляді механістичного переходу з одного фізичного стану в інший під диктовку всевладних законів матерії, але як шлях духовний. Дорогоцінна краса людської душі, що виявилась в переживаннях героїнь «Смарагдового намиста», робить виправданим і належним перенос оціночного поняття дорожності, закладеного в назві, на людину.

Зовнішня схожість жінки в фіолетовому та дівчинки активізує потенційне значення намиста як фамільної коштовності, символа спадковості поколінь. В композиційній побудові твору зображення смарагдового намиста є зменшеним за розміром «віддзеркаленням» одиночної арки живої аркади дубового листа, що остаточно закріплює за смарагдовим намистом символічний смисл відбиття в людському існуванні великої закономірності природи - життя, що постійно відроджується і тому є безперервним, вічним.

Саме смарагдове намисто - той незаперечний елемент самого твору, який пов'язує в нерозривну єдність образи персонажів та образ природи, прояснюючи смисл назви. Життєвий шлях людини виявляється такою ж ланкою намиста Життя, як окрема арка дубового листа - ланкою нескінченного зеленого потоку.

Як і в «Демоні поваленім», елементи формального рішення в «Смарагдовому намисті» несуть самостійне семантичне навантаження. Так, ідеальна впорядкованість композиції виступає в значенні метафори закономірної злагодженості всесвіту, що відкрилася науковому знанню межі століть, а лінійно-ритмічна побудова зображення символізує вічний рух, котрим сповнений всесвіт. Виняткова декоративна краса природного в своїй основі колорита відбиває ту іманентну красу, якої сповнений світ в світогляді межі століть. Реальне сонячне світло контамінує в творі В.Е.Борисова-Мусатова з атрибутикою чудесного; в цьому важко не побачити відбиття наукових уявлень про те, що органічне життя Землі є переіворенням сонячного світла. Основне призначення «безтілесної» манери живопису, немов «дематеріалізуючої» матерію зображення, полягає в звільненні місця для символічного змісту. Відкрите плетіння полотна надає твору подібність до гобелена, яка, в світлі світогляду межі століть, особливо філософії «всесединства» В.С.Соловйова, може образно виражати єдність всесвіту.

Таким чином, аналіз формального рішення «Смарагдового намиста» виявляється продовженням аналізу змісту: при цьому об'єктом поглибленого

дослідження виявляється створений в світлі новий наукових уявлень образ природи. В результаті основний зміст твору - життя людини як шлях духовної еволюції - доповнено символічним викладом натурфілософії ХХ ст. В символічній композиції та колорита втілений важливий аспект комплексу ідей «Смарагдового намиста», що полягає в ствердженні унікальності та вічності життя, найвищою духовною цінністю якого є людина.

Аналіз змісту та формального вирішення «Смарагдового намиста» свідчить про те, що в формі картини-панно В.Е.Борисов-Мусатов знайшов зображальну систему, цілком адекватну своїй концепції. Необхідно підкреслити новаторський подвиг митця, який один з перших зрозумів необхідність нових художніх форм і цілеспрямовано шукав нову зображальну мову живопису у власній творчості.

В РОДІЛІ ТРЕТЬОМУ «Кустодієв Б.М. «Масляна» (1916, ДРМ)» в світлі історіософських ідей межі століть та умонастроїв російського суспільства того часу розглянуто символічний підтекст названого твору.

Архітектурно-пейзажне середовище «Масляної», що включає основні складові типового російського ландшафту, сприймається як символічний образ «всієї Росії початку ХХ століття», створюючий смислове поле для асоціацій актуально-історичного порядку. Архітектурні стилі, що заступають один одний у вигляді церков, сприймаються як віхи історії, тим більш, що час їх формування спрямовує пам'ять глядача до головних, переломних подій російської історії: правління Івана Грізного та Смутних часів, періоду петровських реформ, навали Наполеона.

На тлі історичних асоціацій призахідний краєвид «Масляної» набуває значення образу-натяка: в напруженому рожевому світлі, що заливає сніги, є щось радісно-бентежне, сповнене тривожних надій і щемливо-прощальне водночас. Це емоційне тло висуває на перший план давньослов'янську основу масляної - святкування переходу від зими до весни. В 1916 році цей сюжет, приховано вказуючий на зміну пори року, міг сприйматися інакомовно - як символ настання нової доби історії, обриси якої бачились багатьом кризь полум'я та катаклізми першої світової війни.

