

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Дроздова Мария Александровна

**РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В
ТВОРЧЕСТВЕ К.Ф. ЮОНА И ХУДОЖНИКОВ ЕГО КРУГА**

Специальность: 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
профессор кафедры теории
и истории культуры РГПУ им. А.И. Герцена
Суворова Анна Александровна

Санкт-Петербург 2024

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Творчество К.Ф. Юона в истории российского и советского искусства	
1.1. Творчество К.Ф. Юона в системе отечественного искусства и искусствознания.....	25
1.2. Основные этапы творческой деятельности К.Ф. Юона.....	43
Глава 2. Творчество художников круга К.Ф. Юона на стыке традиции и новации	
2.1. Студия Константина Юона как центр художественного образования нового типа.....	92
2.2. Ученики студии К.Ф. Юона и творческие траектории художников.....	111
2.3. «Художники круга К.Ф. Юона» – к определению понятия.....	130
Глава 3. К.Ф. Юон и процессы институционализации советского искусства	
3.1. Творческая деятельность К.Ф. Юона в 1920-х–1950-х г.	142
3.2. К.Ф. Юон как теоретик и методолог социалистического реализма	171
Заключение.....	181
Библиография.....	187
Приложение. Альбом иллюстраций.....	218

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена исследованию взаимосвязей традиции русского реализма и новых направлений искусства в творчестве К.Ф. Юона (1875–1958), учеников его московской «Студии Константина Юона» и художников его круга, на формирование творческих и эстетических установок которых он оказал значительное влияние.

Актуальность темы исследования. Актуальность работы заключается в необходимости выявления взаимосвязей, существующих между художниками русской реалистической традиции и представителями новых направлений в живописи, обучавшихся в «Студии Константина Юона». На основе новых данных выявляется эволюция их творчества с позиций современного искусствознания, а также анализируется преподавательская деятельность Юона и его влияние на формирование творческих установок художников, начавших свой путь в его студии и образовавших «круг художников К. Юона». Большое количество исторических, социологических и искусствоведческих исследований, проведенных в начале XXI в., создало значительный объем всесторонней информации об искусстве первой половины прошлого столетия, что в настоящее время открывает новые перспективы для исследования творчества художников, работавших в указанный период. Сложившееся представление о послереволюционном искусстве либо как о пропагандистском, либо как о противостоящем официальному режиму, кажется излишне упрощенными и требующими пересмотра.

Исследованию творческой и педагогической деятельности К. Юона посвящено несколько монографий, однако все они были написаны в 1920–1980-х гг.¹ В работах современных исследователей творчеству К. Юона уделяется

¹ Апушкин Я.В. Константин Федорович Юон. М.: Всекохудожник, 1936. 113 с.; Третьяков Н.Н. К.Ф. Юон. М.: Искусство, 1957. 220 с.; Осмоловский Ю. Э. Константин Федорович Юон. М., 1983. 248 с.

мало внимания², несмотря на то что его работы экспонируются на крупных выставках отечественного искусства в таких музеях, как Государственный Русский музей, Третьяковская галерея и др. Несмотря на значительное количество новых исследований творчества многих мастеров первой половины XX в., как сама фигура К. Юона, так и обучение в его мастерской будущих представителей авангардных направлений оставлены искусствоведами без должного внимания, несмотря на значимость его вклада в художественную жизнь этого периода и на формирование художественного языка его учеников, что придает настоящему исследованию актуальность. Вопрос о сложении в его мастерской «круга художников Юона», ставших впоследствии известными представителями русской авангардной живописи, актуализирует проблему зарождения авангардных направлений в живописи в России в начале XX в., поскольку вопрос влияния русских мастеров на его формирование в исследовательской литературе ранее не становился предметом исследования.

Изучение на основе новых исследований по истории русской живописи начала XX в. творчества и педагогической деятельности К. Юона позволит определить роль мастера в формировании круга художников, чьи творческие установки, идеи и принципы сложились под его влиянием.

Представляется актуальным подробно рассмотреть педагогическую деятельность художника, не получившую достаточного освещения в исследованиях, посвященных творчеству мастера, а также с учетом данных

²Стернин Г. Ю. Два века: XIX-XX : очерки русской художественной культуры. М., 2007. 381 с.; Импрессионизм в авангарде: сб. материалов междунар. конф., Музей русского импрессионизма, 7–8 июня 2018 г., [прошедшей в рамках выставки «Импрессионизм в авангарде», Москва, 30 мая – 19 сентября 2018] / [ред.: Е. Новикова]. М.: Музей русского импрессионизма, 2018. 175 с.; После импрессионизма. Русская живопись в диалоге с новым западным искусством: [каталог выставки], 18 апреля – 20 августа 2023 года / [Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина] ; ред.: Е. Новикова, авт. текстов И. Доронченков [и др.] [вступ. ст. И. Доронченкова]. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023. 287 с.; Возвращение в Эдем: живопись XIX–XX веков из собрания Музея русского импрессионизма : [каталог выставки], 29 октября – 23 ноября 2014 года / [вступ. сл.: Ю. Петрова, Л. Воловенская ; тексты: Е. Аконова и др.]. Иваново: Ивановский областной художественный музей, 2014. 80 с.; Епишин А.С. Миф, проект и результат: ранняя советская живопись 2-й половины 1920-х-начала 1930-х годов. М.: Грифон, 2012. 71 с.; Епишин А.С. Преображая мир в кровавом мятеже...: русская живопись революционной эпохи. М.: Грифон, 2017. 170 с.

новых исследований выявить и оценить его влияние на молодых художников, начавших свой путь в «Студии Константина Юона», которые позднее стали яркими представителями авангардных направлений в живописи (многие из них получили там свое основное или даже единственное художественное образование). При этом работы учеников студии рассматриваются не только с точки зрения изучения этого периода как начала их пути, как это делают исследователи их творчества, а как периода, в который формировались их творческие установки. В настоящем исследовании впервые мастерская К. Юона рассматривается как «очаг» формирования сообщества и становления художественных установок его учеников – будущих художников авангардных направлений, как место, где сформировался будущий костяк русского авангарда.

Несмотря на то, что период обучения К. Юона рассматривается в работах о его творчестве, представляется значимым по-новому взглянуть на этот этап его творческого пути, больше внимания уделив тем педагогическим приемам и принципам, которые заложили преподаватели. Также важно с учетом результатов новых исследований художественной жизни конца XIX — начала XX вв. заново оценить культурно-исторический контекст, повлиявший на формирование творческих принципов мастера.

Актуально рассмотрение диалога русской реалистической традиции и новых направлений в живописи в период работы начинающих художников в студии К. Юона с позиции современного искусствознания.

В работе предпринимается попытка новой оценки развития изобразительного искусства в начале XX в., ставится под вопрос линейность развития живописи, где русская реалистическая традиции представляется предтечей авангардных направлений, поскольку результаты исследования показывают, что для развития художественного процесса в России начала XX в. характерна многослойность и разнонаправленность, когда разные направления

живописи порой развивались параллельно. Представляется, что этот вопрос недостаточно освещен в современных работах об этом периоде.

Степень научной разработанности (изученности) проблемы. Тема исследования охватывает проблемы формирования, становления и изменения индивидуального творческого стиля как К. Юона, так и творчества учеников его студии в контексте развития русского искусства первой половины XX в. В последнее время работы таких современных исследователей, как Д. Сарабьянов «Русский авангард. И не только» (2023), Б. Гройс «Gesamtkunstwerk Сталин» (2013), В. Паперный «Культура «Два»» (1985), А. Русакова «Символизм в русской живописи» (2003), Н. Адашкина «Дар Костаки» (2023), В. Роньшин «Шедевры русской живописи. Первая половина XX века» (2007), А. Епишин «Преображая мир в кровавом мятеже...» (2017)³ и др. открывают новую перспективу для изучения творческого пути художников, живших и работавших в первой половине XX в.

Значительную помощь при написании диссертации оказали теоретические труды по философии, эстетике, литературоведению и искусствоведению, раскрывающие проблематику жанра и дающие определение понятию «художественный образ», в частности ставшие классическими труды М. Кагана, В.Костина, А. Левидова, В. Петренко, В. Степанова, Ф. Калошина.

Важное значение имело знакомство с трудами, исследующими вопросы философии искусства, такими как работы И. Тэна, А. Банфи, И. Никитина, В. Бранского, П. Флоренского, И.С. Куликовой, В.Ф. Шеллинга⁴.

³ Сарабьянов. А.Д. Русский авангард. И не только. М.: АСТ, Времена, 2023. 300 с.; Сарабьянов. А.Д. Общество художников «Союз молодежи». М, 2019. 180 с.; Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 153 с.; Паперный В.З. Культура «Два». Ann Arbor (Mich): Ardis, 1985. 338 с.; Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М.: Белый город, 2001. 327 с.; Шедевры русской живописи. Первая половина XX века / [В. Роньшин]. М.: Белый город, 2007. 127 с.; А.С. Епишин. Преображая мир в кровавом мятеже...; Дар Костаки: [иллюстрированный научный каталог] / Гос. Третьяковская галерея; отв. ред. Т. Карпова; науч. ред.: И. Пронина (составитель), Л. Пчёлкина; авт. ст.: Н. Адашкина [и др.]. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. 695 с.

⁴ Тэн И. А. Чтения об искусстве: пять курсов лекций, чит. в шк. изящ. искусств в Париже / пер. А. Н. Чудинова. 6-е испр. изд. СПб.: В. И. Губинский, 1912. 453 с.; Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград:

Важную и обширную группу представляют монографии и статьи, посвященные процессам, происходившим в русской живописи в конце XIX – начале XX в.⁵ Труды С.В. Криводенченкова⁶ оказали значительную помощь при изучении развития пейзажного жанра в русском искусстве конца XIX - начала XX вв. Изучение этих источников необходимо для выявления общих тенденций в отечественной живописи, которые стали определяющими для формирования творческой личности и педагогических принципов К. Юона.

Обобщающие труды таких ученых, как М.М. Алленов, В.А. Лянин, В.С. Манин, Д.В. Сарабьянов, Н.И. Соколов, А.Т. Ягодковская, и др.⁷, содержат

Янтар. сказ, 1999. 703 с.; Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. 2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1980. 272 с.; Шеллинг Ф.В. Философия искусства / пер. [и предисл.] П. С. Попова; под общ. ред. М.Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. – [Репр. изд.]. – СПб.: Алетейя при участии фонда «Унив. кн.» : Кренов, 1996. 495 с.

⁵Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин. – М., 1970 – 293 с.; Пастернак Л. О. Записи разных лет / Л.О. Пастернак. – М.: Сов. художник, 1975. – 287 с.1.; Лапшин В.П. Союз русских художников / В.П. Лапшин. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 422 с.; Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 172 с.; Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов, 1865–1911: Жизнь и творчество / И.Э. Грабарь. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1980. – 547 с. и др.

⁶Криводенченков, С. В. Типологическая и стилистическая характеристика русской пейзажной живописи 1890-1910-х годов / С. В. Криводенченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2016. – № 1. – С. 38-43; Криводенченков С. В. Особенности влияния западноевропейской пейзажной живописи на развитие русского пейзажа / С. В. Криводенченков // Университетский научный журнал. – 2015. – № 14. – С. 71-76; Криводенченков С. В. Специфика эволюционных изменений романтических тенденций в русской пейзажной живописи первой половины и середины XIX века / С. В. Криводенченков // Научное мнение. – 2015. – № 9-1. – С. 37-40; Криводенченков С. В. Особенности изучения русской пейзажной живописи во второй половине XIX - начале XX века / С. В. Криводенченков // Научное мнение. – 2015. – № 7-1. – С. 48-52; Криводенченков С. В. Пейзажная и жанровая живопись в контексте становления Русского реалистического искусства второй половины XIX века / С. В. Криводенченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. – 2014. – № 3. – С. 67-73; Криводенченков, С. В. Художественный образ природы в контексте становления и классификации пейзажного жанра изобразительного искусства / С. В. Криводенченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2016. – № 2. – С. 29-33.

⁷Соцреалистический канон / [под общ. ред. Ханса Гюнтера и Е. Добренко]. - Москва: Акад. проект, 2000. - 1036 с.; Чайковская В.А. Дух подлинности: соцреализм и окрестности. М.: Искусство-XXI век, 2019. 276 с.; А.С. Епишин. Преображая мир в кровавом мятеже...; Бесчастнов Н.П. Ткань авангарда / Бесчастнов, Лаврентьев. М.: РИП-холдинг, 2020. 332 с.; Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение: Гос. ин-т искусствознания, 2006. 294 с.; Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: (Ист. обзор) : в 3 т. / Крусанов А.В. – СПб.: Новое лит. обозрение : Горнон, 1996 – Т.1 – 319 с.; Ройтенберг О. О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были. Из истории художественной жизни 1925–1935 гг. М., 2004. 543 с.; Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М., 2004. 332 с.; Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2009. 461 с.; Мазаев А.И. Искусство и большевизм, 1920-1930-е гг.: проблемно-тематические очерки и портреты / Российская акад. наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. Изд. 2-е, стер. М.: URSS, 2007. 318 с.; Петина Е. Ф. От академизма к модерну. Русская живопись конца XIX – начала XX века. СПб: Искусство-СПб, 2006. 570 с.; Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город, 2007. 320 с.

ценную информацию об особенностях, закономерностях и основных этапах развития русского изобразительного искусства. Указанные работы стали основой для изучения генезиса художественных процессов, происходивших в первой половине XX в. в России.

Изучению творчества К. Юона было посвящено несколько работ, в том числе монографические исследования, а также ряд критических статей, выходящих на протяжении всего творческого пути мастера и после его смерти до настоящего времени. Однако, начиная с 1980-х гг., интерес исследователей к его творчеству начинает угасать. В настоящее время эпизодические упоминания о его работах встречаются относительно редко. Анализ научной литературы показал, что обращение к творчеству К. Юона имело фрагментарный характер, было посвящено отдельным произведениям мастера и практически не затрагивало педагогическую деятельность, а вопрос о сложении «художников круга К. Юона» поднимается в диссертационном исследовании впервые. Настоящее исследование впервые комплексно охватывает не исследованные ранее аспекты художественной и педагогической деятельности К.Ф. Юона и вопросы формирования под его началом сообщества художников-авангардистов.

Вопросы развития русской живописи в конце XIX – начале XX в. поднимались А.А. Федоров-Давыдовым, Д.В. Сарабьяновым, Г.Ю. Стерниным, А.С. Епишиным, В.А. Чайковской, А.В. Крусановым, А.К. Якимовичем, А.И. Мазаевым и др.⁸. Однако и в их работах рассматриваются лишь отдельные работы или аспекты творчества К. Юона. Также различные вопросы творчества художника исследуются в значительном количестве статей как советского, так и современного периода⁹.

⁸ А.С. Епишин. Преображая мир в кровавом мятеже...; Крусанов А.В. Указ. соч.; Якимович А. К. Указ. соч.; Сарабьянов А.Д. Русский авангард. И не только...С. 215; Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. М.: Искусство, 1958. 118 с. и др.

⁹ Апушкин Я.В. Указ.соч.; Третьяков Н.Н. Указ. соч.; Койранский А. К. Юон. Пг.: Изд-во А.Э. Когана, 1918. 77с. и др.

Внимание критиков художник привлек практически с самого начала своего творческого пути. Одним из первых упоминаний творчества К. Юона стала работа И.Э. Грабаря «История русского искусства» (выпуск I) в 1905 г.¹⁰. В том же году полотна К. Юона стали появляться в каталоге выставки картин «Союз русских художников».¹¹ В 1910 г. появилась первая критическая работа Н. Шебуева «К.Ф. Юон – «Солнце России»»¹², в которой творчеству художника была дана высокая оценка.

В 1910-е гг. появились публикации о выставках с участием мастера в журналах «Золотое руно» (1906 г. №11–12¹³; 1907 г. № 11–12¹⁴), «Мир искусства» (1903 г. №1¹⁵) и др.

Работы К. Юона присутствуют в каталогах многих выставок, начиная с 1900-х гг., он являлся постоянным экспонентом «Союза Русских художников» с момента образования творческого объединения¹⁶.

Внимание советских искусствоведов К. Юон в основном привлекал в связи с его персональными выставками, такими как «Выставка картин К.Ф. Юона к 25-летию художественной деятельности»¹⁷ в Государственной Третьяковской галерее, к которой был издан каталог со вступительными статьями А. Эфороса, Н. Машковца в Москве и в Казани, также с отдельным каталогом в 1926 г. К 30-летию, 50-летию и 60-летию творческой деятельности мастера в 1925 (в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина), 1945 и 1955 гг. (в Государственной Третьяковской галерее) были проведены

¹⁰ Igor Grabar, Konstantin Yuon – «Meister der Farbe», Zweiter Jahrgang, Verlag von E.A. Seemann Leipzig 1905, Heft 5, Russische Kunst. Zur table 101.

¹¹ Каталог выставки картин «Союз русских художников», Москва, 1905 г. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1905. 27 с.

¹² Шебуев Н. К.Ф. Юон / Н.К. Шебуев // Солнце России: [газета]. – 1910 – № 28.

¹³ Золотое руно 1906 г. №11-12. URL: https://vk.com/wall-35319308_2602 [дата обращения 12.12.2023].

¹⁴ Золотое руно 1907 г. №11-12. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1657> [дата обращения 12.12.2023].

¹⁵ Мир искусства. 1903 г. № 1. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/17318> [дата обращения 12.12.2023].

¹⁶ Каталог выставки картин «Союз русских художников», Москва, 1905 г. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1905. 27 с.

¹⁷ Выставка картин К. Ф. Юона (к 25-летию художественной деятельности). М., 1926. 52 с.

персональные выставки с изданием каталога, в котором наиболее полно представлены самые известные работы мастера¹⁸. В 1950 г. его работы были представлены на в экспозиции в Академии художеств СССР. Посмертные ретроспективы работ мастера состоялись в 1962 и 1976 гг. в Государственной Третьяковской галерее, в 1976 г. – в Государственном Русском музее¹⁹. Также в советский период мастер участвовал в крупнейших групповых выставках, включая Всесоюзные художественные выставки.

Все монографические исследования о творчестве мастера были созданы в советский период с 1918 по 1983 г. Первая работа, в которой рассматриваются лишь отдельные аспекты творчества мастера до 1917 г., была написана в 1918 г. А. Койранским²⁰. Несмотря на то, что эта монография является первым опытом осмысления творческого пути К. Юона и охватывает лишь часть его творческого пути, ее значимым достоинством является то, что при написании автор опирался на факты, события и суждения, которые он почерпнул из непосредственного общения с мастером. К тому же в этой монографии наиболее полно рассмотрены особенности индивидуальной манеры мастера в работах начала XX в., а их анализ дан без характерной для более поздних исследований тенденциозности, свойственной советскому искусствоведению.

Более крупной работой о творчестве художника стала книга Я.В. Апушкина «К. Ф. Юон»²¹, которая носит монографический характер и в которой большее внимание уделено послереволюционным работам художника.

¹⁸ Константин Федорович Юон: выставка произведений: каталог : к 80-летию со дня рождения и 60-летию художественной деятельности К. Ф. Юона / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост. В.А. Розановой, И.Т. Ростовцевой]. М., 1955. 87 с.; Константин Федорович Юон : каталог выставки: к 75-летию со дня рождения / Ком. по делам искусств при Совете Министров СССР, Акад. художеств СССР ; [вступ. статья Г. В. Жидкова]. М: Изд-во Акад. художеств СССР, 1950. 76 с.

¹⁹ Народный художник СССР Константин Федорович Юон: 1875-1958 : каталог выставки / Акад. художеств СССР, Союз художников СССР, Гос. Третьяковская галерея ; [сост. кат. В. А. Сидоренко]. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 62 с.; Константин Фёдорович Юон: к 50-летию художественной деятельности : [каталог выставки] / Ком. по делам искусств при СНК СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост. А.С. Галушкиной и В.А. Алмоевой]. М.: Изд. Гос. Третьяковской галереи, 1945. 53 с.