В ролі образа-сигнала виступає свідоме порушення Б.М.Кустодієвим реальних масштабних співвідношень: зображення трійки в центрі композиції перебільшене майже у півтори рази, що робить його потенційно спроможним нести символічний смисл.

Перебільшений розмір трійки та емоційно-змістовне тло, створюване символічним образом всієї Росії початку ХХ століття і світлом вечірньої зорі, активізують в свідомості глядача образи культурно-історичної пам'яті - гоголівську трійку і славнозвісне запитання: «Русь, куда ж несешься ты?» - яке в 1916 році лунало, як ніколи, актуально. Дякуючи

умовній системі зображення, застосованій Б.М.Кустодієвим в «Масляній», асоціація з гоголівською трійкою переноситься на символічний образ всієї Росії початку ХХ століття.

В цьому контексті мотив призахідного освітлення набуває значення символічної метафори: це стільки ж захід старої доби, скільки і світанок нової. Святкове відчуття Росії на історичному зламі - такий глибинний символічний підтекст «Масляної». Залишаючись чарівною картиною російського свята, твір Б.М.Кустодієва є водночас символом Росії в переддень 1917 року, що стоїть на порозі грандіозних історичних зрушень, трагічний смисл яких був іще невідомий сучасникам.

Аналіз формального рішення «Масляної» підтверджує відповідність запропонованій трактовки символічного підтекста авторському задуму і переконливо доводить, що Б.М.Кустодієв дійсно шукав і домагався композиційно-кolorистичних рішень, спроможних викликати викладені вище асоціації, незмінно знаходячи їх на шляху переваги декоративно-площинної умовності картини-панно над виражальними засобами та системою зображення, характерними для реалістичної станкової картини.

Результати дослідження «Демона поваленого», «Смарагдового намиста» і «Масляної» доводять практичну дієвість комплексної методики аналізу картини-панно, підтверджуючи глибоку внутрішню спорідненість цих творів з поезією символізму та дозволяють стверджувати, що тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі межі століть виникла як закономірний вияв цілісності культури.

В РОЗДІЛІ ЧЕТВЕРТОМУ «Систематизація формально-стилістичних ознак картини-панно» сформульовані і приведені в систему формально-стилістичні особливості картини-панно, розкрито механізм їх дії, що дало можливість з'ясувати художній сенс тенденції перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця ХІХ - початку ХХ ст.

Основними формально-стилістичними ознаками картини-панно є:

- подвійна структура художнього образу, що виявляється в наявності символічного підтекста;
- символічна семантика окремих зображень;
- самостійна символічна значущість елементів формального рішення;
- музичність композиційно-ритмічної організації зображення;
- стилізація аж до відкритих «цитат»;
- прийом авторських «підказувань» глядачу в картинах-панно із строго символічною природою художнього образу;
- великі розміри творів, переважання горизонтального формату;
- підкреслена впорядкованість композиції, що сприяє виникненню асоціацій;

- суміщення різних точок зору на різні частини композиції;
- редукція об'ємно-просторових характеристик зображення;
- відсутність або ослабленість фактурних характеристик, умовність світло-тіньових та плернерних ефектів;
- декоративна узагальність форм, контурів, ліній внутрішнього малюнка;
- декоративний колорит, в якому колір нерідко наділений символічним значенням, запозиченим з поезії символізму;
- відкрито умовна манера письма.

Формально-стилістичні ознаки картини-панно утворюють струнку систему прийомів, які надають зображенню в значній мірі «безтілесний» характер. На рівні змісту місце частково витісненої матерії зображення спрможний заступити будь-який інший, нематеріальний зміст, у тому числі символічний. Водночас відмова від реалістичного веризму звільнює з полону у природи самоцінну виразність форми, лінії, кольору як таких - той доволі широкий спектр емоційно-семантичних значень, які спроможна породжувати «чиста» форма, форма сама по собі - що дає змогу втілити аспекти змісту, які принципово не можливо передати в живописі на рівні сюжету.