²⁰ Койранский А. К. Юон. Указ.соч.

²¹ Апушкин Я.В. Указ. соч.

В работе творчество мастера рассматривается во взаимосвязи с культурно-политическими процессами эпохи. При этом педагогической деятельности художника уделено лишь незначительное внимание.

Самое значимое исследование о К. Юоне – «К. Ф. Юон» Н. Н. Третьякова²² – было издано еще при жизни мастера в 1957 г. Здесь творчество художника также рассматривается с точки зрения его достижений в советский период. Как и всей художественной критике 1930–50-х гг., этой работе свойственна идея рассмотрения искусства через призму его соответствия идеологическим требованиям времени. В силу этого тот пласт творчества художника, в котором ощущается влияние импрессионизма, символизма и модерна, практически не рассматривается.

В вышедшей в 1964 г. работе И.Т. Ростовцевой²³, посвященной творчеству мастера, в силу ее небольшого объема рассматривается лишь несколько известных полотен художника. При этом монография оставляет большое поле для исследования полотен художника, не получивших широкого освещения в советской искусствоведческой литературе, однако обладающих богатой семантической многослойностью.

В вышедшей в 1983 г. монографии Ю.Э. Осмоловского «К.Ф. Юон»²⁴ творчество художника освещается в хронологическом порядке, в ней достаточно глубоко затрагивается проблематика творчества художника послереволюционного периода. Однако и в ней не нашли отражения вопросы влияния мастера на начинающих художников, работавших в его мастерской.

В монографических работах о К. Юоне, вышедших в советское время, основное внимание уделяется реалистической составляющей творчества мастера, что было обусловлено идеологически необходимыми принципами

²² Третьяков Н.Н. Указ. соч.

²³ Ростовцева И.Т. Константин Федорович Юон. Л.: Художник РСФСР, 1964. 42 с.

²⁴ Осмоловский Ю. Э. Константин Федорович Юон.

искусствоведческого анализа данного периода. В указанных исследованиях делается акцент на работах К. Юона крестьянской тематики, что является одной из важных тем в творчестве мастера, однако представляется интересным пересмотреть соотношение роли пейзажа и жанровых сюжетов в картинах этой тематики. В них регулярно упоминается влияние на художника его учителей – В. Серова, А. Архипова, К. Савицкого. Вместе с тем влияние заграничных поездок и знакомство с европейским искусством на сложение индивидуального стиля Юона практически не рассматривается.

В указанных монографиях мнение авторов о том, что наиболее значительное влияние на художника оказала русская традиция передвижничества с его приверженностью к реализму и социальной направленностью искусства, представляется верным. Однако с точки зрения современного искусствознания такая позиция видится не до конца справедливой, поскольку в художественной системе К. Юона заметен, скорее, синтез сюжетов, образов и живописных принципов, сложившихся в такой бурный период в развитии искусства, как начало XX в.

В исследованиях о стиле модерн большое внимание уделяется декоративно-прикладному искусству, архитектуре и графике и в меньшей степени живописи. В таких работах, как, например, монография Д.В. Сарабьянова «Стиль Модерн»²⁵, имя К. Юона практически не упоминается, поэтому многие черты его индивидуального стиля, а также отдельные циклы работ, созданные в стилистике этого направления, нами выделены самостоятельно.

К.Ф. Юон написал около 70 литературных работ, включающих теоретические труды по искусству, автобиографические работы о своем пути художника и искусствоведческие обзоры актуальных выставок и творчества

²⁵ Сарабьянов Д.В. Модерн: История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

других мастеров²⁶. Обзор этих изданий позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на значительное количество искусствоведческих работ, в которых исследуется разные направления творческой деятельности К. Юона, прежде не предпринимались попытки представить единой целостной картины творческого пути мастера. Пересмотр творческого наследия мастера, а также работ художников авангардных направлений в живописи, начавших свой творческий путь в его мастерской, с позиции современного искусствознания, основанного на новых исследованиях искусства указанного периода, позволяет уточнить эти связи.

Вопросам формирования творческих установок и сложения творческих союзов художников авангардных направлений, начавших свой творческий путь в мастерской Юона, посвящены исследования А.Н. Лаврентьева²⁷, Д.В.Сарабьянова²⁸, О.И. Вороновой²⁹, Н.В. Воронова³⁰, Р.Я. Аболиной, К.С. Кравченко³¹, Е.А. Бобринской³². Однако авторами исследований не затрагиваются вопрос о сложении круга художников авангардных направлений, не исследуется влияние К. Юона на формирование их творческих установок.

Применение нового инструментария и более актуальных взглядов на искусство как до-, так и послереволюционного периода позволяет смягчить оценочный аспект и уйти от идеологизированного подхода к оценке разных направлений в живописи в начале XX в. и существовавших связей между ними в сложном историческом контексте того времени, а также определить новый

²⁶ Юон К.Ф. Об искусстве: в 2 т. М.: Сов. художник, 1959. Т. 2. 285 с.

²⁷ Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова. М.: Русский авангард, 2009. 249с.

²⁸ Сарабьянов А. Д. Русский авангард и не только...

²⁹ Воронова О.П. Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976. 190 с.

³⁰ Воронов Н.В. Вера Мухина: монография. М.: Изобразительное искусство, 1989. 336 с.

³¹ Заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР Александр Васильевич Куприн, 1880–1960: Живопись, акварель, рисунок. Каталог / [Вступит. статья К. С. Кравченко]. – М.: Сов. художник, 1981. 50 с.

³² Русское искусствознание среди европейских школ: архивные материалы из музейных и библиотечных собраний: [материалы Четвертого Междунар. конгресса историков искусства им. Д. В. Сарабьянова]: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; ред.-сост. Е. А. Бобринская [и др.]. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2022. 294 с.

характер взаимосвязи между различными художественными направлениями, такими как русская реалистическая традиция и авангардные направления в живописи.

Научная новизна диссертационного исследования

Впервые в рамках настоящего исследования:

– предпринята попытка целостного и всестороннего исследования педагогической деятельности К. Юона и его влияния на сложение творческой индивидуальности учеников «Студии Константина Юона»;

– исследован процесс формирования творческой индивидуальности художника во взаимодействии со сменой господствующих в обществе художественных установок и развитием художественного процесса;

– проведен формально-стилистический анализ тех произведений художника, которые в силу идеологических или иных причин были оставлены исследователями практически без внимания;

– определены мастера, входящие в группу «художников круга К. Юона», на сложение эстетических принципов и художественной манеры которых повлиял К. Юон;

– творчество К. Юона и учеников его московской мастерской представлено в неразрывном единстве и взаимосвязи;

– выявлены истоки формирования творческих установок будущих художников авангардных направлений, начавших свой творческий путь в мастерской Юона;

– выявлен характер отношений творческих установок представителей русской реалистической традиции в лице К. Юона и представителей новых направлений в живописи, начавших свой путь в его мастерской.

Объект исследования – живописные и графические произведения К. Юона, художников его круга, учеников «Студии Константина Юона» в контексте выявления взаимосвязей между русской реалистической традицией и новыми направлениями в их творчестве, а также художественно-педагогическое и литературное наследие К. Юона.

Предмет исследования – формально-стилистические особенности творческой манеры К. Юона, художников круга К. Юона и учеников его студии в период их обучения в контексте выявления влияния русской реалистической традиции и новых направлений в их творчестве.

Целью исследования является анализ основных тенденций развития творческой манеры К. Юона, учеников его студии и художников его круга, выявление влияния русской реалистической традиции и новых направлений в живописи на сложение их художественных принципов.

Задачи исследования:

– изучить творчество К. Юона во всей его многоплановости, исследовать различные этапы творческой деятельности К. Юона в зависимости от эволюции системы его художественных ценностей, исследовав изменения художественной манеры мастера на протяжении его творческого пути;

– уточнить место и роль творческой и педагогической деятельности К. Юона в системе отечественного искусства и художественного образования;

– изучить влияние теоретических взглядов и творческих подходов К. Юона на сложение стиля «социалистический реализм» и его институциональное оформление в системе художественного образования в 1930-40-х гг.;

– определить «художников круга К. Юона», работавших под руководством К. Юона, на которых мастер оказал влияние не только с точки зрения формирования их живописной техники, но и сложения их художественного

кругозора и творческих принципов, выявив свойственное им единство творческих установок и направления художественного развития;

– выявить художественно-пластические связи между русским реалистическим искусством и авангардными направлениями живописи начала XX в.;

– определить характер взаимосвязей между художественными принципами К. Юона и учеников «Студии Константина Юона», основные факторы, повлиявшие на формирование их творческой манеры, изучить влияние периода обучения и педагогических принципов «Студии Константина Юона», на формирование круга художников авангардных направлений, сложившихся и начавших свой творческий путь в мастерской Юона;

– представить наследие К. Юона в контексте развития отечественного искусства первой половины XX в., акцентировав его взаимосвязь как с общими тенденциями развития русской культуры, так и с европейским художественным контекстом начала XX в.

Решение этих задач позволило определить новый характер отношений между творческими установками представителей русской реалистической традиции в лице К. Юона и представителей новых направлений в живописи.

Хронологические рамки исследования (границы исследования) ограничены концом XIX в. (1890-ми гг.) – первой половиной XX в., поскольку именно в это время протекала творческая деятельность К. Юона. Предшествующий период затрагивается лишь в той мере, в какой это дает возможность проследить истоки формирования творческой манеры художника или влияние на их сложение. Свой жизненный путь художник закончил в 1958 г., а его художественная деятельность прекратилась незадолго до этого.

Гипотеза исследования. Творчество и педагогические установки К. Юона имели влияние на формирование творческих принципов молодых русских художников, работавших в разных авангардных направлениях в 1910–1920-х гг.

Именно в «Студии Константина Юона» в Москве начинающие живописцы нашли поддержку своим идеям и получили возможность творить, используя и отработывая новые методы и приемы в живописи и рисунке. В студии К. Юона сформировалось сообщество «художников круга К. Юона», которые впоследствии стали яркими представителями русского авангарда. На сложение индивидуальной художественной манеры К. Юона в значительной степени повлияли такие направления европейской живописи, как модерн и импрессионизм, черты и стилистические особенности которых мастер использовал в своих живописных работах на протяжении всего творческого пути. В послереволюционный период общественная и педагогическая деятельность художника оказала значительное влияние на сложение принципов художественного образования в 1930–50-е гг.

Методология исследования. В диссертационном исследовании использован комплекс методологических подходов искусствознания, направленных на теоретическое и историко-художественное осмысление творческого и педагогического наследия К. Юона и учеников его мастерской. При исследовании взаимосвязи культурных особенностей изучаемого периода с историческими фактами использован системный подход. Диссертационное исследование основано на принципе единства культурологического и искусствоведческого анализа, основанного на выявлении, изучении и систематизации теоретического и художественного наследия. В работе применен художественно-исторический принцип исследования, который позволяет конкретизировать анализ художественных произведений через его сопоставление с историческим и культурным контекстом эпохи.

Теоретической и методологической базой диссертации стали научные труды по теории и истории искусства, философии, эстетике и психологии искусства, основополагающими явились:

– теория живописи (В.А. Фаворский³³, В. Оствальд³⁴, Г. Баммес³⁵, Д. Альберс³⁶, Р. Арнхейм³⁷)

– теория академического рисунка (Н.Н. Ростовцев³⁸, А. Дейнека³⁹, Н. Ли⁴⁰)

– теория композиции (М.М. Бахтин⁴¹, В.И. Вернадский⁴², Л.С. Выготский⁴³, М.Ю. Герман⁴⁴, К. Юнг⁴⁵, Р. Арнхейм⁴⁶).

Формально-стилистический метод исследования применялся для анализа художественной формы произведений К. Юона и художников его круга, для исследования внутренней организации работ и структурных принципов их создания⁴⁷. Метод сравнительного анализа позволил выявить художественные приемы различных европейских и русских школ и направлений, а также творчества отдельных художников исследуемого периода, оказавших влияние на сложение художественного стиля К. Юона и его учеников.

Иконографический метод позволяет проследить генезис и эволюцию используемых К. Юоном и его учениками античных, религиозных и

³³ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник, 1988. 586 с.

³⁴ Оствальд В. Письма о живописи: Очерки по теории и практике живописи / пер. [и предисл.] Н. Кочетова. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1905. VIII. 157 с.

³⁵ Баммес Г. Ландшафты: практическое руководство по изобразительному искусству / [пер. с нем. Денисенко Е.]. СПб.: ДИТОН, 2016. 192 с.

³⁶ Альберс Д. Взаимодействие цвета: [классический учебник для начинающих абстракционистов] / пер. с англ. Д.Халиковой]. М.: КоЛибри, 2017. 213 с.

³⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: [пер. с англ.]. М.: Архитектура-С, 2007. 391 с.

³⁸ Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: [для худож.-граф. фак.]. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Просвещение: ВЛАДОС, 1995. 237 с.

³⁹ Дейнека А.А. Учитель рисовать: Беседы с изучающими рисование. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 224 с.

⁴⁰ Ли. Н.Н. Голова человека: основы учебного академического рисунка. М.: Эксмо, 2010. 261 с.

⁴¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 томах] / Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад. наук. М.: Русское слово, 1996-...

⁴² Вернадский В.И. Собрание сочинений: в 3 т. Львов: Федерация органического движения Украины, 2013. Т. 1: Биосфера и ноосфера. Т. 1. 2013. 409 с.

⁴³ Выготский Л.С. Психология искусства / общ. ред. Вяч. Иванова; [предисл. А. Н. Леонтьева]; коммент. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.

⁴⁴ Герман М. Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века: (1933-). Парижская школа. СПб.: Азбука, 2019. 381 с.

⁴⁵ Юнг К. Г. Психоанализ и искусство: [пер. с англ.] / К. Юнг, Э. Нойман. М.: REFL-book: Ваклер, 1996. 302 с.

⁴⁶ Р. Арнхейм. Динамика архитектурных форм / пер. с англ. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984. 193 с.

⁴⁷ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер; [предисл. Т. Н. Ливановой]; ВНИИ искусствознания. М.: Изобразит. искусство, 1985. 283, [3] с.; Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – [2-е изд., с изм.]. – СПб.: Амфора. – 203, [3] с. и др.

исторических сюжетов и мотивов и определить используемые при этом специфические изобразительные средства⁴⁸.

Источниковедческая база исследования

В ходе исследования были рассмотрены графические и живописные работы К. Юона, его учеников и художников, повлиявших на сложение индивидуального стиля мастера, из коллекций Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Севастопольского художественного музея, Химкинской картинной галереи, Музея-квартиры И.И. Бродского (Санкт-Петербург), Музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Музея МХАТ, Государственного центрального музея современной истории России, Ярославского художественного музея, Музея ГАТ им. Евг. Вахтангова, музея-усадьбы Абрамцево. Также в ходе написания диссертации были изучены работы художника с опорой на музейные каталоги и материалы Государственного каталога музейного фонда РФ.

В работе использованы материалы из Российского государственного исторического архива (Ф. 733), отдела рукописей Государственного Русского музея (фонды 145/2, 118/1, 229), Научного архива Российской академии художеств (Ф.7), Центрального государственного архива в Санкт-Петербурге (Ф. Р-133), Российского государственного архива литературы и искусства (Ф. 379, 2082,680,2020, 941, 660). Личный фонд отдела рукописей Государственного Русского музея, посвященный К. Юону, позволил составить более точное представление о вкладе мастера в развитие и становление учеников его студии, о значимости художественной деятельности художника в 1920–30 гг., несмотря на то, что впоследствии его имени уделялось мало внимания исследователями. В

⁴⁸ Соколов М.Н. Природа Торжествующая: Иконология бытовых образов Возрождения и барокко. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. 266 с.; Он же. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: Реальность и символика. М.: Изобразит. искусство, Б. г. (1991). – 285 с.; Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства / Эрвин Панофский; [пер. с англ. В. В. Симонова]. - Санкт-Петербург: Акад. проект, 1999. - 393 с.

документах Российского государственного архива литературы и искусства и Научного архива Российской академии художеств также содержатся материалы, позволяющие уточнить роль мастера в художественной жизни России в первой половине XX в.⁴⁹.

При проведении исследования также важным источником стали публикации о К. Юоне, газеты и журналы начала – середины XX в., научные статьи и монографии о художниках и проблемах русского искусства второй половины XIX – начала XX в., общие труды по истории русского искусства⁵⁰. Изучены письма, заметки, труды и суждения художника, а также его современников об искусстве и другие материалы о нем с целью дать новое понимание творчества К. Юона. Частные переписки и воспоминания художников, критиков и коллекционеров также были использованы при проведении настоящего исследования⁵¹.

Научно-теоретическая значимость работы состоит в том, что оно:

- расширяет представление о процессе эволюции художественного стиля работ К. Юона;
- актуализирует важные проблемы отечественного искусства, связанные с социокультурной ситуацией и переломными явлениями в жизни страны в первой половине XX в.;
- позволяет по-новому взглянуть на педагогическую деятельность художника и оценить его влияние на учеников и других живописцев того времени;

⁴⁹ Личное дело Юона Константина Федоровича, 1875 г. р., в 3-х т. Стенограмма заседаний Мосха. РГАЛИ. ф.2082 оп.4 ед. хр.1377, ф.2082 оп.4 ед. хр.1378, ф.2094 оп.1 ед. хр.179.; Лично дело К.Ф. Юона. МУЖВЗ. РГАЛИ. ф.680 оп.2 ед. хр.1348.; Трудовая книжка Юона Константина Федоровича Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921-1931). РГАЛИ. ф.941 оп.10 ед. хр.778.

⁵⁰ Корнилов П.Е. К.Ф. Юон // Казанский музейный вестник. Казань, 1921. №3–6. С. 118–120; Койранский А. Указ. соч.; Искусство СССР: Новая Россия в искусстве / Н.М. Щекотов; худ. ред. В. Н. Перельмана. М.: АХРР, 1926. – 84 с.; Зачатки нового стиля // За социалистический реализм: [газета]. 1939. № 24–25, 23 июля; Апушкин Я.В. Указ. соч. и др.

⁵¹ Юон. К.Ф. Об искусстве; Юон К.Ф. Автобиография. М.: Изд-во ГАХН, 1926. 49 с.; Шебуев Н. К.Ф. Юон // Солнце России: [газета]. – 1910 – № 28. и др.

– предлагаемые интерпретации полотен К. Юона расширяют рамки представлений о стилистике искусства первой половины XX в.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут применяться в образовательной деятельности при составлении курсов лекций и образовательных программ и семинаров по истории и теории русского изобразительного искусства в высших и средних учебных заведениях гуманитарного профиля; а также и при подготовке выставок и других музейных проектов, посвященных творческому наследию К. Юона, а также учеников и художников его круга.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. Основные положения и выводы по каждому из обозначенных периодов творческой деятельности художника К. Юона нашли свое отражение в **восьми** научных статьях общим объемом шесть печатных листов. Автором было опубликовано шесть статей в изданиях, входящих в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией, и семь статей в сборниках и журналах, входящих в Российский индекс научного цитирования. Также материалы и результаты исследования были представлены докладами на международных научно-практических конференциях: VIII международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, 2018), VI международной научной конференции «География искусства» (Москва, РАХ, 2020), научной конференции «Монументы, возведенные в память Великой Отечественной войны, и традиция воинских мемориалов в России», (Москва, РАХ, 2020), IX международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Санкт-Петербург, 2020), научной конференции «IV Толстовские чтения. Сети до интернета. Глобализация мирового искусства на рубеже XIX – XX веков» (2020),

межвузовской научно-практической конференции «Учебный рисунок вчера и сегодня» (Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2020), научно-практической конференции «200 лет Императорского общества поощрения художников. Продолжение традиций» (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский Союз Художников», Региональное отделение Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (АИС), 2022).

Положения, выносимые на защиту

1. К. Юон играл значительную роль в системе отечественного искусства в первой половине XX в., создав мастерскую, которая стала местом сложения круга художников, на развитие творческих принципов которых мастер оказал большое влияние, в том числе и транслируя идеи и творческие импульсы, которые он получил во время работы в частных парижских мастерских, а также на институциональное оформление социалистического реализма и эволюцию системы художественного образования в послереволюционный период.

2. Творческая деятельность К. Юона разделяется на три периода, соответствующих различным художественным, общественным и педагогическим задачам, которые ставил перед собой мастер. Особенностью творческого метода мастера стало соединение реалистических традиций с достижениями французских импрессионистов – сохранение качества предметности объектов при использовании различных цветовых отношений (оттенка, светлоты и насыщенности).

3. Определив потребности эпохи и найдя соответствующий художественный язык, К. Юон в своем творчестве 1920–50-х гг., соединив классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами, настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в сложении новых направлений советской станковой живописи: в пейзажном, бытовом жанре и исторической картине.

4. В московской «Студии Константина Юона» в 1900–1917 гг. сформировалось объединение, которое можно определить как «художники круга К. Юона», включающее таких мастеров, как О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Мухина, А. Куприн, В. Пестель, Б. Терновец, С. Шаршун, А. Веснин, В. Степанова, А. Крученых, объединяющим началом для которых стал поиск новых творческих принципов русского авангарда и его развития в их дальнейшем творчестве на основе знаний, навыков и художественных установок, полученных в период обучения у К. Юона.

5. В начале XX в. различные направления живописи развивались параллельно, и между представителями русской реалистической традиции и творчеством молодых художников авангардных направлений существовал творческий диалог, создавший творческие импульсы для развития различных течений в живописи этого периода.

6. Стилистическое разнообразие и уникальное сочетание актуальных художественных направлений русского и европейского искусства начала XX в. в системе художественных принципов К. Юона, соединившего в своих работах принципы русской реалистической традиции и эстетику импрессионизма, увлечение стилистикой модерна, понимание самоценности рисунка и линии, стилизация и декоративность – все это оказало решающее влияние на формирование творческих идей его учеников, продолживших самостоятельное развитие в ключе объединения актуальных направлений в их творчестве. В «Студии К. Юона» будущие художники получали основательные знания рисунка, живописи, композиции и при этом могли экспериментировать, работая в разных авангардных стилях и техниках. Для многих из них мастерская художника стала местом, где они получили свое основное художественное образование, заложили основу для будущих дружеских и творческих союзов.

Благодаря уникальным педагогическим принципам учителя «Студия Константина Юона» стала той школой, в которой начинающие художники, ознакомившись на уроках мастера с достижениями европейского искусства за

последние тридцать лет, смогли пройти их путь от импрессионизма к беспредметной живописи всего за полтора десятилетия. В студии учителя художники круга К. Юона начали всестороннее художественное формирование своих творческих индивидуальностей.

Структура диссертации. Структура работы определена ее главной целью и задачами. Диссертация включает в себя введение, три главы, заключение (объемом 186 с.), библиографию (316 наименований), альбом иллюстраций (84 наименования).

Глава 1. Творчество К. Юона в истории российского и советского искусства

1.1. Творчество К. Юона в системе отечественного искусства и искусствознания

Константин Юон – художник, живший и творивший в один из самых сложных и интересных периодов развития отечественного искусства. В конце XIX – первой половине XX в. в мастерской К. Юона сложился круг представителей русского авангарда, именно здесь будущие представители авангардных направлений в живописи, такие как О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Крученых и другие, начали формирование своей творческой личности. Настоящая глава посвящена изучению творческой деятельности К. Юона в контексте развития отечественного искусства первой трети XX в. с позиций современного искусствознания, избегающего тенденциозности в исследовании советского искусства и предшествовавшего ему периода. Как правильно отмечает искусствовед А.А. Трофимов, «в искусствоведении Нового времени, особенно в его начальный период, появилось много скороспешных выводов, вызванных нападками на партийные идеологические установки советской эпохи, ненавистью к ней»⁵². В работах современных исследователей дается актуальная оценка развитию художественного процесса в первой половине XX в.⁵³. Значительная часть творческого пути К. Юона пришлась на период до революции. В связи с тенденциозностью советского искусствоведения взгляд на его творчество до 1917 г. и на явления, его сформировавшие, был несколько однобоким из-за политической установки на отрицание влияния

⁵² Трофимов А.А. Время. Искусство. Искусствознание. Проблемы теории и истории стилевых направлений. Живопись. Графика. Скульптура. Архитектура. Чебоксары: Новое Время. Новая Россия, 2016. С. 66.

⁵³ Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры.; После импрессионизма. Русская живопись в диалоге с новым западным искусством: каталог выставки; Епишин А. С. Миф, проект и результат ; Епишин А. С. Преображая мир в кровавом мятеже...

«буржуазного Запада». «На протяжении своего развития русская живопись все время менялась – она меняла свой облик, обновляла содержание, открывая все новые грани жизни, национального характера народа, русской природы – всего бытия России. Эти перемены сделали трудно различимыми те нити, которые связывали разные этапы. Иногда эти нити становятся почти незримыми, они как бы тайно соединяют одно явление с другим»⁵⁴, – писал о художественной жизни России Д.В. Сарабьянов.

В связи с официальным одобрением творчества Юона советской властью этап его творчества, пришедшийся на советский период, также был недостаточно многосторонне исследован как советскими искусствоведами, так и исследователями в 1990–2000-х гг. в связи с их резко отрицательной оценкой «политизированного» и «идеологизированного» искусства СССР. Представляется, что по прошествии времени именно сейчас у исследователя появился шанс более объективно изучить творчество художника, заново и более объемно оценить влияние на его становление различных художественных течений. Изучение педагогической деятельности К. Юона, а также влияние мастера на учеников и на сложение иконографии советской пейзажной живописи, исследование работ художника 1920–50-х гг., позволяет определить его вклад в развитие русской и советской живописи XX в., оценить его влияние на формирование творческой манеры целой плеяды художников-авангардистов.

К. Юон прожил не только длинную творческую жизнь художника, но и активно занимался педагогической и публицистической деятельностью. Будучи известным общественным деятелем, получившим звание народного художника РСФСР (одним из первых из рук А.А. Луначарского), лауреата Сталинской премии, доктора искусствоведческих наук и действительного члена Академии художеств СССР, Юон является автором значительного количества литературных работ по теории искусства, художественной критике, а также

⁵⁴ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. Художник, 1980. С. 238.

произведений автобиографического характера. За свою долгую и плодотворную художественную жизнь мастер написал 71 работу, где он не только раскрыл свои творческие и педагогические установки, но и представил свой взгляд на современный ему художественный процесс. К. Юон часто выступал в крупных печатных изданиях как художественный критик, педагог и общественный деятель. Его статьи публиковались в таких известных периодических изданиях, как «Советское искусство», «Известия ВЦИК», «Вечерняя Москва», «Архитектурная газета», «Искусство». Основные литературные труды К. Юона опубликованы в двухтомном издании «Об искусстве» в 1959 г.

Свою литературную деятельность мастер начал в 1914 г., освещая вопросы теории живописи, а также яркие события и актуальные проблемы художественной жизни. Его обзоры крупных выставок печатались в таких изданиях, как «Известия ВЦИК», «Вечерняя Москва» и «Правда». Статьи по теории искусства и заметки о современной художественной педагогике Юон писал для журнала «Советское искусство».

О влиянии поездок во Францию художник так пишет в автобиографии 1926 г.: «Наиболее же меня захватили те впечатления, которые исходили из Франции и с которыми пришлось столкнуться в нескольких своих летних поездках за границу в течение годов учения в Московской школе... Импрессионизм в целом и все последующие, из него производные и с ним связанные явления в искусстве, имели для меня решающее значение. Не говоря уже о живописной технике, – весь мой образ мыслей, вся система и структура моего художественного миропонимания теснейшим образом связаны с теми методами, с теми "возможностями" и с той культурой, которые были открыты и как бы "пущены в ход" импрессионистским движением»⁵⁵. Поскольку автобиография вышла в середине 1920-х гг., в ней художник смог откровенно описать влияние на него европейской художественной традиции. В более

⁵⁵ Юон К.Ф. Автобиография. С. 15.

поздних работах он не касается вопроса влияния французского импрессионизма на сложение его творческого метода.

Значимым фактором, повлиявшим на выбор любых сюжетов в творчестве, стали путешествия художника по России на рубеже XIX – XX вв. О них он пишет так: «Мне хотелось писать картины, как пишутся песни о жизни, об истории русского народа, о природе, о древних русских городах»⁵⁶.

О сложном периоде 1920-х гг., в который произошли тектонические изменения в художественной жизни России, Юон вспоминает: «Я писал и жил в то время, как бы в двух эпохах, захватывая прошлое и настоящее ... Под влиянием войны и революции жажда отыскать художественный язык, художественные формулы, способные выразить и выразить всколыхнувшийся поток идей и образов, во мне сильно упрочилась и очень меня занимает, – и здесь без фантазий не обойтись»⁵⁷.

Будучи известным общественным деятелем, об итогах революции мастер пишет так: «Размышляя о путях и целях революции, мне нужно следовать за народом, изображать его, как изображал и раньше, но показывать его деятельность уже освещенной и насыщенной идеями революции. Переход на тематику революции был для меня естественным и органичным; я продолжал жить с народом, как и раньше, стремясь выразить то новое, что внесла в жизнь народная революция, ее новую культуру, новые цели и новых людей»⁵⁸.

В 1930-х гг. Юон активно участвует в формировании новой системы художественного образования. Он дает следующее определение новому стилю, который займет главное место в советском искусстве: «Определение реалистического советского искусства, кроме того, как социалистического, указывает на предположение в нем социалистического содержания, и уже одно это сразу же сообщает этому искусству большую общественную значимость»⁵⁹.

⁵⁶ Юон. К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С.217.

⁵⁷ Там же. С. 219.

⁵⁸ Там же. С. 285 с.

⁵⁹ Юон К.Ф. Проблема соцреализма в изобразительном искусстве // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 2., с. 137.

В своих трудах К. Юон разрабатывал многие теоретические вопросы живописи. Понятие «колорит» художник определил «как богатство и характер оттенков, введенных в живописное произведение и в его отдельные части, как преобладающий подбор тонов в картине»⁶⁰. Также он разрабатывал теоретические основы композиции, выделяя цельность, равновесие, контрастность, симметрию и асимметрию в качестве ее элементов. По мнению Юона, композиция – это распределение частей на плоскости и структура, которые образуют плоскостные факторы, а синтез времени является ее признаком. При этом пространство в ней играет подчиненную роль, дополняющую ее конструкцию. Такие ученики, как Л.Ф. Жегин⁶¹ и В.А. Фаворский⁶², продолжали теоретические исследования композиции в последующие годы.

Юон писал о важности изучения композиции: «Умение искусно пользоваться богатейшим оружием художественного выражения лежит в основе всякой новой композиционной методики... Конечно, таланту научить нельзя. Однако молодым художникам можно показать те далекие горизонты, которые таят в себе неисчерпаемые возможности композиционных приемов и методов работы... Один только перечень тех предметов, которым можно учить в помощь овладению искусством композиции, способен доказать необходимость специального и методического преподавания композиции»⁶³. О преподавании композиции он писал: «Ребята очень любят рисовать сюжетные рисунки... В сюжетном рисунке важно уметь сконцентрировать все самое существенное. Умение выделить основные действующие лица и подчинить им все сопровождающие детали также является важным законом композиции»⁶⁴.

⁶⁰ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 111.

⁶¹ Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: (Условности древнего письма). М.: Искусство, 1970. 232 с.

⁶² Фаворский В.А. О рисунке. О композиции. Фрунзе, 1966. 77 с.

⁶³ Юон К. Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 231–239.

⁶⁴ Юон К. Ф. Учите детей рисовать // Вожатый. 1954. № 1.

Труды К.Ф. Юона по теории искусства являются значимым источником для формирования современной системы художественного образования⁶⁵.

К. Юон принадлежал к тому ряду художников, которых понимали и принимали современники. Так, в начале XX в., в ранний период творчества мастера, А. Бенуа, будучи авторитетным художественным критиком, игравшим значительную роль в художественной жизни России, писал о творчестве мастера с восхищением. О пейзажном творчестве Юона в «Истории русской живописи в XIX веке» 1902 г. Александр Бенуа писал, что есть художники, «которые не только пишут русскую природу, русскую жизнь, но и понимают их, влюблены в них, все тронуты ими»⁶⁶.

В «Художественном письме», опубликованном 19 марта 1910 г. в газете «Речь», А. Бенуа высоко оценивает «Семь графических (!) картин» («Сотворение мира») Юона⁶⁷, включая их в число талантливых работ, представленных на Седьмой выставке «Союза русских художников», и критикуя в том же письме картины М. Ларионова, П. Кузнецова, Г. Якулова. В ответ на письмо А. Бенуа Д. Бурлюк пишет, что Петров-Водкин, Серебрякова и Юон, представляют старое искусство, не давая новых форм⁶⁸. Но, как нам видится, это лишь эмоциональный

⁶⁵ Савченко М.Н. Становление методов обучения рисунку в первой половине XX века // Евразийский Союз Ученых. 2015. №3-1 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-metodov-obucheniya-risunku-v-pervouy-polovine-hh-veka> (дата обращения: 19.12.2023); Кравцов Д. В. Академический рисунок как базовая основа профессиональной подготовки будущих художников традиционного прикладного искусства // Искусство и образование. 2011. № 3 (71). С. 98–105.; Грачева С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. 2009. № 2. С. 236–253; Иванова-Везн, Л. И. Первая реформа художественного образования в Советской России: создание СГХМ (1918–1920 гг.) // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-е гг.: Материалы Всеросс. конф., посв. 100-летию образования Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ), Москва, 24–26 декабря 2018 года. М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. С. 21–26; Канунникова Т.А. Композиционный поиск с использованием различных художественных материалов как метод развития художественно-образного мышления подростков // Преподаватель XXI век. 2015. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionny-poisk-s-ispolzovaniem-razlichnyh-hudozhestvennyh-materialov-kak-metod-razvitiya-hudozhestvenno-obraznogo-myshleniya> (дата обращения: 19.12.2023).

⁶⁶ Лапшин В.П. Союз русских художников. Л: Художник РСФСР, 1974. С. 36.

⁶⁷ Бенуа А.А. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». СПб.: Сад искусств, 2006. Т. 1: 1908–1910. – С. 60.

⁶⁸ Бенуа А.А. Художественные письма 1908–1917. С. 61.

ответ художника, чьи художественные принципы публично критикуются авторитетным автором.

Работа К. Юона с С. Дягилевым в Париже в 1913 г., когда мастер делал декорации для оперы «Борис Годунов», также была высоко оценена современниками. О постановке А. Бенуа писал: «Помог победить Париж не тот наш балет, который мы видим по средам и воскресеньям, на котором у нас модно и бонтонно просиживать часы томительной скуки ... не наша солидная и мертвая академия танцев, а какой-то преображенный балет ... В приволье частной антрепризы, где не было ни одного чиновника, а все участники, от директора до последнего помощника, были художниками или людьми, душевно близкими искусству, получилось нечто совершенно иное ... и парижане увидели театр, каким он должен быть, т.е. каким-то живым чудом красоты»⁶⁹. А Ф.М. Шаляпин писал в письме М. Горькому: «Купил я у художника Константина Федоровича Юона семь эскизов к декорациям "Бориса Годунова", которые написаны нынче для Парижа, и каждый день люблюсь не налюбуюсь на них – превосходные вещи ... Заплатил ему полторы тысячи рублей, а удовольствия имею на полтора ста. Экая прелесть, ей-богу, – талантливый парень, черт его заласкай!»⁷⁰.

В советский период творчество К. Юона также вызывало положительные отзывы современников. Так, О. Сопоцинский писал, что «собранность городских пейзажей Юона, проявляющаяся в определенности линейных ритмов, конструктивной ясности композиции, открытом звучании локальных красочных пятен, хорошо отвечала исполненной напряженности жизни 20-х годов, четкой рабочей атмосфере этих лет»⁷¹. Народность и поиски новых путей развития пейзажной живописи с сочетанием символических и фантастических нот отмечалась многими исследователями. Так, О. Сопоцинский отмечал, что «Юон гораздо неопределеннее, чем Кустодиев, в некоторых своих работах пытался

⁶⁹ Там же С. 146.

⁷⁰ Шаляпин Ф.М. Письма. Воспоминания об отце: в 2 т. М.: Искусство, 1959. Т.1. С. 69.

⁷¹ Сопоцинский О.И. Образ Родины: пейзаж в русской советской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1968. С. 17.

связать пейзажный жанр с современностью. Правда, у него эта связь окрашивалась порой в своеобразные символично-аллегорические тона»⁷². Известный исследователь пейзажной живописи А.А. Федоров-Давыдов писал о мастере: «Юон принадлежал к тем художникам старшего поколения, которые сразу же начали отражать в своем искусстве новую жизнь и органически включились в советское искусство. Но мало у кого процесс овладения новым протекал так естественно, органично ... как у Юона. Он легко и просто переходил в своих излюбленных мотивах сельских праздников к показу советской деревни и ее новых бытовых черт ("Праздник кооперации в деревне", 1928), запечатлевал новых ее людей»⁷³.

Ведущий исследователь творчества в советский период Н.Н. Третьяков считал, что обращение художника к любому дореволюционному мотиву восхода солнца и космизма в 1920-е гг. стало полемикой с работами художников авангардной направленности. Так, он пишет: «Возвращение Юона к тематике, в пределах которой он показал себя оригинальным мастером, имело для советской живописи объективно положительное значение. В тяжелые годы разрухи и гражданской войны пейзажная живопись Юона резко противостояла бессодержательному трюкачеству лженоваторов. На выставке, организованной в начале 20-х годов в Москве и Петрограде, Юон вносил здоровую освежающую струю звонкой красочности, национальной самобытности и влюбленности в жизнь»⁷⁴. И здесь мы видим одобрительную риторику известного советского искусствоведа-исследователя. О прошедшей в 1931 г. в Российском музее изобразительных искусств персональной выставке К.Ф. Юона современники писали, что «есть некоторые художники, сумевшие сохранить свое лицо: это Юон»⁷⁵, одобряя найденные им художественные средства для выражения новой социалистической действительности.

⁷² Сопоцинский О.И. Указ. соч. С. 10.

⁷³ Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 49.

⁷⁴ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 49.

⁷⁵ Письмо Смирного-Русецкого Б.А. к Смирной-Ивановой Е.А. ОР ГРМ. Ф. 229 Оп. 1. Ед. Хр. 11, л. 18.

Говоря о работах 1940-х гг., искусствовед К.Ф. Фокин, отмечая высокие художественные достоинства работ мастера, пишет: «Кто мог так поэтично увидеть "Москву индустриальную" или "Март" юоновские?»⁷⁶ После смерти мастера советские исследователи продолжили высоко оценивать художественные достоинства работ Юона: «"Подмосковная молодежь" (1926) – одно из проникновеннейших созданий живописи тех лет ... (в работе) есть внутреннее единство. Оно – в новизне типажа, и в особой слитности, компактности группы, как бы подчеркивающей крепкую товарищескую спайку девушек, и в светлом «упругом» колорите, придающем картине бодрящую свежесть.... Он (Юон) сумел представить в группе четко индивидуализированных лиц некий обобщенный образ новой сельской молодежи»⁷⁷. И лишь говоря об «осени творчества Юона», современники в частной переписке плохо отзывались о его позднем творчестве⁷⁸, указывая на выхолощенность тем и выразительных средств.

Творчество Юона во все активные периоды его работы воспринималось современными критиками и живописцами как актуальное, отвечающее запросам времени. Ученики его студии также отмечали новаторский подход мастера и относились к его творчеству и идеям с уважением. Прожив длинную творческую жизнь, Юон практически до последних десятилетий был живописцем, чувствующим нерв времени и ищущим новые художественные средства для его выражения.

В 1940 г. К.Ф. Юону была присуждена докторская степень, что подтверждает факт признания его заслуг художественным и научным сообществом⁷⁹.