В кінцевому підсумку, саме умовна зображальна система картини-панно дозволяє адекватно втілити в живописі символічний образ, - в чому і полягає художній сенс тенденції перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст.

ВИСНОВКИ

У висновках узагальнено основні положення дослідження:

1. Аналіз змісту і формального рішення картин-панно «Демон повалений» (1902, ДТГ) М.О.Врубеля, «Смарагдове намисто» (1904, ДТГ) В.Е.Борисова-Мусатова, «Масляна» (1916, ДРМ) Б.М.Кустодієва дає фактичне і теоретичне обґрунтування вживаному в мистецтвознавстві априорному віднесенню цих творів до явищ символізму в мистецтві.
2. Тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. покликана до життя необхідністю втілення нових уявлень про всесвіт, людину, історію, які складають новий світогляд межі століть. Вирішення цієї проблеми вимагало передачі в живописі - мистецтві цілком зоровому, візуальному - певних незримих сутностей, закономірностей буття в його різних проявах. Формальна побудова зображення набувала в цій ситуації основоположного значення,

- закономірно висуваючись на перший план: необхідно було знайти зображальні засоби, спроможні умістити якісно інший, ніж в мистецтві XIX ст., зміст.
3. Результативність комплексної методики аналізу картини-панно, яка включає основні принципи аналізу поезії символізму, переконливо доводить, що картини-панно мають структуру художньої образності, споріднену до поезії символізму.
 4. Картини-панно «Демон повалений» М.О.Врубеля, «Смарагдове намисто» В.Е.Борисова-Мусатова, «Масляна» (1916, ДРМ) Б.М.Кустодієва несуть якісно інший порівняно з реалізмом російського станкового живопису другої половини XIX ст. зміст, що відбиває суттєві аспекти нового світогляду межі століть: філософські та естетичні теорії, засновані на новій науковій картині світу уявлення про всесвіт і людину, актуальну соціально-історичну проблематику свого часу.
 5. Відповідно до принципу нової природи змісту, в картині-панно діє зовсім інша, ніж в реалістичному живописі, подвійна структура художньої образності, яка базується на асоціативності та складній символіці зображень.
 6. Перенос формальних особливостей декоративного панно в зображальну систему станкової картини дозволив створити художню форму, спроможну нести символічний зміст.
 7. Елементи художньої форми картини-панно, окрім традиційної службової функції, несуть змістовне навантаження, наділені самостійною семантичною значущістю, яка збагачує зміст твору важливими смисловими аспектами. Аналіз формального рішення картини-панно, як правило, є продовженням аналізу її змісту.
 8. Таким чином, тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. виникла як результат пошуків нової зображальної системи, спроможної умістити символічний зміст - в цьому і полягає її художній сенс.
Феномен картини-панно, що є об'єктивациєю цієї тенденції, постає найбільш повним, класичним виявленням символізму в російському образотворчому мистецтві.
 9. Результати аналізу картин-панно дозволяють зробити і більш широкі висновки, які дають можливість наблизитись до розуміння внутрішньої природи мистецтва XX ст., побачити не тільки його принципову відмінність від мистецтва попереднього століття, але й спадкосмний зв'язок, безперервність художнього процесу. Новий зміст, що його приніс символізм, вимагав іншого, ніж в мистецтві

реалізму, масштабу образів та нових засобів виразності, але разом з тим в мистецтві ХХ ст. зберігаються глибинні зв'язки з мистецтвом попереднього періода. Дослідження феномена картини-панно показало, що при всій новизні російського мистецтва ХХ ст. досягнення ХІХ ст. зберігають в ньому своє значення: зокрема, новатори російського живопису межі століть не поривають остаточно з реалізмом предметної форми та традицією психологізму.

10. В перспективі розвитку мистецтва ХХ ст. тенденція перетворення станкової картини у панно має подвійне значення. У вузько спеціальному сенсі цей процес сприяв формуванню стилю модерн: загальний для багатьох національних шкіл Європи феномен картини-панно несе в собі інтенцію єдиного великого стилю - потяг до значного змісту, втіленого у великій формі.