⁷⁶ Фокин К. В. Размышления о русской пейзажной живописи // Вестник ЧГАКИ. 2013. №2 (34). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-o-russkoy-peyzazhnoy-zhivopisi> (дата обращения: 23.03.2023).

⁷⁷ Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930-х годов. – М.: Изобраз. искусство, 1978. С. 110–111.

⁷⁸ Переписка Сидорова А.А. с Корниловым П.Е. ОР ГРМ. Ф. 145/2. Оп. 1. Ед. Хр. 1224 л. 1-2.

⁷⁹ Осмоловский Ю.Э. Константин Федорович Юон. С. 224–225.

Последние десятилетия ознаменованы пересмотром взглядов на творчество многих художников, живших и работавших в первой половине XX в.⁸⁰. В исследованиях, проведенных до 1980-х гг. включительно, путь мастеров разделялся на до- и послереволюционные этапы. При этом произведения часто рассматривались лишь в контексте влияния событий 1917 г. и предшествующего им периода как главных факторов, влияющих на сложение творческой идеологии эпохи. Однако художественная жизнь России первой трети XX в. с характерным для нее поиском новых форм и пластических решений, широтой направлений и стилей свидетельствует не только о влиянии сложной политической обстановки этого периода на творчество мастеров, но и о глубоких связях культурной жизни России с европейским художественным процессом, также оказавшим сильное воздействие на формирование иконографии и стилистики отечественного искусства и культуры, возможно, как ни в какой другой период до этого.

В результате проведенного исследования предложена периодизация творческой деятельности К. Юона, которая складывалась из нескольких этапов в силу того, что конец XIX – первая половина XX в. были временем тектонических изменений в жизни России и СССР, что, несомненно, отразилось и на судьбе представителей художественной сферы. В течение творческого пути К. Юона произошла эволюция его художественного стиля под влиянием как меняющихся запросов окружающего мира, так и перемен в мировоззрении самого мастера. Этапы творческой жизни К.Ф. Юона включают несколько периодов.

– **Первый период (1890–1899 гг.)** – формирование художественных установок мастера.

⁸⁰ Гордеева М. Борис Михайлович Кустодиев, 1878–1927. М.: Директ-Медиа: Комсомольская правда - Группа «Сегодня», 2010. 48 с.; Добужинский М. В. Мстислав Добужинский. Семейный альбом / сост.: М. Гадас; авт. текста: В. Турчин и др. М.: Михаил Царев, 2012. 170 с.; Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения. М.: ABCdesign, 2016. 352 с.

К. Юон начинает учиться живописи именно в момент, когда спор между клонящимся к закату русским реализмом и набирающим силу модерном уже начался, а становящиеся все более популярными и влиятельными в Европе импрессионизм, постимпрессионизм и искусство пленэра начинают проникать и в Россию. Поэтому, несмотря на новый состав преподавателей в МУЖВЗ, К. Юон все-таки считал русскую систему обучения устаревшей и сковывавшей творческие порывы учеников. Исследователь творчества мастера Я.В. Апушкин пишет, что даже в мастерской Валентина Серова Юону не хватало свободы⁸¹. Например, учитель не понимал, зачем молодой художник хочет писать фантастические сюжеты, и не одобрял эту идею. Другой автор монографии о творчестве Юона, А. Койранский, также отмечает, что начинающий художник ощущал консерватизм, исходивший от его преподавателей⁸². Поэтому, создавая свою студию, Юон одновременно и использовал приемы преподавания, воспринятые в МУЖВЗ, и изменил консервативный подход к обучению, свойственный его педагогам. Как правильно отмечает в диссертационном исследовании «Пейзаж в русской живописи XVIII – XX веков», заложившем основы понимания русского национального пейзажа, С. В. Кривонденченков, во второй половине XIX в русской пейзажной живописи ощущается слияние⁸³ романтических и реалистических приемов в живописи. Эта эстетика присуща и художественным принципам художников – преподавателей К. Юона. Но начинающие живописцы, включая и К. Юона, искали новые, актуальные в тот период подходы к передаче цвета и предметности изображаемых объектов.

Во время обучения К. Юон участвовал в студенческих выставках. Полученные от продажи картин средства дали возможность молодому художнику путешествовать. С 1896 по 1899 г. Юон путешествует по Европе; он

⁸¹ Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 101.

⁸² Койранский А. Указ. соч. С. 9.

⁸³ Кривонденченков С. В. Пейзаж в русской живописи XVIII - XX веков: комплексное исследование: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Кривонденченков Сергей Викторович; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - Санкт-Петербург, 2018. - 54 с.

не только работает в частных парижских мастерских, но и посещает Италию, Германию и Швейцарию. Там он знакомится с работами итальянских, немецких, голландских мастеров, изучает современную европейскую живопись и приемы ее преподавания. Главным источником получения новых творческих идей и впечатлений, безусловно, стал Париж, который в то время является центром сосредоточения современного искусства. Именно в местных частных студиях Юон увидит новые приемы обучения живописи, которые впоследствии станут основными для его собственной рисовальной школы, часть которых он привнесет и в собственное творчество⁸⁴. В парижских мастерских конца XIX в. царил принцип свободы творчества. В некоторых из них, например в Гранд-Шомьер, учителя посещали учеников редко. Занятия были построены на самостоятельной практике рисования самой разной натуры: начинающие живописцы тренировались изображать разные композиции – натюрморты, портреты, пейзажи. Такого сильного влияния стиля учителя на учеников, как в России, не было. Наоборот, студии были тем местом, где молодые художники находили себе единомышленников и начинали применять новые живописные техники и стили. Этот подход к организации обучения Юон частично перенесет в свою студию.

Говоря о формировании творческих и педагогических установок К. Юона, можно заключить, что представляется не до конца справедливым мнение авторов монографий о том, что наиболее значительное влияние на художника оказала русская традиция передвижничества с его приверженностью к реализму и социальной направленностью искусства⁸⁵. С позиций современного искусствознания в его художественной системе отмечается, скорее, синтез сюжетов, образов и живописных принципов, сложившихся в такой бурный период в развитии искусства, как начало XX в. И поездки за границу стали важным фактором, повлиявшим на сложение его индивидуального стиля: они

⁸⁴ Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 38; Юон К.Ф. Автобиография. С. 15.

⁸⁵ Третьяков Н.Н. Указ. соч.; Ростовцева И.Т. Указ. соч.; Апушкин Я.В. Указ. соч.

способствовали погружению К. Юона в международный художественный контекст, его увлечению французской живописной культурой, в частности творчеством импрессионистов, интересу к новым техникам и методам преподавания. Однако значимость указанных факторов была недооценена исследователями художественного пути мастера. Его деятельность в значительной степени была обусловлена стремлением познакомиться с новыми художественными мотивами, приемами и техниками и обогатить ими свое творчество.

Второй период (1900-е – конец 1920-х гг.) – период расцвета и творческой зрелости мастера, когда он создает свой уникальный художественный стиль, включающий элементы актуальных в тот период направлений в живописи, соединяя русскую реалистическую традицию с элементами импрессионизма, постимпрессионизма, чертами стиля ар-нуво и символизма. На это время приходится его расцвет как педагога – в его московской мастерской формируется «круг художников Юона», будущих представителей авангардных направлений в живописи, чьи художественные установки и направление творческих поисков сложились под влиянием учителя.

В этот период основными мотивами творчества Юона стали близкие ему темы городской жизни. Так, его работы «Москва. Сад Эрмитаж» (1909), «Ночь. Тверской бульвар» (1909) сюжетно и эмоционально близки таким работам его учителя К. Коровина, как «Ночная улица. Париж» (1902), «Париж» (1907). В них мастер разрабатывает актуальную задачу изображения ночного города. Часто его работы этого периода представляют собой уникальное сочетание полупейзажного, полужанрового произведения. При этом, в отличие от учителя, в работах Юона при передаче цветности объекта нет потери его предметности.

Работы К. Юона «Гулянье на Девичьем поле» (1909), «Сельский праздник. Тверская губерния» (1910) близки работам Б. Кустодиева этого периода, основным мотивом которого было изображение праздничных сцен из народной

жизни. Однако эмоциональный настрой Юона мягче, в его картинах меньше лубочной яркости и кустодиевской иронии.

Также в полотнах Б.Г. Лавренко, таких как «Раннее утро» (1557), «Лето» (1985) ощущается близость творческого метода художника с художественной системой К. Юона, однако в работах последнего более заметны реалистические тенденции, предметность объектов показана сильнее.

Графически работы Юона начала XX в. близки к эстетической позиции журнала «Мир искусства». Рисунки мастера отражают мотив поиска и выражения «чистой красоты и гармонии», сочетая мотивы античного и христианского искусства. При этом его рисунки всегда сюжетны. Как правильно отмечает исследователь С. Голынец, «именно мирискусники создали последовательную систему графических приемов, сыгравших решающую роль в изменении художественного облика отечественной полиграфической продукции»⁸⁶. Представляется, что Юон, входивший в круг участников «Мира искусства», также фактически участвовал в процессе сложения новых принципов графической иллюстрации.

В творчестве Юона 1900–1916 гг. ощущается влияние новых тенденций в живописи и графике России этого периода – импрессионизма, символизма, постимпрессионизма и реализма. Именно в этот период, в 1900-х гг., происходит формирование творческого метода Юона, соединившего русскую реалистическую традицию с эстетикой импрессионизма. Таким образом, в творчестве мастера в начале XX в. ощущается диалог современных европейских направлений в живописи с русской реалистической традицией, развитие современных идей о месте человека в мире, отражение существующих актуальных философских идей. Вхождение русского искусства в общеевропейский контекст ощущается в работах художника, соединившего

⁸⁶ Голынец С. Графика Бакста // Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения. М.: ABCdesign, 2016. С. 282–286.

образы традиционной русской жизни с приемами и сюжетами, ставшими актуальными в русских живописи и графике в начале XX в.

Сформировавшиеся в первые десятилетия живописные образы, такие как светила, олицетворяющие новый мир, синтетические образы русской природы, гражданская тематика, свойственная модерну приверженность к текучести линии и декоративность композиции, получают свое дальнейшее развитие в творчестве мастера.

Представляется, что стилистические черты и особенности импрессионистского и символистского направлений в живописи играли в работах мастера большую роль, а увлечение стилистикой модерна, приверженность к пониманию самоценности рисунка и линии, к стилизации и декоративности оказали решающее влияние на формирование его индивидуального почерка в дореволюционный период.

Большинство работ о творчестве художника было написано в советский период, когда художественный метод К. Юона рассматривался как классический пример продолжения устойчивой традиции пейзажной живописи конца XIX – начала XX в. Его главными достижениями считались лирические городские архитектурные пейзажи с включенными в них жанровыми сценками. Так, исследователь творчества художника Н.Н. Третьяков отмечает: «Юон вошел в молодое советское искусство как разносторонний художник, обладающий большой и серьезной культурой»⁸⁷. Его послереволюционное творчество мало исследовано современными авторами, ведь, как правильно отмечает Б. Гройс, «официальное, как и неофициальное искусство Советского Союза и прочих социалистических стран совершенно не попадает в сферу внимания историков современного искусства и музейной системы»⁸⁸. Некоторые исследователи

⁸⁷ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С.48.

⁸⁸ Гройс Б. Политика поэтики. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С.4

смотрят на творчество⁸⁹ и на теоретические работы⁹⁰ художника через призму его отношений с советской властью. На наш взгляд, в разные периоды своего творчества мастер, несмотря на официальные заявления о важности реалистических приемов, все-таки сохраняет приверженность импрессионистскому пониманию света, не ухудшая при этом качества предметности. Именно этот художественный метод и позволяет назвать его «отцом» советского пейзажа, соединившего в рамках новой социалистической академической живописи реалистические и импрессионистические приемы.

В 1918 г. Юон принимает участие в Первой государственной выставке, работает в Московском отделе народного образования, продолжает принимать участие в выставках СРХ, на XVI выставке которого в 1922 г. он представит «Купола и ласточки» и «Солнечное утро в Лавре» (1921), написанные с сохранением дореволюционной тематики и традиций русской пейзажной живописи. Однако на следующей выставке СРХ, в декабре того же года, он представляет совершенно другую живопись – работы о новом времени, послереволюционной жизни: «Новую планету» и графические «Портреты современников» П. Когана (1921) и А. Коонен (1920) и др. Представляется, что именно в этот момент творчество Юона начинает разделяться на направления русского реалистического пейзажа и поисков новых путей, приемов и принципов изображения новой советской жизни. На В экспозиции было представлено ничтожно мало полотен о современной жизни и картина Юона о новом мире стала «наиболее значительной» – о мастере заговорили как об одном из «крупнейших художников нового дня»⁹¹. Мастер принимает участие в последней

⁸⁹ Лежень Е.Е. Плакат как средство политической агитации // Вестник Саратовского социально-экономического университета. 2013. № 3(47). С. 122–124.

⁹⁰ Христолюбова Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К. С. Петрова-Водкина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-teoretiko-hudozhestvennyh-idey-k-s-petrova-vodkina> (дата обращения: 19.06.2023); Грибоносова-Гребнева Е.В. Между соцреализмом и соцмодернизмом: к вопросу о стилистике К. С. Петрова-Водкина в отечественном искусстве 1920–1930-х гг // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2009. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdusotsrealizmom-i-sotsmodernizmom-k-voprosu-o-stilistike-k-s-petrova-vodkina-v-otechestvennom-iskusstve-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 19.06.2023).

⁹¹ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 156–157.

выставке СРХ, на которой была представлена лишь графика экспонентов. Затем он участвует в выставках «Искусство движения», а в 1925 г. вступает в АХРР.

– **Третий период (1930-е–1958 гг.)** – период активной общественной деятельности в сфере развития и формирования советской системы художественного образования. В это время, особенно в 1940–1950-х гг., отмечается утрата художником ощущения «нерва» времени, когда, несмотря на работу в эстетике соцреализма и развитие этого направления в своем творчестве, в работах Юона пропадает свойственное другим периодам новаторство, поиск и эволюция собственной системы художественных приемов, отвечающих запросам времени, наступает «осень живописи».

После революции 1917 г. творчество К. Юона развивается в двух направлениях: в 1921 г. он создает два самых известных своих произведения – «Купола и ласточки», которое является вершиной его творческих поисков в области лиричных реалистических городских пейзажей, воспевающих русский уклад жизни, и «Новую планету», где автор использует нетривиальные приемы изображения новой действительности. Но оба полотна являются «симптомами времени». Они отражают разные линии развития живописи в ту эпоху, и в творчестве Юона этого периода представляется возможным проследить диалог между данными направлениями.

Таким образом, в послереволюционный период творчество художника развивается в трех направлениях.

Во-первых, Юон продолжает писать архитектурные пейзажи, создавая портреты места и города, однако это больше не изображение существующей жизни, а попытка запечатлеть уходящий уклад и приметы, знаки прошлой жизни, создать мифологию прошлой жизни.

Во-вторых, в своих работах фантастической направленности художник создает утопические образы будущего мира и новых людей, которые придут на смену уходящему. В них ощущается и неоднозначное отношение автора к революционным событиям, и поиск путей возрождения страны,

Во-третьих, в своих картинах соцреалистической стилистики художник выступает одним из основоположников формирования иконографии соцреализма, создания мифа о новом государстве, его жизни, героях и ценностях.

Как в дореволюционный период, так и после событий 1917 г. обладающий прекрасным чувством времени Юон в своем творчестве развивал актуальные в тот период сюжеты. В художественном осмыслении темы Родины и Москвы работы Юона, связанные с поиском национальной и культурной идентичности России, близки к творчеству И.Э. Грабаря, В.Н. Бакшеева, В.К. Бялыницкого-Бируля и других мастеров живописного жанра. Прошедшая в 1943 г. выставка семи старейших советских пейзажистов включала и работы Юона. Полотна мастера отличала особая лиричность сюжета, яркость колорита и особое продуманное художественное композиционное единство. Эмоциональный настрой пейзажей Юона отличали радостные интонации и зачастую праздничное настроение. Даже в своих индустриальных пейзажах мастер стремился к лирическому осмыслению окружающего мира, сохраняя приверженность поэтизации сюжета. Работая над историко-революционными полотнами, Юон стилистически был близок к лучшим работам таких мастеров, как И. Бродский, М. Греков, сохраняя классический реалистический подход к сюжету в отличие от Г. Клуциуса и К. Редько. Таким образом, в контексте послереволюционного советского искусства творчество Юона занимает «срединную» позицию, характеризующуюся, с одной стороны, обращением к актуальным сюжетам и мотивам, а с другой – приверженностью к основным творческим принципам, выработанным в дореволюционный период. Во второй четверти XX в. художественный почерк мастера меняется незначительно, Юон развивает творческие идеи, над осмыслением которых работал в ранний период своего творчества.

Верно определив потребности эпохи и найдя соответствующий художественный язык, К. Юон своим творчеством 1920–50-х гг., соединив в нем классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами,

настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в сложении новых направлений советской станковой живописи – в пейзажном и бытовом жанре и исторической картине. В этот период творческий метод Юона, несмотря на формальное отрицание импрессионизма, сохраняет свои особенности, сохраняя при использовании цвета качества предметности изображаемых объектов. Эстетика пейзажей Юона становится основой для новой, советской академической живописи.

Несмотря на значительные художественные достоинства, многие его работы этого периода остались без достаточного внимания, либо их оценка осталась несколько однобокой в силу идеологических или политических особенностей, существовавших во время проведения исследований. При этом влияние Юона на сложение круга русских художников-авангардистов, а также существовавший в его московской студии «диалог» русской реалистической школы живописи и новых авангардных направлений мало освещены исследователями, хотя представляются значимой частью педагогической и творческой деятельности мастера.

1.2. Основные этапы творческой деятельности К.Ф. Юона

«Я родился в 1875 году в Москве, на 4-й Мещанской улице, близ Садового кольца, где прожил первые пять лет своей жизни в типичном для 1870-х годов двухэтажном доме с просторным садом из старых вязов, с цветочными клумбами и скамейками», – так описывает К. Юон свое детство⁹². Будущий художник и известный общественный деятель был потомком старинного швейцарского рода, история которого прослеживается с XIV в. В первой половине XIX в. предки Юонов переехали в Прибалтику, а оттуда в Москву. При рождении мальчик по

⁹² Юон К.Ф. Москва в моем творчестве. М.: Сов. художник, 1958. 76 с.

семейной традиции получил двойное имя – Константин-Николай⁹³. Семья будущего живописца относилась к состоятельному среднему классу. Отец художника, Федор Юон, возглавлял страховую компанию и занимал должность председателя Московского хорового общества. Мать художника увлекалась музыкой, она старалась привить детям любовь к творчеству. В семье у Юонов было одиннадцать детей, Константин был четвертым, братья и сестры будущего художника были увлеченными музыкантами, учились в Московской консерватории. Старший брат Павел продолжил обучение в Берлине, после революции эмигрировал в Швейцарию, где стал известным композитором и преподавателем. Детство и юные годы художника достаточно подробно описаны в монографиях о его творчестве⁹⁴, отметим лишь, что его происхождение и творческая атмосфера в семье располагали к увлечению искусством и развитию интереса к живописи и архитектуре, и остановимся на факторах, повлиявших на формирование живописной системы и художественного мировоззрения мастера, которые не были рассмотрены исследователями ранее.

Рождение в семье иностранного происхождения и интернациональное окружение в Лефортово – в Немецкой слободе Москвы, где проживала семья Юонов, заложило интерес к западной культуре, который художник развил в юношеских поездках за границу. Происхождение и отроческие годы сближают его с «Невскими Пиквикианцами», будущими создателями «Мира искусства», – А. Бенуа, Е. Лансере, В. Нувелем, А.Нурком, получившими благодаря иностранным корням и интернациональной среде общения в юности широкий кругозор. Это также сблизит художественные интересы Юона с идеями «Мира искусства». Интернациональные связи его семьи, а также формирование его личности в обществе таких же потомков иностранных семей в Москве создало почву для развития космополитического мировоззрения автора, когда будущий мастер осознавал важность и необходимость расширения кругозора и изучения

⁹³ Юон К.Ф. Автобиография. С. 25.

⁹⁴ Ростовцева И.Т. Указ. соч.; Апушкин Я.В. Указ. соч.

европейского контекста развития живописи, возможности параллельного существования разных пластических приемов и техник решения одной художественной задачи.

На становление юного художника повлияли занятия с первым учителем живописи Юона – Константином Васильевичем Кандауровым, художником Малого театра, известным своими пейзажами и натюрмортами, любившим акварель и графику⁹⁵, они пробудили у Юона интерес к созданию театральных декораций. Регулярное посещение Третьяковской галереи с начала 1880-х гг., безусловно, оказало формирующее воздействие как на выбор будущей профессии, так и на сложение художественных ценностей мастера. В юные годы важным художником для начинающего живописца стал В. Суриков, о чем Юон писал в своей автобиографии: «...моя собственная любовь к истории и древностям, к декоративной и красноречивой красочности форм ушедших веков в соединении с живой жизнью и в живом свете влекли меня к нему. Он больше всех других русских живописцев умел связать историю современности, отражать общие мировые идеи в трагедиях и борьбе живого человека, связывать искусство с жизнью»⁹⁶.

Увлечение архитектурой также проявилось еще в детские годы, ведь старинный район Лефортово, где жила семья Юонов, был тесно связан с эпохой Петра I. Впоследствии архитектура Кремля, Китай-города, Коломенского и Троице-Сергиевой Лавры станет важным мотивом живописи мастера. Именно впечатления юности о визуальных образах современной Москвы, где сочетаются старинные постройки с приметам протекающей перед взором художника жизни, заложат базис для центральной темы в творчестве художника.

Среднее образование Константин Федорович получил в одном из лучших реальных училищ в России того времени – Московском реальном училище Святого Михаила в Лефортове. Директор училища, действительный статский

⁹⁵ Алексеева Л. К. Цвет винограда: Юлия Оболенская, Константин Кандауров. М.: АСТ, 2017. 380 с.

⁹⁶ Юон К.Ф. Автобиография. С. 22.

советник Георгий Иванович фон Ковальциг, собрал в нем лучших педагогов, таких как Иона Вертоградский, известный детский писатель и филолог Алексей Сливацкий. Русскому языку учеников обучал председатель Общества любителей русской словесности Алексей Евгеньевич Грузинский. Хорошее владение словом, заложенное в юные годы, впоследствии помогло художнику написать 73 литературные работы⁹⁷.

Еще в Лефортовском училище К. Юон начал изучать архитектуру, а поступив в 1893 г. в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он продолжил свое образование в этом направлении. Однако к концу первого года обучения художник понял, что его больше влечет кисть, краски и карандаш, и перевелся на отделение живописи. Но даже короткое время изучения базового курса архитектуры наложило отпечаток на его творчество: в своих работах художник детально изображает старинные постройки – церкви, соборы, дома, хорошо понимая их строение и стилистические особенности. Сложная пластическая композиция в будущем станет отличительной чертой его городских пейзажей, где стены зданий имеют осязательную характеристику, а зритель ощущает равновесие масс и объёмов конструкций. Именно архитектура будет главным героем многих работ художника⁹⁸.

На отделении живописи Константин Юон учился у К. А. Савицкого, А.Е. Архипова, Н. А. Касаткина, К. А. Коровина, В. А. Серова, И. И. Левитана, Л. О. Пастернака. В 1890-е гг. МУЖВЗ было классическим консервативным учебным учреждением, настоящим оплотом и хранителем традиций русского идейного реализма, острая социальная направленность которого в конце XIX в. уже отходила в прошлое⁹⁹. С приходом в училище Константина Коровина, Леонида Пастернака, Валентина Серова, Исаака Левитана ситуация меняется. Новое поколение учителей-художников привносит свежие идеи, новые техники

⁹⁷ Апушкин Я.В. Указ. соч.; Третьяков Н.Н. Указ. соч.

⁹⁸ Апушкин Я.В. Указ. соч.; Третьяков Н.Н. Указ. соч.

⁹⁹ Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. 286 с.; Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951. 172 с.

преподавания и даже способы организации мастерской. Особенно явно это ощущается при сравнении с педагогическими установками, принятыми в Петербургской академии художеств, которая по сравнению с Москвой остается в то время более консервативной и устаревшей¹⁰⁰.

Среди педагогов МУЖВЗ в то время ближе всего по духу Константину Юону был Абрам Ефимович Архипов. Наставник будущего живописца был сыном рязанского крестьянина, бывшего крепостного, поэтому народная тема была ему близка, а провинциальные русские пейзажи хорошо знакомы с детства. Архипов, будучи учеником В. Перова¹⁰¹, продолжал следовать традициям реализма, но отказался от остросоциальной направленности сюжета. Он изображал на своих полотнах простые, обыденные сюжеты из жизни народа. Его ученик Юон, придерживающийся реалистической традиции практически на протяжении всего творчества, перенес свое внимание на жизнь города. Их работы роднит мажорность пленэрной живописи, передача световых эффектов, широкий свободный мазок, который учитель перенял от Андреса Цорна¹⁰², и линейность рисунка, выработанная учителем в классе знаменитого преподавателя академического рисунка П.П. Чистякова в Петербургской Академии художеств¹⁰³, которые затем перенял и К. Юон. Архипов был старше своего ученика всего на 13 лет. Они вместе были учредителями «Союза русских художников»¹⁰⁴ и других художественных объединений, участвовали в их выставках. Архипов старался привнести в свою мастерскую современные принципы преподавания живописи, поскольку, когда он сам в августе 1884 г. решил продолжить свое образование в Петербурге, Академия художеств разочаровала его своей отсталостью. Исследователь его творчества

¹⁰⁰ Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии Художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 260.

¹⁰¹ Ляпунов В.А. Василий Григорьевич Перов, 1834–1882. Л.: Художник РСФСР, 1988. 103 с.

¹⁰² Крель А. Е. Андерс Цорн. М.: Летний сад, 2008. 192 с.

¹⁰³ Молева Н. М., Белютин Э. М. П.П. Чистяков – теоретик и педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. 229 с.

¹⁰⁴ Гришина Е. Союз русских художников. М.: Директ-Медиа: Изд. дом «Комсомольская правда», 2011. 48 с.; Лапшин В.П. Союз русских художников.

И. Ненарокова пишет об этом так: «Догматическая, мертвенная атмосфера Академии художеств была прямой противоположностью вольному воздуху Московского училища живописи, ваяния и зодчества»¹⁰⁵. Но и Московское училище не было в ту пору столпом современного подхода к преподаванию искусства. Но в 1894 г., как раз во время обучения в МУЖВЗ К. Юона, состав училища обновился: туда пришли Н. Касаткин, А. Архипов и К. Савицкий, Л. Пастернак, а еще через несколько лет К. Коровин и В. Серов.

Абрам Архипов начал преподавать в МУЖВЗ с 1894 г. 1890-е гг. стали самыми плодотворными в творчестве художника. Ко времени работы в его классе К. Юона он уже достиг своего расцвета. К моменту поступления Юона в МУЖВЗ Архипов уже написал свою знаменитую работу «По реке Оке» (1889), где большое внимание уделено передаче света. Солнце приглушает яркость красок, нежно-золотистая гамма удачно передаёт полуденный зной и легкое марево в воздухе, тени предметов расплывчаты. Таким образом, пленэрная задача была решена учителем, он достиг желанной прозрачности и чистоты солнечного дня. Работа стала важным этапом перехода от темной тональной живописи прошлого к светлой пленэрной. Этот же подход Архипов передал своим подопечным. Ранние работы его ученика Юона полны света, воздуха и радости (например, «Монастырь в снегу» (1900) [ил. 11], «Березы. Петровское» (1899) [ил. 8], «Старые вязы» (1901) [ил. 12]). Уже в них заметен интерес живописца к разработке творческой задачи по передаче световоздушной перспективы, изображению рефлексов, практически импрессионистическому подходу к пейзажу. В полотнах Архипова и Юона начала XX в. заметны схожие черты: любовь к ярким, красочным народным мотивам, воссоздание световоздушной перспективы, непосредственность восприятия натурального мотива, любовь к работе на пленэре.

¹⁰⁵ Ненарокова И.С. Солнечные полотна Абрама Архипова. М.: Советский художник, 1982. с. 44.

К. Юон отмечал, что Валентин Александрович Серов оказал сильное влияние на сложение его живописной манеры: «Третьяковская галерея и мой учитель Серов были двумя главными родниками, где я черпал то спасительное начало, которое позволило мне пронести сквозь всю жизнь здоровое отношение к искусству, и не дало сбиться с пути реалистического, с пути уважения к русской классике»¹⁰⁶. Художник один год учился у него в натурном классе, а затем перешел работать в собственную мастерскую учителя. В. Серов никогда не описывал свою систему преподавания, писать и говорить об искусстве он не любил¹⁰⁷. Мастер работал с учениками «исходя из понимания рисунка, живописи и композиции как методов познания реального мира и способов выражения этого приобретенного познания в искусстве». Обучение начинающих художников он строил на культуре природы¹⁰⁸. Он говорил: «...формулы природы иные, чем формулы живописи, и только в формулах, присущих живописи, полная ее выразительность... И это... это только и есть искусство»¹⁰⁹. Важным принципом преподавания живописи Серовым, воспринятым от него и Юоном, стало формирование у студентов понимания рисунка как основы, костяка живописи, без которого живописное произведение становится просто эффектной игрой с красками и кистью, каким бы уникальным собственным видением это ни оправдывалось.

Также интересным приемом избавления молодых художников от привычки фотографически точной фиксации природы стало резкое изменение Серовым темпа работы в классе. Он ставил постановки то на несколько сеансов, то на несколько часов, заставляя работать по памяти. Подобная практика, резко отличавшаяся от консервативных уроков П. Чистякова и И. Репина в Петербурге,

¹⁰⁶ Юон К.Ф. Автобиография. С. 22

¹⁰⁷ Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М., 1967. С. 263.

¹⁰⁸ Есенина С. Валентин Серов – педагог // Третьяковская галерея. 2015. № 3(48). URL <https://www.tg-m.ru/articles/3-2015-48/valentin-serov-pedagog> (дата обращения 12.12. 2023).

¹⁰⁹ Петров-Водкин К.С. Из рукописи «О «Мире искусства» // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 2. С. 214.

развивала способность схватить форму, замечать в природе самое общее, но характерное и выразительное. Приглашение в класс не профессиональных натурщиков, а простых людей с улиц¹¹⁰ также развивало навык создания типичных обобщенных образов персонажей.

В. Серов обучал начинающих художников навыку создания тонального единства картины, правильного выбора тональных соотношений. В своих мемуарах об учителе ученики мастера, например Н.П. Ульянов и М.Ф. Шемякин¹¹¹, описывают такие занятия. Вспоминая период обучения у Серова в мастерской, Юон писал, что он одинаково умел ценить старое искусство и интересоваться новым движением, оставаясь глубоким реалистом и глубоким психологом¹¹². Однако во взглядах художников на искусство были и значимые расхождения. Так, негативное отношение Серова к «фантастическому и отвлеченно-общему, к фантазиям вообще»¹¹³, его недовольство сильным увлечением ученика французской живописью¹¹⁴ вызывало непонимание у начинающего художника. Таким образом, уже в период обучения в училище Юон осознает важность и возможность диалога реалистической традиции с набирающими популярность новыми направлениями в живописи.

Исаак Ильич Левитан начал преподавать в МУЖВЗ в 1898 г. и проработал там до своей кончины в 1900 г. К. Юон посещал класс Левитана совсем немного времени. Его мастерская в МУЖВЗ была устроена особым образом: почти половина помещения была отведена под воссозданный уголок леса. Там располагались настоящие деревья с желтыми листьями, мох, дерн, кадки с папоротником и ели. В листьях папоротника лежал полускрытый лошадиный череп¹¹⁵. Освещение напоминало свет, падающий на поляну леса. Учитель часто

¹¹⁰ Ульянов Н.П. Воспоминания о Серове. М-Л: «Искусство», 1945. С. 4–9.; Ульянов Н.П. Мои встречи. Воспоминания. М., 1959. С. 103.

¹¹¹ Шемякин М.Ф. Воспоминания. К 100-летию юбилею Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1845–1945 // Панорама искусств. М., 1989. Вып.12. С. 272.

¹¹² Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 217.

¹¹³ Юон К.Ф. Автобиография. С. 21–22.

¹¹⁴ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 85.

¹¹⁵ Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. 336 с.

приносил в мастерскую цветы. Своей задачей И. Левитан ставил научить начинающих художников передавать жизнь природы, создать достоверный образ, передать настроение момента. За полтора года своей педагогической деятельности И. Левитан возродил и преобразил пейзажный класс МУЖВЗ. Сменивший его А.М. Васнецов продолжил преподавание по принципам своего коллеги.¹¹⁶ Во время занятий И. Левитан не столько занимался исправлением ошибок учеников, сколько учил их работать с натурой, понимать ее, видеть важное, значимое. Один из его учеников Б.Н. Липкин пишет о занятиях в пейзажном классе: «Левитан был не только преподавателем пейзажа, но вел с учениками беседы об искусстве и литературе, говорил им о А.И. Герцене, В.Г. Белинском, Н.Г. Чернышевском. Естественно, что все это внушало ученикам глубокое к нему уважение»¹¹⁷. Этот же подход к обучению начинающих художников привнес в свою студию и К. Юон, проводивший беседы об искусстве и даже создавший дискуссионный клуб для учеников.

Влияние учителя на пейзажную составляющую творчества К. Юона значительно. Оно ощущается в таких полотнах К. Юона, как «Мартовское солнце» (1915) [ил. 6,67], «Зимний день» (1910) [ил. 13] и других. «Вспомним "Март", "Свежий ветер", "Озеро". Сколько здесь радости и счастливого ощущения», – так говорил о работах учителя Константин Федорович¹¹⁸. И его пейзажи как будто продолжают радостную и счастливую линию этих полотен Левитана, а его городские пейзажи начала XX в. также можно назвать «пейзажами настроения». К. Юон писал о своем учителе: «Живопись Левитана – подобна звукам золотой арфы. Она поет о самом сокровенном в человеческом сердце, в русской душе»¹¹⁹. Это умение найти и показать национальное, близкое, интимное Юон демонстрирует в своих работах.

¹¹⁶ Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1966. 403 с.

¹¹⁷ Левитан И.И. Указ. соч. С. 197, 204.

¹¹⁸ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 224.

¹¹⁹ Левитан И.И. Указ. соч. С. 196.

Другим значимым преподавателем для Константина Юона стал Леонид Осипович Пастернак. О нем художник вспоминал: «Он был лучшим советчиком в области мастерства техники и живописной скульптуры»¹²⁰. С 1883 г. Леонид Пастернак учился в Королевской Мюнхенской академии. После реформ 1870-х гг. Карл фон Пилоти ввел там обязательный класс рисунка с живой натуры, что стало началом сложения сильной школы обучения технике рисунка. В тот период в МУЖВЗ, как и в Петербургской академии, начинающие художники писали копии только с бюстов. В Мюнхене Пастернак посещал класс рисования только углем сначала голов, потом фигур и полуфигур, что укрепило его природную склонность к рисунку¹²¹.

В апреле 1894 г. Леонид Пастернак стал преподавателем МУЖВЗ. В 1897 г. А. Архипов и Л. Пастернак отвечали за третий, натурный класс, в котором в это время учился К. Юон. Именно они вместе в своем классе ввели рисование самых разных типажей натурщиков – и мужчин, и женщин. Теперь начинающие живописцы рисовали натуру всегда в полный рост, как в Мюнхене. Это позволяло лучше изучить пропорции тела и его динамику, научиться схватывать и передавать движение мышц.

Леонид Пастернак много дал будущему Юону-преподавателю. Он познакомил его с системой рисования углем с натуры, которую тот будет применять в своей мастерской, отточил навыки академического рисунка. В будущем, хотя К. Юон и станет мастером городского лирического пейзажа, его талант графика также будет высоко цениться знатоками. При сравнении рисунков учителя и ученика, в частности? семейных портретов Л. Пастернака и К. Юона (см., например, «Семейный портрет (Клавдия Алексеевна Юон, жена художника, и сыновья Борис и Игорь)» (1915) [ил. 10]), заметно сходство композиции и трактовки пространства. При этом рисунки ученика более статичны, линия четче, контур жестче, а в рисунках Пастернака больше

¹²⁰ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 12.

¹²¹ Пастернак Л.О. Заметки об искусстве. Переписка. – М., 2013. С. 8.

движения, формы перетекают одна к другой. Композиция Юона более тектонична, в его графике ощущаются твердость и рационализм. Рисунки Л. Пастернака больше тяготеют к диагональному движению, уравновешенной асимметрии масс. Семейный портрет Юона стилистически ближе к портретам другого его учителя – Валентина Серова.

В конце XIX – начале XX в. художественная жизнь России развивалась бурными темпами. Новые веяния, открытия и начинания в искусстве быстро сменяли друг друга. Молодые художники самостоятельно путешествовали за границу, в частности? в Париж, с целью знакомства с последними тенденциями в живописи и скульптуре. В России прошло около двенадцати выставок, таких как выставка английских, шотландских и немецких акварелистов в Академии художеств в 1897 г., выставка русских и финляндских художников в Петербурге в 1898 г., объединившая московских художников и «кружок Бенуа», и другие, открывшие как для рядового зрителя, так и для художников живопись Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Голландии и скандинавских стран. Русское искусство также начало открываться Западу, художественный процесс России все больше входил в международный культурный контекст. Москва стала сосредоточием этих процессов. Так, С.П. Дягилев писал о московском осеннем театральном-выставочном сезоне 1902 года: «В Москве, как уже давно известно, художественная жизнь всегда интенсивнее, чем в Петербурге, но в последнюю мою поездку туда я все-таки был изумлен: казалось, я попал не в Москву, а в Лондон. Открытие архитектурной выставки, вернисаж у "36-ти", юбилейная выставка в Училище живописи, ваяния и зодчества, периодическая выставка в Историческом музее, выставка "Мира искусства", первое представление "Кашея" Римского-Корсакова в частной опере, триумф Горького в театре Станиславского – словом, оживление совершенно исключительное»¹²². Будучи молодым художником, процесс формирования которого пришелся на такой бурный

¹²² Дягилев С. Новости // Хроника журнала «Мир искусства». 1903. № 1. С. 8.

период развития искусства, как начало XX в. в России, да еще находясь в самом его эпицентре – Москве, К. Юон получил большое количество различного визуального и художественного опыта на выставках разных школ и направлений, участвуя в разных объединениях, стилистика которых не всегда была близка друг другу. Поэтому на протяжении всего творческого пути мастеру будет свойственна одновременная работа в разных жанрах и стилистиках, а его художественному стилю будет свойственен синтетизм.

Более детальная характеристика эпохи дается в таких работах, как «Русская живопись конца 1900-х – начала 1910 годов» Д.В. Сарабьянова¹²³, «Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков» Г.Ю. Стернина¹²⁴, «Русская живопись XIX века среди европейских школ» Д.В. Сарабьянова¹²⁵, «Художественная жизнь России начала XX века» Г.Ю. Стернина¹²⁶ и др.¹²⁷. В настоящей работе изучение культурной жизни эпохи не является предметом исследования, цель которого – выделить общие тенденции развития искусства и отметить основные события, которые повлияли на формирование художественного мировоззрения К. Юона, и уточнить место его творчества в общей картине развития живописи в этот период.

В начале XIX в. теоретические положения британского поэта Уильяма Вордсворта о том, что природе присуща святость и она оказывает очищающее и возвышающее воздействие на человека¹²⁸, оказали огромное влияние на развитие как темы природы в литературе, так и на жанр пейзажа в живописи. Представляется, что именно это представление о влиянии природы на человека стало основой художественных установок К. Юона, развивавшего идею

¹²³ Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов: очерки. М.: Искусство, 1971. 143 с.