Але часткова проблема історії мистецтва, якою є тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця ХІХ - початку ХХ ст., причетна і до більш широкої, культурологічної проблематики. В створеній часом перспективі загальнолюдська спрямованість роздумів живописців символізму, доля людини і доля культури як тематична домінанта картин-панно, постають виявленням останньої фази розвитку класичної європейської культури, її намаганням сфокусувати власний історичний досвід, спрямованим на порятунок людини та культури. В світлі нагальних проблем сучасного суспільного процесу гуманізм цієї програми зберігає свою актуальність.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

1. Писаренко Н.П. Трансформування станкової картини у панно в російському живопису кінця ХІХ - початку ХХ ст.// Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці.-Вип.7 - Київ, 2000. - С.192-198.
2. Писаренко Н.П. Психологический подтекст картины В.Э.Борисова-Мусатова «Изумрудное ожерелье»: Опыт исследования // Мова і культура. -Вип.1, т.IV,-Київ,2000. - С.103-113.
3. Писаренко Н.П. Зарубіжні аналоги картини-панно В.Борисова-Мусатова «Смарагдове намисто» // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. - Вип.8. - Київ, 2001. - С.266-274.

АНОТАЦІЯ

Писаренко Н.П. Тенденція перетворення станкової картини у панно

в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 - образотворче мистецтво. - Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2002.

Дисертацію присвячено дослідженню художньої природи та причин виникнення в російському живописі кінця XIX - початку XX ст. тенденції перетворення станкової картини у панно. Запропонована методика аналізу творів живопису з символічною структурою художньої образності, до яких належить картина-панно. Вперше з наукових позицій, у повному обсязі проаналізовано ключові твори російського живопису межі століть: «Демон повалений» М.О.Врубеля, «Смарагдове намисто» В.Е.Борисова-Мусатова, «Масляна» (1916, ДРМ) Б.М.Кустодєва, зміст яких розкрито в контексті сучасного їм світогляду. Систематизовано формально-стилістичні ознаки картини-панно, розкрито їх художній сенс. Запропонована інтерпретація причин виникнення тенденції перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX - початку XX ст.

Ключові слова: картина-панно, символізм в російському живописі, зображальна система.

АННОТАЦИЯ

Писаренко Н.П. Тенденция превращения станковой картины в панно в русской живописи конца XIX - начала XX вв. - Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 - изобразительное искусство. - Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, 2002.

Диссертация посвящена изучению художественной природы и причин возникновения в русской живописи конца XIX - начала XX вв. тенденции превращения станковой картины в панно, до сих пор не становившейся предметом специального научного исследования.

Тенденция превращения станковой картины в панно рассмотрена на материале нескольких наиболее типичных примеров картин-панно. Предложена комплексная методика анализа произведений живописи с символической структурой художественной образности, к которым принадлежат картины-панно, разработанная на основе синтеза классических методов искусствознания и принципов анализа поэзии символизма в современном литературоведении.

Применение указанной методики позволило впервые в полном объеме, с

современных научных позиций проанализировать содержание и формальное решение ключевых произведений русской живописи конца XIX - начала XX вв.: «Демон поверженный» М.А.Врубеля, «Изумрудное ожерелье» В.Э.Борисова-Мусатова, «Масленица» (1916, ГРМ) Б.М.Кустодиева, которым посвящены отдельные главы. Символическое содержание этих произведений раскрыто в контексте современного им мировоззрения, в частности, философских, эстетических, историософских идей В.С.Соловьева, Н.А.Бердяева, Ф.Ницше и основных положений новой научной картины мира.

Применение комплексной методики анализа к картине-панно М.А.Врубеля «Демон поверженный» позволило установить тему этого произведения - искусство, и символическое значение персонажа: Гений художественного творчества, Душа Художника и «автопортрет души Врубеля». Содержание «Демона поверженного» заключается в философском осмыслении искусства как феномена. Идея произведения - утверждение величия и вечности искусства.

Тема «Изумрудного ожерелья» - жизнь как сложное единство материального и духовного начал; сюжет произведения составляет жизненный путь человека. Персонажи картины-панно В.Э.Борисова-Мусатова символически олицетворяют возрасты человеческой жизни; в символическом значении деталей пейзажного фона и семантике элементов формального решения воплощены основные положения новейшей натурфилософии XX века. Художественное содержание произведения - жизнь человека как путь духовной эволюции, диалектически вписанный в комплекс закономерностей мира природы. Идея «Изумрудного ожерелья» заключается в утверждении величайшей ценности, непрерывности и вечности земного бытия, высшей духовной ценностью которого является человек.