¹²⁴ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Искусство, 1970. 293 с.

¹²⁵ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ...

¹²⁶ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М: Искусство, 1976. 222 с.

¹²⁷ Лапшин В.П. Союз русских художников; Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / ВНИИ искусствознания. М.: Искусство, 1988. 285 с.

¹²⁸ Вордсворт У. Лирические баллады и другие стихотворения / коммент. Л. Володарской; Российский гос. гуманитарный ун-т. М.: РГГУ, 2011. 267 с.

духовного очищения через близость с природой в своем творчестве. Исследование истории пейзажной живописи как в русской, так и в иностранной традиции не является целью настоящей работы. Однако, размышляя об истоках формирования образной системы художника, хочется подчеркнуть, что бурное развитие пейзажной живописи началось только в XVII в., но, как пишет специалист по пейзажному жанру К. Кларк, «лишь в XIX веке пейзаж становится ведущим жанром искусства и создает свою собственную эстетику ... в ходе такого развития концепция пейзажа смещается от вещей к впечатлениям»¹²⁹. В конце XIX – начале XX в. пейзажный жанр стал чрезвычайно популярным у художников, работающих в стилистике московской школы живописи, к которой принадлежал и К. Юон. Художник в своих ранних работах, следуя традиции П. Брейгеля и его «Пейзажам времен года», также объединяет жанровые сцены и изображение природы в своих работах. Так он решает вопрос о месте человека в современном мире, соотношении человека и природы. Эти работы отражают и философию своего времени, и современное понимание места человека в мире, его взаимосвязи с природой и современностью. Как отмечает историк искусства А.А. Федоров-Давыдов, «пейзажная живопись способна собственными средствами глубоко отражать свою современность, выражать мысли и чувства людей не менее ярко, нежели сюжетная живопись, и быть наряду с ней зеркалом эпохи»¹³⁰.

В ранних работах художника ощущается влияние его учителей, явно прослеживается приверженность русской реалистической традиции. Так, в камерном пейзаже «Березы. Петровское» [ил. 8] автор разрабатывает мотив русской природы. Работа полна лиризма, свойственного будущим пейзажам художника. Здесь чувствуется и влияние пейзажа настроения И. Левитана, и народный лиризм работ А. Архипова. Эмоционально полотно перекликается и с картиной «Заросший пруд. Домотканово» (1888) В. Серова. Мотив леса

¹²⁹ Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 272.

¹³⁰ Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 9.

напоминает и полотно «Березовая роща» (1885) г. И. Левитана. Таким образом, К. Юон под влиянием своих учителей пишет почти безлюдные лирические пейзажи, лишённые социальной направленности. При этом художник старался найти и свои собственные сюжеты. Мотив интимного городского пейзажа, его поэтичность были новы в то время. Избегая социальности сюжета, свойственной старшему поколению передвижников, автор обращается к эстетической стороне архитектурного пейзажа. В таких работах, как «Монастырь в снегу» [ил. 11], «Праздничный день» (1903) [ил. 14] и др., он воссоздает красоту и неизъяснимую прелесть русской старины, городской жизни. Уже в это время в полотнах художника появляется мотив поиска национальной идентичности, когда в образах быстро меняющегося современного мира автор ищет характерные черты русской традиции. При этом в его живописи заметно исследование проблематики передачи освещения, что указывает на влияние французского импрессионизма. В конце XIX века, как отмечает И. А. Дорончев, исследуя работы, представленные на XXIV Передвижной выставке, «целый ряд произведений художников младшего поколения свидетельствовал как о продолжении традиций критического реализма, так и о поисках нового живописного языка, основанного на пленэрном виде»¹³¹. Так, творчество К. Юона начала XX века иллюстрирует эти поиски.

К. Юон участвует практически во всех крупных художественных объединениях Москвы и Санкт-Петербурга того времени. Активно экспонирует свои работы на выставках. Так, в 1902 г. он выставляет свои полотна на выставке «36-ти» в залах Строгановского училища, которая станет предвестником образования нового объединения художников. На ней он представил несколько пастелей, выделяющихся в скромно представленном отделе графики¹³². При этом, как пишет В.П. Лапшин, данная группа пейзажистов, среди которых был и К. Юон, представляла «к тому времени уже начавшую складываться московскую

¹³¹ Дорончев И.А. Клод Моне, Василий Кандинский и Государь император: французская художественная выставка 1896-1897 годов в Петербурге и Москве – Искусствознание. 2021. № 1. С.107.

¹³² Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 36.

живописную школу, тех "наследников Левитана"¹³³. Однако эти утверждения представляются не до конца справедливыми. В работах К. Юона 1900–1910-х гг., таких как «У берега реки Псковы» (1906), «Ворота Ростовского кремля» (1906), ощущается влияние и современных европейских направлений в живописи, таких как модерн. Юон ищет новые пластические средства для создания образов и символов русской жизни, используя такие приемы стиля ар-нуво, как декоративность, плоскостность, ритмичность и линейная колористическая композиция. В цикле графических работ «Сотворение мира» художник обратится также и к символизму.

В декабре 1903 г. К. Юон принимает участие в учредительном собрании Союза русских художников, являясь одним из основателей объединения наравне с В. Серовым, М. Врубелем, К. и С. Коровиными, В. Борисовым-Мусатовым, А. Бенуа, И. Грабарем и др.¹³⁴. История создания объединения и его деятельность, а также участие К. Юона в ее организации и выставочной деятельности подробно рассматривается в работе В. П. Лапшина «Союз русских художников»¹³⁵. В настоящем исследовании хочется лишь отметить, что, несмотря на многоплановость творчества художника, именно стилистика московской школы живописи начала XX в., свойственная Союзу русских художников, останется главной на протяжении всей его жизни. К. Юон так говорил об объединении: ««Союз русских художников» объединял в своих рядах прогрессивно настроенных лучших живописцев своего времени ... Основной принцип "Союза русских художников" заключался в том, что национальные живописные и индивидуально-творческие начала в искусстве являются важнейшими слагаемыми художественного творчества»¹³⁶.

В начале XX в. художник путешествует по Угличу, Ростову, Костроме, едет в Нижний Новгород и другие старинные города на Волге. Там он открывает

¹³³ Там же.

¹³⁴ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. С.199; Дягилев С. Указ. соч.

¹³⁵ Лапшин В.П. Союз русских художников.

¹³⁶ Там же. С. 179.

для себя красочный мир старинной русской архитектуры, монастыри, резные узоры домиков. Этот период творчества художника подробно рассмотрен в монографиях Ростовцевой, Третьякова и Апушкина¹³⁷, сделавших акцент на исследовании работ мастера реалистического направления. К сказанному в вышеупомянутых монографиях хочется добавить, что во время перехода от раннего творчества Константина Юона к зрелому меняется динамика композиции работ художника. В таких полотнах, как «У Новодевичьего монастыря весной» (1900) [ил. 15], «Старые вязы» (1901) [ил. 12], «Красные санки. Троице-Сергиев посад» (1903) [ил. 16], лента дороги, уходящая вдаль, усиливает впечатление движения вглубь. В картинах ощущается мотив движения, время действия течет быстро. Взгляд зрителя движется вглубь картины, ощущается динамическое единство композиции. Широкий мазок, мягкий, нечеткий контур предметов усиливают ощущение движения и придают полотнам живописность. Колорит картин смягчен, и в нем ощущается единая тональность, иногда разбавленная мелкими яркими цветовыми акцентами, чаще красными. Единство колорита и яркие пятна белого или красного лишь подчеркивают динамику, придают ритм полотнам.

Именно в период 1905-1910 гг. можно констатировать сложение художественного метода Юона, сочетающего традиции русского реализма с изучением проблемы передачи открытого света. В своих работах этого периода мастер находит свойственную ему формулу передачи цветности без потери качества предметности изображаемых объектов. Юон, стремясь изображать жизнь в неидеализированном виде, все же добавляет по-импрессионистски богатый колорит в свои полотна, найдя таким образом свой «реалистический» метод.

К периоду зрелости композиция полотен меняется. Динамика исчезает, время действия растягивается. В «Куполах и ласточках» (1921) [ил. 17], которые

¹³⁷ Апушкин Я.В. Указ. соч.; Третьяков Н.Н. Указ. соч.; Ростовцева И.Т. Указ. соч.

по праву считаются вершиной творчества художника, движения вглубь практически нет. Характер живописи медлительный, широкий, сюжет обобщен, время действия останавливается. Меняется и манера живописи. Она становится более линейной, тонкой, четкой, контуры предметов выписаны точно и жестко, колорит картины становится холодным. Юон широко использует чистые цвета, создавая ясное, контрастное впечатление. В работе «Весенний солнечный день» (1910) [ил. 18] мы видим начало перехода художника к этой классической статичности пейзажа 1921 г. В полотне 1910 г. краски становятся холоднее и ярче, усиливается их контрастность. Движение, созданное с помощью спускающихся по дорожке фигур, замедляется и сокращается. Большую часть картины занимает статичный пейзаж на заднем фоне. Контуры фигур становятся четче, линейнее. Здесь уже заметен переход к большей статичности и ясному спокойствию зрелых пейзажей художника. В этот период художник успешно решает проблему изображения открытого света без потери качества предмета. И в дальнейшем эта эстетика будет использована в новой академической живописи советской эпохи.

О любви мастеров этого направления к пленэру пишет и исследователь творчества К. Юона критик А. Койранский: «Как некогда барбизонцы, устремились русские художники на лоно природы, спешили вынести мольберты под открытое небо. Это была пора радостного волнения и лихорадочной работы. Все, что попадало в их поле зрения, все, что играло лучами солнца и отражало небесную синеву, как бы ни было бедно и незамысловато, бодрой кистью наносилось на холст. Ко всему, что изображали, художники подходили лишь с двумя критериями: имя первому было – «живописность», второму – «русскость»»¹³⁸. Именно этот мотив стал одним из ведущих в творчестве живописца. Как и другие художники московской школы, Юон использует в работах контрастные противопоставления дополнительных цветов, открытые

¹³⁸ Койранский А. Указ. соч. С. 10.

цвета, достигая этим красочности живописного полотна и эмоциональной напряженности работы, а глубину построению композиции добавляют линии, пересекающиеся по диагонали плоскости холста (например, как в работе «Мартовское солнце» [ил. 6]). После раскола в рядах членов СРХ и выхода из него петербуржцев Юон продолжает оставаться участником объединения.

В искусствоведческой литературе часто отрицается или представляется малозначительным, мимолетным и негативным влияние французских импрессионистов на творчество Юона. Однако современные исследователи справедливо относят отдельные работы К. Юона к импрессионизму.¹³⁹

При этом следует отметить обоснованно указанную некоторую аморфность термина «импрессионизм» и, в частности, «русский импрессионизм», справедливо подмеченную отдельными авторами. Так, например, В. С. Турчин говорит, что ««импрессионизм» – самый «дребезжащий» в истории искусства, самый уклончивый, самый распространенный в своем необязательном восприятии и употреблении, самый прихотливый и изменчивый, протейстичный, порой аморфный и порой агрессивный...»¹⁴⁰.

Во вступительной статье к монографии о художнике П. Сысоев в 1953 г. напишет: «Изучая многочисленные произведения художников дореволюционного периода, неизбежно приходишь к выводу, что распространившиеся в конце прошлого века в русском изобразительном искусстве принципы упадочного буржуазного искусства импрессионистов с их отказом от обобщений, с их тенденцией к разрушению специфики искусства – его образности, в некоторой степени повлияли и на творчество К. Юона. Но чаще всего черты этих влияний мы находим в самых разных работах художника. Влияние импрессионистического искусства не разрушило общую реалистическую направленность творчества К. Юона. И в дореволюционный

¹³⁹ Хомич Е.Г. Импрессионизм в пейзажной живописи К.А. Сомова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/impressionizm-v-peyzazhnoy> (дата обращения: 18.12.2023).

¹⁴⁰ Турчин В.С. Импрессионизм и импрессионизмы. Доклад на ежегодной конференции «Випперовские чтения» в январе 2002 г. в ГМИИ имени А.С. Пушкина.

период своей творческой деятельности художник, как правило, создавал картины, а не беглые этюдные наброски, анализировал и обобщал виденное, а не ограничивался фиксацией мгновенных и внешних впечатлений»¹⁴¹. И.Т. Ростовцева также добавит: «Юона захватили живописные принципы импрессионизма, хотя стремление импрессионистов возвести в основной закон творчества понятие мгновенности и мимолетности впечатления, утрата ими композиционной архитектоники и пластики формы всегда его настораживали и останавливали»¹⁴². По нашему мнению, здесь автор слишком упрощает подход к оценке французского импрессионизма, а утверждение о том, что влияние этой школы на Константина Федоровича было мимолетным, было не совсем верным. В автобиографии художник пишет: «Именно у французов я научился фанатически любить окружающую меня родную природу, воздух, солнце, старые камни своих исторических стен, храмов, пестроту домов, глубину пространств; у французского искусства я научился видеть смысл и большое художественное содержание в кажущихся уродствах жизни, в ее гримасах и контрастах»¹⁴³. Игра рефлексов, светлые тона, работа на пленэре – это все было нетипично для русской реалистичной музейной живописи того периода. Мастеру был свойственен схожий с французскими импрессионистами специфический взгляд на мир. В полотнах художников середины XIX в. присутствовала либо идеализация мира, либо какой-то нравственный, морализаторский, остро социальный мотив. Французские импрессионисты первые начали смотреть на мир позитивно. В их работах схваченный миг окружающей действительности был хорош сам по себе, а их главным героями стали свет и природа, повседневная окружающая жизнь с ее разными моментами, их полотна несут оптимистичный посыл. Импрессионизм «как синтетический цветовой образ мгновения, как первый шаг на пути к сотворению красками новой реальности»¹⁴⁴ стал одним из

¹⁴¹ Юон К.Ф. Избранные произведения / [вступ. статья П. Сысоева]. М.: Советский художник, 1953. С. 5–6.

¹⁴² Ростовцева И.Т. Указ. соч. С. 8.

¹⁴³ Юон К.Ф. Автобиография. С. 26.

¹⁴⁴ Герман М.Ю. Импрессионизм и русская живопись. СПб.: Аврора, 2005. С. 54.

важнейших импульсов творческого развития для мастера. В работах начала XX в. Юон добивался «победы нового видения»¹⁴⁵ над сдающей позиции стилистикой передвижников. Мастер писал в письме к А.П. Боткиной от 1 января 1906 г.: «Хорошие минуты... запечатлеть их – поэтом и художником должно быть возможным вдохнуть их другому – заставить пережить эти минуты – в этом, я полагаю, огромный смысл, и это составляет особенность современного хорошего искусства»¹⁴⁶.

В полотнах «Зимнее солнце. Лигачево» [ил. 19], «Конец зимы. Полдень. Лигачево» [ил. 20] использование чистых, несмешанных цветов, передача мимолетного впечатления, обращение к тематике зимнего пейзажа, которая позволяет передать голубоватые рефлексы деревьев и других объектов на снегу, к которой часто обращался в своем творчестве Камиль Писсарро («Дорога на Версаль в Лувесьенне» – 1869, «Каштаны в Лувесьенне» – 1872, «Улица в снегу. Лувесьенна» – 1872), фрагментарность композиции, фактурность мазка и распределение светлых цветовых пятен, игра цвета и рефлекса – все эти композиционно-колористические особенности близки стилистике французской школы. В работе «Зимнее солнце» солнечный свет, игра рефлексов становятся главным смыслом изображения, цвет перестает быть лишь средством передачи художественного замысла мастера. Работы мастера «Зима. Ростов Великий» (1906) [ил.21] и «Синий день. Ростов Великий» (1906) [ил. 22] пользовались большим успехом на II выставке «Союза русских художников» в Москве в 1906 году¹⁴⁷.

В полотне «Летний день» (1912) [ил.23] художник передает объем масс зелени, густоту и плотность леса, при этом его мазок вибрирует, придавая живость изображению. В этой работе ощущается интерес к повышенному звучанию красочных пятен. Художник использует разные по тону градации

¹⁴⁵ Ревалд Дж. История импрессионизма. М.: Астрель, АСТ, 2011. С.7

¹⁴⁶ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 88.

¹⁴⁷ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 60.

зеленого цвета, стараясь передать игру солнечных лучей и рефлексов на траве и деревьях. Во многих пейзажных работах импрессионистской направленности мастер решает задачу передачи поэзии света и воздуха, его объемности и влажности. Как правильно отмечает М.В. Алпатов, «импрессионисты провозгласили своим предметом жизнь демистифицированную, ничем не украшенную и этим особенно прекрасную»¹⁴⁸. В своих работах К. Юон воспевал красоту реальности – природы и города, не идеализированную, а настоящую, чему способствовала работа с натурой на пленэре.

В более поздний период, когда советская идеологическая доктрина уже утвердит негативное отношение к импрессионистам, а К.Ф. Юон станет важным общественным деятелем, он будет вынужден фактически отрицать влияние французской школы живописи и периода работы в парижских частных мастерских на свое творчество и на сложение (становление, формирование?) своей педагогической манеры. Искусствовед А.А. Трофимов точно описал негативное отношение к современному западному искусству в СССР: «В сфере особо опасных реакционных направлений оказались импрессионизм, неоимпрессионизм (включающий в себя пуантилизм, кубизм, сюрреализм, пуризм, дадаизм, ташизм и др.)»¹⁴⁹. Главный исследователь творчества К. Юона Н.Н. Третьяков также отрицает значимость влияния импрессионистов и западного искусства в целом на творчество художника.¹⁵⁰

На протяжении всей жизни Юона важным сюжетом для него станет быт русской провинции и родная природа. А навык работы на пленэре и умение передать естественную красоту в середине 1950-х гг. возродит интерес к его раннему творчеству, когда импрессионистический подход к пейзажу получит новую трактовку у художников последующих поколений.

¹⁴⁸ Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств: Избр. искусствовед. работы: Зап.-европ. искусство. Рус. и сов. искусство / [Вступ. статья Д.И. Сарабьянова]. М.: Сов. художник, 1979. С. 124.

¹⁴⁹ Трофимов А.А. Указ. соч. С. 68.

¹⁵⁰ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 20–21.

Значимой нотой в творчестве художника стал и символизм. Во многих работах художника начала XX в. ощущается его влияние, например, в таких живописных работах, как «Голубой куст» (1908) [ил. 75], «Купание» (около 1920) [ил. 25]. Но сильнее всего это влияние проявляется в цикле графических работ «Сотворение мира» 1908–1910 гг. В конце первой декады прошлого века мастер создал серию рисунков, где он обращается к ранее несвойственным ему библейским сюжетам. В советском искусствоведении этот цикл работ был оставлен исследователями его творчества практически без внимания, поскольку библейский сюжет и мистические мотивы не представляли собой интересный материал для исследований. В «Сотворении мира» явно ощущается влияние стилистики модерна и символизма, считавшихся в послереволюционный период вредным буржуазным течением. Все это способствовало тому, что этот цикл остался малоизвестным и практически неизученным, несмотря на его несомненные художественные достоинства. В крупнейшей монографии о творчестве художника авторства Н.Н. Третьякова «К.Ф. Юон» 1957 г. издания о ней даже не упоминается в тексте, хотя она входит в тщательно составленный перечень работ художника¹⁵¹. Изучение работ из цикла «Сотворение мира» с позиции современного искусствознания позволяет выявить в них не только влияние русской школы живописи, но и популярных в конце XIX – начале XX в. европейских направлений в искусстве. В них художник предстает не только как последователь национальной традиции, а, скорее, как космополит и участник международного художественного процесса. «Сотворение мира» создано в стилистике ар-нуво и наполнено символистскими аллегориями и скрытыми мистическими и философскими смыслами, ставшими в то время популярным течением в мировом художественном контексте¹⁵².

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Дроздова М. А. Цикл работ «Сотворение мира» К. Юона в контексте международного художественного процесса рубежа веков // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5(114). С. 101–105. DOI 10.23670/IRJ.2021.114.12.175.

В творчестве К. Юона графический цикл «Сотворение мира» стоит особняком, поскольку он является практически единственным его произведением на библейский сюжет. Художник был мастером пейзажного жанра, известным своими архитектурными пейзажами, дополненными жанровыми сценками из народной жизни. Его работы отличаются богатым колоритом и декоративной звучностью образов. В «Сотворении мира» К. Юон пользуется скупыми художественными средствами, при этом создает законченные картины мистических миров, наполненных образами жителей райского сада.

Юон-график мало известен широкой публике, а его графические работы недостаточно исследованы в искусствоведческой литературе. Однако многие любители и знатоки графики, и в частности П.Е. Корнилов, ценили именно эту сторону творчества художника. В архиве Русского музея хранится переписка А.А. Сидорова с П.Е. Корниловым, из которой следует, что рисунки и акварели художника пользовались огромной популярностью среди коллекционеров¹⁵³.

В работах графического цикла «Сотворение мира» К. Юона ощущается не столько влияние русской школы живописи, и в частности его учителей, В. Серова и Л. Пастернака, сколько западной стилистики модерна. Здесь заметно пристальное внимание к мельчайшим деталям внешнего мира и вдохновенная творчеством голландских мастеров виртуозность изображения растительных мотивов, которые органично соединяются со свойственной всему творчеству Юона лиричностью. Изящность и нежность рисунка подчеркивают хрупкость нового мира, поразительно гармоничного и спокойного. Художник особенно в работах «Да будет свет», «Царство растительности», «Царство животных» старается передать законы красоты и гармонии, существовавшие в идеальном мире, при этом его работы отличает ясная образная структура. Зрителя захватывает богатство графического языка художника, ясность линии и объема,

¹⁵³ Переписка Сидорова А.А. с Корниловым П.Е. ОР ГРМ. Ф. 145/2. Оп. 1. Ед. Хр. 1224 л. 1-2.

где экономичность художественных средств сочетается со сложной витиеватостью рисунка. При этом во всех работах цикла присутствуют тщательно разработанная композиция, текучесть и динамизм форм, в них ощущаются стилистика модерна и семантическая многослойность символизма. Художник воплотил в мистических образах свое видение истории происхождения мира и полной гармонии райской жизни до грехопадения. Представляется, что этот цикл стал высшим графическим достижением художника.

«Сотворением мира» художник воздействует на эмоциональную сферу восприятия зрителя¹⁵⁴. Этот цикл работ Юона представляется попыткой обратиться к универсальной космологической теме и классическому сюжету с тем, чтобы противопоставить надвигающейся современности с ее новыми ценностями (индустриализация, техницизм, развитие науки о космосе) те основы искусства, которые ему он считает важными. В графических работах К. Юона ощущается именно та искренность и интимность, против которых выступали художники новых направлений. К. Малевич утверждал, что борется против искренности в искусстве: «Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью. В искусстве нужна истина, но не искренность»¹⁵⁵. В «Сотворении мира» в противоположность высказыванию основоположника супрематизма присутствуют и искренность, и ненатуралистичная истинность. Как писал Б. Гройс, «каждое течение в искусстве провоцировало контр течение, каждая попытка сформулировать теоретическое определение искусства побуждала художников к созданию произведений, не подпадающих под это определение»¹⁵⁶. В этом смысле творчество К. Юона стало той основой, на которой возникнет противопоставляемое ей авангардное искусство. Творческие поиски и новая религиозность К. Малевича, получившая выражение в по сути

¹⁵⁴ Космизм в русском искусстве: [каталог] / Русский музей; [авторы-составители: Л. Большакова и др. автор статьи: Е. Петрова]. [Санкт-Петербург]: Русский музей: Palace editions, cop. 2021. 208 с.

¹⁵⁵ Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2017. С. 15

¹⁵⁶ Гройс Б. Политика поэтики. С. 6.

иконе «Черный квадрат», являются реакцией на художественный язык, используемый в цикле «Сотворение мира».

Мотив космизма будет в дальнейшем продолжен К. Юоном в самых известных живописных работах 1920-х гг. В них символизм уступит место фантастическому переосмыслению темы сотворения мира, где творцом и строителем жизни является не Бог, а человек. Мотивы луча, солнца, новой планеты и космоса получают дальнейшее развитие в таких известных работах Юона, как «Новая планета» (1921) [ил. 33], «Люди» (1923) [ил. 34].

Все семь работ из цикла «Сотворение мира» вместе с семью другими полотнами художника были представлены в феврале 1910 г. на седьмой выставке «Союза русских художников»¹⁵⁷ (следует отметить, что на выставках в Петербурге, Москве¹⁵⁸ и Киеве¹⁵⁹ были представлены разные работы, за исключением работ цикла). Когда в том же году выставка отправилась в Петербург, она вызвала множество скандалов и критики. А. Бенуа в «Художественном письме», опубликованном 26 февраля 1910 г. в газете «Речь», резко высказывался о низком художественном уровне представленных работ¹⁶⁰, а в письме от 19 марта 1910 г. делил участников выставки на разные категории, противопоставляя «молодых» «старым». Пренебрежительно высказываясь о приглашенных им самим московских авангардистах М. Ларионове, П. Кузнецове, Г. Якулове, он высоко оценил представленную серию графических работ «Сотворение мира» Юона¹⁶¹. В ответ на это в письме от 3 марта 1910 г. Д. Бурлюк замечает Бенуа о Серебряковой и Юоне: «...ведь это ... никакого отношения к "новому искусству" не имеют: они не дают новых

¹⁵⁷ Каталог VII выставки Союза русских художников, Санкт-Петербург, 1910 г., Невский пр., 42. СПб., 1910. 28 с.

¹⁵⁸ Каталог VII выставки картин Союза русских художников Москва, 1909–1910. М.: Тов. тип. А. И. Мамонтова, 1909. 28 с.

¹⁵⁹ Каталог выставки картин Союза русских художников / Союз русских художников. Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1910. 23 с.

¹⁶⁰ Бенуа А.А. Художественные письма 1908–1917. С. 59

¹⁶¹ Там же. С. 60

форм, они обыденны, что и доказывается тем, что спокойно проходят на обыкновенные выставки»¹⁶².

На выставке «Космизм в русском искусстве»¹⁶³, проходившей в Русском музее с 17 ноября по 10 марта 2022 г., были представлены работы К. Юона, Н. Гончаровой, П. Челищева, М. Чюрлёниса, показавшие новые грани творчества художников. Представленные на экспозиции работы позволили познакомиться с подходами разных художников к актуальной в начале XX в. теме космизма, использовавшими разный образный ряд и художественные средства для осмысления как темы космоса, так и философского вопроса о происхождении жизни и месте человека во Вселенной.

Таким образом, художественная критика начала века по-разному относится к работам мастера. Глава петербургского объединения «Мир искусства» высоко ценил талант Юона-графика, который, несмотря на увлечение лирическими пейзажами и богатством красочной палитры, был талантливым рисовальщиком, работающим в стилистике модерна. Начинающим художникам, увлеченным творческими поисками в новых авангардных техниках живописи, цикл работ художника представлялся лишенным новаторских приемов, что является, на наш взгляд, излишне категоричной оценкой.

В 1900-х гг. К. Юон сотрудничал с журналом «Золотое руно», который стал важной площадкой для трансляции идей поэтов-символистов¹⁶⁴. К. Юон создавал виньетки для номеров 2, 3, 6 за 1907 г., печатает в том же году в №11–12 свой рисунок «Утопия» [ил. 78], в котором он развивает так интересующий его еще с времен обучения в мастерской В. Серова фантастический мотив. В этой работе, изображающий идеальный мир, классическая архитектура, символизирующая возвращение к идеалам и красоте античности, соединяется с миром природы, а восходящее солнце несет в себе энергию новой жизни и

¹⁶² Там же. С. 61

¹⁶³ Космизм в русском искусстве: [каталог].

¹⁶⁴ Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.

красоты. Работа представляет собой вариант модернистской утопии, современную трактовку «Города солнца» Томмазо Кампанеллы¹⁶⁵, которая на рубеже XIX – XX вв. получила развитие в идее создания идеального города-сада Эбенизера Говарда, изложившего свои идеи в книге «Города-сады будущего» в 1898 г. На основе его концепций в 1903 г. в Англии были созданы два поселка. А в 1910 г. подобный «город-сад» был создан в поселке Кратово в 40 км от Москвы. Позднее эта концепция города-сада будет широко популярна среди советских архитекторов¹⁶⁶, а В. Маяковский напишет знаменитые строки: «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвести»¹⁶⁷. К. Юон в своей работе «Утопия» создал убедительный образ подобного города будущего. Обращает на себя внимание сложная композиция, насыщенная архитектурными образами. Четкие, жесткие, геометричные контуры строений выделяются на фоне мягких, текучих форм природы, в них ощущается мотив техницизма, будущей индустриализации, которые свойственны послереволюционным работам многих авторов о строительстве нового мира. К. Юон в своем видении утопии соединяет вечную красоту и гармонию растительного мира с образами идеальных строений в городе всеобщего благоденствия. Рисунок наполнен фантастическими и символическими образами, а его философское представление будущего отражает популярные в то время концепции городов-утопий.

После революции программной основой творчества многих советских художников станет ленинский план монументальной пропаганды, одним из источников формирования которой и стала утопия Кампанеллы «Город солнца». Эту линию Юон также будет развивать в своих послереволюционных работах, таких как «Люди» (1923), и схожие утопическо-фантастические мотивы появятся в работах многих художников последующих поколений.

¹⁶⁵ Кампанелла Т. Город Солнца. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 228 с.

¹⁶⁶ Котова Е.С. Город-сад: альтернативная концепция формирования городской среды // Лабиринт. 2014. №3. с.32–39.

¹⁶⁷ Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Изд-во АСТ. 2018. 192 с

Еще одной значимой нотой в творчестве Юона, о которой уже говорилось выше, стало увлечение стилем модерн. Будучи идейно близким в силу своего происхождения к основателям модного и самого прогрессивного в России конца XIX в. художественного сообщества «Мир искусства» и став его членом, Юон в своих работах использовал элементы стилизации, свойственные мирискусникам. В конце XIX в. сообщество играло важную роль противовеса передвижничеству, стоявшему на идеях реализма и социальной направленности искусства. Петербургский «Мир искусства» с его уклоном в ар-нуво и символизм позиционировал себя как западное явление в русской культурной жизни. В конце XIX – начале XX в. мирискусники были смелой, передовой, свежей и модной струей в искусстве. Влияние ар-нуво и эстетика объединения ощущается во многих работах художника начала века. Возможно, одной из причин этого была одна из существенных черт модерна: «Здесь мы можем констатировать одну из важнейших особенностей, характеризующих стиль модерн: в своем общественном функционировании в целом он не выявляет каких-либо определенных классовых интересов»¹⁶⁸, – что не соответствовало сформировавшейся в СССР концепции восприятия истории искусства и различных стилей и направлений.

Некоторые советские исследователи творчества Юона, в частности И.Т. Ростовцева, снисходительно отзываются о мирискусниках, говоря о существовавшем в сообществе «культе утонченного искусства для "избранных личностей"»¹⁶⁹. Представляется, что журнал «Мир искусства» ставил перед собой задачу освещения творчества самых актуальных художников и течений в художественном мире того времени, знакомства как можно более широкого круга читателей с современным искусством и давал начинающим художникам представление о существовавшем тогда мировом художественном контексте, последних направлениях в живописи и архитектуре. Поэтому влияние этого

¹⁶⁸ Сарабьянов Д. В. Модерн: история стиля... С. 13.

¹⁶⁹ Ростовцева И.Т. Указ. соч.

круга позволило не остаться Константину Юону, а также другим начинающим художникам в уже устаревающей традиции русского реализма, преподаваемой в большинстве художественных вузов той эпохи.

В портрете З.А. Перцовой (1899) [ил. 1] влияние эстетики модерна ощущается наиболее полно: это и поза, и одежда, и даже мотив предстояния – героиня как будто ждет чего-то, собирается встать. Эмоционально и стилистически эта работа близка портретам К. Сомова и учителя Юона – В. Серова. Влияние преподавателя на портретное творчество ученика отмечал искусствовед П.Е. Корнилов¹⁷⁰, этого же мнения придерживается и Н.Н. Третьяков¹⁷¹. А пейзажи «К Троице» (1903) [ил. 69], «Красные санки. Троице-Сергиев посад» (1903) отсылают к работам А. П. Рябушкина с его обращением к быту народа, но при этом наполненностью мотивом предстояния. В полотнах «У берега реки Псковы» (1906) [ил. 35] и «Ворота Ростовского Кремля» (1906) повышенная декоративность композиции и отсутствие горизонта, а также плоскостность композиции вновь свидетельствуют об увлечении К. Юона стилистикой ар-нуво. Д.В. Сарабьянов пишет, что «Хофштедфер без достаточных оснований причисляет к живописи русского модерна таких художников, как Юон и Малявин»¹⁷². Представляется, что отнесение работы мастера к чистому стилю модерн является дискуссионным, однако можно точно утверждать, что во многих его работах начала XX в. в той или иной степени заметно влияние этого направления. Так, исследователи справедливо отмечают, что «Юон пользовался иногда мирискусническими приемами, подчеркивая графическими средствами контуры предметов, более ясно выявляя в своих границах цветовое пятно»¹⁷³, особенно это заметно в таких его работах, как «Весенний вечер. Ростов Великий» (1906), «Тройка в Угличе» (1913), «Пляска свах» (1912).

¹⁷⁰ Корнилов П.Е. Указ. соч. С. 118.

¹⁷¹ Третьяков Н.Н. Указ. соч.

¹⁷² Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ... С. 188.

¹⁷³ Там же. С. 179.

В 1907 г. в журнале «Золотое руно» художник представляет две работы для иллюстрирования цикла стихов Бальмонта «Хоровод времен» для месяцев март и май [ил. 37–38]. В оформлении первого месяца весны художник использует мотив восходящего солнца, озаряющего мир. Позднее его стилистика и образ получают развитие в цикле «Сотворение мира». В оформлении страницы, посвященной маю, ощущается сильное увлечение стилистикой модерна. Здесь рисунок, создающий мир расцветающей весенней природы, текуч и изящен. В нем отсутствует жесткий, твердый контур, используемый художником для изображения архитектуры города-утопии. Штрих Юона легок и весел, контуры извиваются подобно диковинному растению, наполняя весенний пейзаж лиризмом и радостью. Мотив цветущей природы – один из любимых автором; и в этой графической работе, используя минимальный набор художественных средств, Юон смог передать приподнято-радостное настроение. Легкая, игривая линия художника удачно вторит непринужденному ритму строк поэта:

*Май, Май,
Светлый рай,
Обнимай да не замай.
Май, Май,
Цветничок,
В роще светленький лужок¹⁷⁴.*

Во всех представленных в номере работах художника заметна близость графической манеры представителя московской школы живописи к стилистике графики «Мира искусства» – те же изящность и точность линии, декоративность и утонченность форм. Именно в графических работах, в частности в рисунках 1900–1910 гг., сильнее всего в творчестве Юона ощущается влияние стиля модерн и символистских поисков художников, сотрудничавших с «Золотым руном» и издательством «Скорпион». Д.В. Сарабьянов справедливо отмечает: «В

¹⁷⁴ Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 8–10; Белый зодчий. – М.: Кн. Клуб Книговек, 2010. С. 403.

модерне утопия выступала в иной форме – не в качестве особенности образа, а в виде самой программы художественной деятельности. Художники модерна наделяли искусство необычайно широкими "полномочиями", видели в нем панацею от всех бед, стремились создать такие общности деятелей искусств, которые могли бы стать образцом идеального общественного порядка»¹⁷⁵. Эта идея восприятия искусства как средства гармонизации мира путем указания пути или идеала останется центральной для К. Юона и после революции, когда «эстетическое усовершенствование мира» уже ощущается как «эстетический утопизм модерна»¹⁷⁶

Вращаясь в кругах мирискусников, К. Юон получает важные художественные импульсы, которые позволяют ему развивать, с одной стороны, его талант графика, а с другой – знакомиться с самыми новыми тенденциями западной художественной жизни. Хотя, как верно отмечает Д.В. Сарабьянов, «Юон и Малявин не могут безраздельно принадлежать модерну, ибо первый слишком активен в использовании импрессионистических черт»¹⁷⁷.

Позднее художник продолжит много работать с графикой и издаст в 1922 г. два альбома автолитографий – «Сергиев Посад» и «Русская провинция», в которых его искусство графика достигло расцвета. Также с начала века он увлекается театром, создает декорации для нескольких спектаклей. Наиболее интересной и обогащающей самого художника с точки зрения получения новых художественных импульсов стала его работа для оперы «Борис Годунов» постановки С. Дягилева в 1913 г. В его эскизе «Грановитая палата» [ил. 39] сложная многофигурная композиция сочетается с декоративным богатством колорита. Художник, используя стилистику модерна, создал талантливую стилизацию эпохи Годунова. Национальные русские элементы в декорациях и костюмах, почти лубочная яркость и нарядность колорита, декоративность

¹⁷⁵ Сарабьянов Д. В. Модерн: история стиля... С.18.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ... С. 188.

узоров имели оглушительный успех в Париже. А.Н. Бенуа с восторгом отзывался о премьере оперы¹⁷⁸. В роли художника-декоратора К. Юон, как и другие живописцы, работающие для антрепризы С. Дягилева, стал новатором. Его рисунки имели большой успех не только у зрителей, но и у исполнителей главных ролей. Так Ф.М. Шаляпин купил 7 работ Юона¹⁷⁹.

Значимыми событиями для сложения образной системы творчества Юона стали революционные события 1905 г. Художник не мог оставаться в стороне от происходящего. В письме к А.П. Боткиной от 27 января 1905 г. он пишет: «После известных событий в Петербурге и по всей России, думалось, ценой пролитой крови будет же, должна же рухнуть старая рухлядь российская, должны же были внять общему стону ... Не раз приходит в голову или идти на баррикады, или плюнуть на все и уехать безвозвратно из России»¹⁸⁰. На короткое время художник уезжает в Париж.

Вернувшись, он участвует в создании сатирического журнала «Жупел», а в декабре 1905 г. делает для него рисунки. К сожалению, они не были опубликованы в связи с закрытием журнала в начале 1906 г. после выхода третьего номера. В исследованиях, посвященных русской сатирической графике, эти работы не рассматриваются, их местонахождение неизвестно¹⁸¹. Но представляется, что утверждать, что позиция художника основана на поддержке программы будущей коммунистической партии, было бы не совсем верно. Хотя подобная риторика присутствует в монографиях о художнике советского периода. Искусствовед А. Якимович так говорит об этом явлении: «Близость к официальным идеологиям обычно делает художников маргинальными в России»¹⁸². Представляется, что слова Д. В. Сарабьянова об отношении художников к революционным событиям 1905 г. также верны и в отношении

¹⁷⁸ Бенуа А.А. Художественные письма 1908–1917. С. 146.

¹⁷⁹ Шаляпин Ф.М. Указ. соч. С. 69.

¹⁸⁰ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 50

¹⁸¹ Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964. 335 с.

¹⁸² Русское искусство между Западом и Востоком: Материалы конф., Москва, сент. 1994 / отв. ред. Д.В. Сарабьянов. М.: ИИ, 1997. С. 76.