В отличие от «Демона поверженного» и «Изумрудного ожерелья», «Масленица» (1916, ГРМ) обладает двойственной, реалистически-символической природой художественной образности, аналогичной характеру образа в литературе неореализма. Оставаясь реалистической картиной русского праздника, картина-панно Б.М.Кустодиева является одновременно символом России в канун 1917 года, стоящей на пороге грандиозных исторических перемен, трагический смысл которых был еще неведом современникам художника.

Осуществленный в исследовании анализ наиболее характерных примеров картины-панно дает фактическое и теоретическое обоснование бытующему в искусствоведении априорному отнесению «Демона поверженного» М.А.Врубеля, «Изумрудного ожерелья» В.Э.Борисова-

Мусатова, «Масленицы» (1916, ГРМ) Б.М.Кустодиева к явлениям символизма в русской живописи.

В диссертации систематизированы формально-стилистические признаки картины-панно, раскрыт их художественный смысл, заключающийся в частичной «дематериализации» изображения, позволяющей наполнить его внеположным самому объекту изображения символическим значением. Предложена интерпретация причин возникновения тенденции превращения станковой картины в панно в русской живописи конца XIX - начала XX вв. как результата поисков изобразительной системы, соответствующей новому содержанию искусства, обусловленному мировоззрением рубежа веков.

Основные результаты работы могут быть использованы в научных исследованиях, экскурсиях и лекциях. Методика анализа картины-панно, предложенная в диссертации, применима к произведениям русских живописцев-символистов старшего поколения в целом, а также к произведениям современной живописи и графики, по типу художественной образности тяготеющим к символизму «доголуборовозовского» периода.

Ключевые слова: картина-панно, символизм в русской живописи, изобразительная система.

ANNOTATION

Pisarenko N.P. Tendency of transformation from easel picture to panel in Russian painting of the end XIX - early XX centuries. - Manuscript.

Thesis for art critic's candidate's degree by speciality 17.00.05 - study of art. - National Academy of Art and Architecture, Kiev, 2002.

The thesis is devoted to researching of the artistic nature and causes of origin the tendency of transformation from easel picture to panel in Russian painting of the end XIX - early XX centuries. Also was proposed new methodology for analysis pieces of painting, which have symbolical structure of artistic imagery - to the type a picture - panel is belong too. In the thesis for the first time has been analysed on the whole, from scientific positions, the key pieces of Russian painting of the end XIX - early XX centuries: «Demon Downcast» by M.Vrubel, «An Emerald Necklace» by V.Borisov-Musatov, «The Shrovetide» (1916, Russian State Museum) by B.Kustodiev, - whose conceptions was studied in context of their author's contemporary outlook. The systematization of formally-stylistic peculiarities of picture-panel was conducted, artistic sense of these peculiarities was explained. Also the interpretation of causes of origin the tendency of transformation from easel picture to panel was proposed.

Key words: a picture-panel, symbolism in Russian painting, imitative system.

Підписано до друку 16.05.2002 р.
Формат 60х90/16
Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9
Тираж 100 пр. Зам. 882.

ДП «Поліпрес-ВМ»
86102, м. Макіївка, вул. Плеханова, 1.
тел./факс: (0623) 22-22-56

45-2314

AB 52.450

Кучм.

Математика, в частности, в области теории чисел, алгебры, геометрии и механики. В настоящее время эти науки являются основой для многих современных технологий, таких как компьютерная графика, криптография и робототехника. В данной работе рассматриваются некоторые из этих областей, уделяя особое внимание их историческому развитию и современным достижениям. Также рассматриваются приложения математики в различных областях науки и техники.

В заключение следует отметить, что математика является одной из самых фундаментальных наук, которая продолжает развиваться и открывать новые горизонты познания.

Эта работа является частью более широкого исследования, посвященного истории и современному состоянию математики.

Для цитирования: [Имя Фамилия], [Название работы], [Издательство], [Год].

ЛЕГКО ОЧИСТИТЬ

МИСТ