К. Юона: «Отклик мирискусников на революционные события был недвусмыслен – они боролись против реакции, против жандармов и казаков, расстреливающих безоружных демонстрантов, против карателей и генералов, ими руководивших. Никогда прежде в России политический рисунок не достигал такого расцвета и столь широкого распространения в русском обществе. Между тем Лансере, Кустодиев или Добужинский не были по своим убеждениям социалистами. Но общие принципы гуманизма, которыми руководствовались эти художники, заставляли их выступать против насилия, защищать права трудящихся».¹⁸³ Идеино-философская подоплека дореволюционных работ Юона не социалистическая, а, скорее, гуманистическая. В них ощущается общемировой запрос на стабильность и уважение прав человека. Так, художник подписывает известное «Заявление от русских художников» против увольнения Н.А. Римского-Корсакова из состава преподавателей консерватории.¹⁸⁴

К. Юон быстро приобрел известность в профессиональных кругах. Ранние произведения мастера, в частности экспонируемые на выставках Училища живописи, ваяния и зодчества, были успешно проданы художником¹⁸⁵. Позднее лучше коллекционеры и знатоки искусства начала XX в. приобретали его работы. Так, знаменитый архитектор Ф.О Шехтель купил полотно «Улица в Ростове» на первой выставке СРХ, полотна «Лубянская площадь» и «Лето» были также приобретены В.О. Гиршман¹⁸⁶ на первой и шестой выставках СРХ¹⁸⁷. М.П. Рябушинский приобрел работу «Переправа через реку Оку» на VII выставке, В.И. Фирсанова, в гости к которой в имение «Середниково» часто навещался художник, на десятой выставке купила работы «Пляска свих» и «Приготовление к ледоходу»¹⁸⁸. Его работы находились в коллекциях

¹⁸³ Сарабьянов Д. В. Модерн: история стиля. С. 17.

¹⁸⁴ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. С. 67.

¹⁸⁵ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 100.

¹⁸⁶ Каталог выставки картин «Союз русских художников», Москва, 1905 г.

¹⁸⁷ Каталог VI выставки картин союза русских художников Москва, 1908–1909 г. М., [190-]. 31 с.

¹⁸⁸ Каталог X выставки картин Союза русских художников, Москва, 1912–1913 г. М.: Товарищество тип. А.И. Мамонтова, 1913. 31 с.

А.В. Касьянова, И.У. Матвеева, Я.И. Савичева¹⁸⁹, Г. К. Олторжевского, М.М. Винограда¹⁹⁰ и др.¹⁹¹. Работы мастера пользовались большим успехом, иногда они продавались еще до открытия выставки¹⁹². Коллеги высоко ценили его творчество. Так, художник М.В. Нестеров писал о X выставке Союза русских художников: «Выставка Союза отличная, живая, мастеровитая. Хороши Коровин, Малютин, Юон, Виноградов...»¹⁹³.

Период 1920-х гг. характеризуется значительной степенью творческой свободы и поиском новых путей изображения окружающего мира, которым уже в начале 1930-х гг. был положен конец советской идеологической доктриной. Второе десятилетие XX в. стало периодом расцвета авангардных направлений в живописи, но К. Юон, будучи учителем многих художников-авангардистов, таких как Л. Попова, Н. Удальцова, В. Пестель, А. Крученых, О. Розанова, и поощряя в своих учениках творческие поиски и эксперименты, сам придерживался более реалистичной манеры изображения мира. Редуцированность форм и цветовой палитры, экономия художественных средств, свойственные авангарду, были ему, стороннику академического подхода к рисунку и любителю световоздушной перспективы, не так близки, как посещавшим его мастерскую молодым художникам. Но после революции 1917 г. использовать старую иконографию и художественные приемы изображения действительности представлялось Юону не отвечающим задачам текущего момента. И в начале 1920-х гг. художник создает одно из своих самых известных полотен – «Новая Планета» [ил. 33]. Благодаря смысловой многослойности и неоднозначности оценки произошедших исторических событий, эта работа о новом устройстве мира стала одной из самых глубоких, тонких и новаторских в

¹⁸⁹ Каталог XI выставки картин Союза русских художников, Москва, 1913–1914 г. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1913. 27 с.

¹⁹⁰ Каталог XII выставки картин Союза русских художников. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1914–1915. 17 с.

¹⁹¹ Каталог XIV выставки картин Союза русских художников / Союз русских художников. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1916. 24 с.

¹⁹² Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Сов. художник, 1983. С. 64.

¹⁹³ Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. С. 259.

творчестве художника. Юон, будучи художником, великолепно чувствующим время и именно поэтому так легко вписавшимся как в до-, так и в послереволюционную эпоху, ощущал этот поиск нового, будущее соединение в соцреализме как классических, реалистических художественных приемов, так и поиск новой мифологии и стиля нового государства. Как точно отмечала художественный критик С. Сонтаг, «каждая эпоха заново изобретает свой проект "духовности"»¹⁹⁴. В работах Юона в этот период отражается поиск новой системы ценностей нового государства.

В 1921 г. художник уже мог оценивать события 1917 г. с расстояния прошедших лет, но в ту эпоху в силу существовавшей историко-культурной ситуации уже невозможно было напрямую негативно высказываться об итогах революции.

Сложившееся в советской художественной критике мнение о том, что красная планета символизирует новый мир «красных», а люди перед ней приветствуют ее, представляется неполным. Так, например, И.Т. Ростовцева пишет о картине так в 1964 г.: «Толпы людей – жители земли устремляются к ней, протягивая руки, будто моля о счастье. Многие несут на себе слабых. Их силуэты на фоне феерических лучей драматичны. Художник много и серьезно думал о революционных событиях, свершившихся на его Родине, стремясь понять суть прекрасного, что несла народу революция»¹⁹⁵. Исследователь творчества К. Юона Н. Третьяков в своей монографии уделяет очень мало внимания этому полотну и лишь кратко описывает его смысл так: «Здесь художник попытался отобразить новую, революционную эпоху и в отвлеченном фантастическом образе поднимающейся над землей багрово-красной планеты»¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С.8.

¹⁹⁵ Ростовцева И.Т. Указ. соч. С. 30.

¹⁹⁶ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 48.

Представляется, что такая трактовка смыслового содержания полотна является несколько поверхностной, ведь если приглядеться к фигуркам людей и оценить колористическую напряженность картины, то заметны и иные мотивы – страха, даже ужаса, тревоги перед неизвестным и новым, пугающим будущим, а силуэты людей кажутся крошечными и беззащитными перед этим грядущим. Человечество изображено общо, что позволяет говорить о том, что независимо от социального положения, образования, национальности перемены коснулись всех и последствия их тревожат. Представляется, что смысл картины шире, нежели просто прославление событий октябрьской революции – автор размышляет на тему неоднозначности оценки любых резких социальных перемен. Полотно «Новая планета» – произведение, сочетающее в себе черты пейзажа и жанра. В нем прослеживается существенное изменение стиля живописи художника. Пейзаж передается очень схематично, богатый природный фон, свойственный другим работам Юона, заменяется обобщенным образом края земли, а все внимание устремлено в небо. Световоздушная перспектива заменяется фантастическими образами новых планет с их спутниками, которые в угрожающе рыжем мареве устремляются к земле. В работе появляется элемент фантастики, ранее несвойственный творчеству художника, даже сказочности, живописный стиль тяготеет к символизму. Предметы утрачивают объем, тени и валеры. Фигурки людей, изображенные крайне условно в экспрессивной манере, до этого несвойственной творчеству художника, создают ощущение тревоги и опасности.

Чрезвычайно низкий горизонт, который также является новшеством в творчестве Юона, переносит все внимание на воздух. Именно здесь происходит главное действие картины. Полотно играет значительную роль в сложении советского индустриального пейзажа – в нем ощущаются все тенденции, которые будут свойственны этому жанру: уходит красочное богатство и лиричность повествования, природа дается очень схематично, обобщенно, как и человек. Люди становятся стаффажем, подчеркивающим своими действиями

значение окружающего мира, но не являются его главными героями. Колорит становится более жестким, цвета даются без переходов, ощущается геометризация форм. Юон стремится выработать новый художественный язык, которого требовало время. В «Новой планете» заметны черты экспрессионизма, ранее несвойственного творчеству художника, – в этом видится более субъективная оценка художником времени и перемен, ведь, как точно отмечает специалист по пейзажной живописи К. Кларк, «экспрессионизм – искусство отдельной личности, ее протест против принуждения со стороны общества»¹⁹⁷.

В «Новой планете» художник продолжает тему, начатую в цикле графических работ «Сотворение мира», созданном им в 1908–1909 гг. Сюжетно и даже композиционно рисунок «Да будет свет» (1909) и полотно «Новая планета» очень близки. В обоих произведениях К. Юон исследует вопрос происхождения жизни и роли человека или иных сил в этом процессе. Но в дореволюционном варианте автор склоняется к популярному тогда философскому восприятию проблемы: самого Бога-создателя в цикле работ Юона и в «Да будет свет», в частности, зритель не видит, но, глядя на рисунок, ощущается, что, по мнению художника, изначально в мире царили красота и гармония, действовали некие всеобщие законы и силы, создающие ауру счастья и благоденствия. Мотив восхода и новых планет в цикле «Сотворение мира» символизировал поиск и надежду на новое начало, движение человечества к новым истинам. В одном из рисунков серии – «Ночные светила» (1909) также присутствует мотив космизма, ощущаемый в «Новой планете». Художник создает образы новых планет, возникающих над Землей. Это новые миры, символизирующие будущее. Работы цикла «Сотворение мира» полны гармонии, радости и покоя. В «Новой планете» художник строит сюжет иначе. Мотив луча также характерен как для рисунков дореволюционного цикла, так и для рассматриваемых работ 1920-х гг. Он символизирует энергию новой жизни, либо

¹⁹⁷ Кларк К. Указ. соч. С. 292.

наполняющую мир светом и теплом, либо, как в «Новой планете», несущую разрушения старого и вызывающую страх и тревогу у человечества. Некоторая присутствующая в полотне театральность, скорее всего, вызвана тем, что в это время художник работал над проектом занавеса для Большого театра, за который получил первую премию в 1920 г. Видимо, сценическая условность композиции «Новой планеты» объясняется погруженностью автора в мир театра.

Многочисленные цитаты образа новой планеты, этого огненного шара, в работах художников более позднего поколения говорят о его точности и актуальности. Представляется, что цветовой колорит полотна – пламенный рыже-красный – можно трактовать не только как красный цвет революции, но и как марево стоящих над Москвой пожаров зимой 1919–1920 гг., когда сгорело 850 домов. В июле 1919 г. Моссовет принял решение пустить на топливо деревянные дома, и с 1918 по 1920 г. для этой цели разобрали около 5 000 строений, в топку пошли многочисленные старые деревянные постройки города, дорогие сердцу художника¹⁹⁸. Поэтому пылающая рыже-красная планета и дезориентированные люди – это отражение времени не только в метафорическом смысле, но и в реалистическом – зимнее марево пожаров, произошедших из-за проблем с использованием дровяных печей для обогрева, – эта тональность является ведущей в полотне «Новая планета». И здесь присутствует интересная метафора: то, что становится топливом для одних (домов, новых государств), является концом для других. Популярности теме пожара и огня в тот период также добавляет строительство московского крематория. Точно пишет об этом периоде В. Паперный: «Крематорий и сжигание – любимые темы культуры 1»¹⁹⁹. Риторика поэтов, художников и мыслителей также говорит о важности мотива разрушения, сожжения прошлого. К. Малевич пишет, что надо строить «творчество, сжигая за собой свой путь»²⁰⁰,

¹⁹⁸ История Москвы. М.: Наука, 1976. 524 с.

¹⁹⁹ Паперный В.З. Указ. соч. С. 48.

²⁰⁰ Малевич К.С. Черный квадрат. С. 5.

«Во имя нашего Завтра – сожжем Рафаэля», – в 1917 г. провозглашает поэт Владимир Кириллов²⁰¹, В. Маяковской и А. Блок также вторят им²⁰². Поэтому пылающий колорит полотна К. Юона является отражением главных тем эпохи, а не только приветствием новому красному государству.

Мотив багрового шара из «Новой планеты» позже появится в работах других русских художников: например, в «Полуночном солнце» (1925) Климента Редько, а на полотне Леонида Чупятова «Рабочий» (1928) его держит в руках главный герой. Такая популярность символа новой жизни, удачно созданного Константином Федоровичем, объясняется историко-культурным контекстом того исторического периода – 1920-х гг. Произошедшие в России перемены были именно планетарного масштаба, в пожаре революции сгорели принципы и устои и старого образа жизни, и прежних художественных средств изображения действительности. Поэтому работа Константин Юона, так точно отразившая настроения той эпохи, стала популярна, а его образ новой планеты был использован и переосмыслен многими современниками.

А.А. Федоров-Давыдов пишет: «Историю советской живописи принято открывать пейзажем А. А. Рылова "В голубом просторе" (1918). И это правильно не только потому, что это была одна из первых крупных работ, написанных после революции, но и потому, что картина Рылова характерна своим мажорным, жизнерадостным звучанием для настроений той части художников, которые приветствовали революцию и с первых дней стали работать с новой властью»²⁰³. На наш взгляд, это утверждение требует дополнения, ведь в этой работе Рылов, несмотря на высокие художественные достоинства произведения, великолепную живописную технику и композиционный строй, выступает скорее прямым продолжателем классической традиции пейзажной живописи, продолжателем идей и канонов пейзажа конца XIX – начала XX вв. Ничто в работе не указывает

²⁰¹ Кириллов В. Т. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1970. С. 228.

²⁰² Блок А. А. Избранный Блок: Гражданские мотивы. Двенадцать. Скифы. Л.: Гос. изд-во, 1929. 55 с.

²⁰³ Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 22.

на изменившуюся действительность, на пожары холодных московских зим 1919–1920 гг., на разруху и разрушение памятников старины, на быстро идущую индустриализацию и, наконец, на изменившееся мироощущение человека из-за кардинальных перемен в общественной жизни. В работе Рылова лишь радостный покой, гармония природы, в то время как реальная жизнь как тех, кто приветствовал революцию, так и тех, кто ее опасался, наполнена тревогой и переживаниями за будущее, страхом перед сложностью и масштабностью стоящих перед современностью проблем. Образный ряд картины Юона «Новая планета» также хорошо выражает и отражает и эмоциональный настрой, и чаяния эпохи. Поэтому представляется, что вклад Юона в сложение советского пейзажа остался недооцененным.

В этот же период Юон пишет работу «Люди» (1923) [ил. 34], которая стилистически близка полотну «Новая планета» – та же геометризация форм, обобщенность пейзажа, большее внимание к верхней, воздушной части полотна, где, кажется, происходит основное действие картины. И эти обитатели старого мира как будто устремлены в небо – в сине-зеленую даль, будущее, скорее напоминающее работы сюрреалистов. Здесь художник, используя все новые стилистические приемы изображения индустриального пейзажа (геометризацию форм, обобщенность образов, использование цветов без переходов, образы строительства новой жизни – трактор, краны), сталкивает два образных мира – старый (люди) и новый (фантастическая звездная даль, еще скрытая в тени ночи, но которая вскоре станет доступна и освоена новыми людьми). При этом образ этого нового техницизированного города все-таки показан со свойственной эпохе тревогой, поскольку уже тогда темпы индустриализации вызывали страх перед торжеством технологий.

В полотнах Юона этого периода меняется ощущение времени. Оно сжимается, устремляется в будущее – зритель не видит за его сюжетом вечного, традиционного, постоянного, а перед нами настоящее на пороге еще не случившегося, но обязательно должного произойти и кардинально изменить

привычный уклад. В этих полотнах Юона ощущается период сложения нового. Этот мотив устремленности вперед будет также свойственен работам многих советских художников последующих поколений. Темпоритм живописи Юона также изменяется: появляются динамичность и экспрессивность композиции. В полотнах художника пропадают историзм и традиция, природный пейзаж сводится к минимуму. Появляется новое ощущение реальности и начала другой эпохи, порывающей с традициями, как об этом думали многие художники, поэты и мыслители в 1920-е гг.

Работы «Новая планета», «Люди», «Симфония действия» (1922) [ил. 40] и «Люди будущего» (1929) [ил. 41] демонстрируют расширение визуальных приемов Юона. Художник кажется человеком, идущим в ногу со временем²⁰⁴. В его работах 1920–30-х гг. отражаются произошедшие в жизни перемены. Он, как современный художник, старается показать изменившуюся жизнь, а не обобщенный идеализированный образ Родины. Полотна Юона этого периода семантически многослойны. В них нет простоты и ясности, одного главного понятного смысла, заметна открытая авторская позиция. Здесь ощущается помодернистски сложное и неоднозначное семантическое наполнение, когда зритель сам становится участником создания смысла и выбирает из существующей многослойности то, что ему ближе. В «Новой Планете» и в «Симфонии действия» не ясно, какой же позиции придерживается автор. Несет ли революция перемены и гибель или рождение нового, лучшего.

В поисках нового художественного языка К. Юон не выступает в роли новатора, резко разрушающего прежние достижения живописи, он никогда не хотел порвать с традицией. Можно сказать, что он художник эволюции, а не революции в том смысле, что он был сторонником отражения происходящих перемен. К. Юон полагал, что современное искусство должно развиваться, основываясь на достижениях прошлых поколений, привнося свое, новое в

²⁰⁴ Сопоцинский О.И. Указ. соч. С. 10.

искусство²⁰⁵, а не уничтожая основы, резко создавая новую художественную систему координат. В послереволюционных работах фантастической направленности К. Юона мир простой и ясный, одномерный. В поисках новых художественных средств художник отказался от академической объемной моделировки, сложных цветовых переходов, начал использовать большие цветовые пятна, почти плоскости для создания утопического нового мира. В его работах появляется элемент лапидарности. Перед зрителем скорее плакат, чем нюансированная картина.

Тема разрыва с прошлым является центральной в работе «Симфония действия». Как отмечает В. Паперный, «она станет центральной во всей культурной жизни того времени»²⁰⁶. Полотно поражает своей динамичностью, в нем появляются плакатность и яркость, свойственная будущему соцреалистическому направлению в живописи, и при этом персонифицированный взгляд на мир, который позднее идеология соцреализма уже не приемлет. Композиция приобретает еще большую динамичность, чем в «Новой планете», а роль человека становится все меньше – падающие фигурки кажутся безвольными игрушками в водовороте судьбы. Здесь они не строители нового, не создатели мира, его хозяева и господа, а лишь беспомощные безликие песчинки в потоке мироздания. В «Новой планете» и «Симфонии действия» преобладает мотив разрушения, огня, пепла, а следующих работах этого цикла вперед выступает тема строительства, созидания. «Симфония действия» не получила хороших отзывов в советском искусствознании, ведь такая позиция художника была далека от господствующей идеологии государства. Н.Н. Третьяков упоминает о ней лишь одной строчкой: «Одна из последних картин цикла, названная художником позднее «Симфонией действия», изображает восприятие самой революции»²⁰⁷. Такая трактовка картины

²⁰⁵ Юон К.Ф. Автобиография.

²⁰⁶ Паперный В.З. Указ. соч. С. 128.

²⁰⁷ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 85.

представляется излишне краткой и нейтральной. Ведь это полотно является самым нетипичным для творчества художника – композиция фактически стремится к абстракции, формы геометризированны. Колористическое решение также крайне необычно для Юона – любителя сложных цветовых переходов, световоздушной атмосферы и природного пейзажа. «Симфония действия» поражает льющейся из нее энергией, механистичностью и резким колоритом. Все в картине говорит о сосредоточенности на конкретном миге – акте разрушения былого. Зрителя захватывает зрелище крушения мира, поглощающего беспомощных людей. Мотив пожара продолжает линию, начатую в «Новой планете».

В работе «Люди будущего» Юон изображает сцену, посвященную освоению космоса. Главными героями становятся современные икары. Но их попытка наконец-то увенчалась успехом. Они практически строят лестницу из тел до неба, и их взаимопомощь, образующая вертикаль, отсылает все-таки к композициям эпохи барокко. В этих образах новых людей ощущается мистическое выражение единства творения. Пейзаж показан хотя и условно, но богатство его колорита, в котором ощущается былое увлечение импрессионизмом и мастерство передачи воздуха и света, свойственные дореволюционному творчеству Юона, подчеркивает его важную роль. Лиричность и красота окружающего мира, хотя и очень по-современному обобщенно переданная художником, все-таки становится равноправным мотивом полотна. Перед нами новый мир, написанный художником с элементами фантастики, его герои – покорители космоса, строители новой жизни, все-таки видятся преходящими элементами на фоне вечноцветущей, красочной земли. В работе ощущается магическое значение машин для строительства новой жизни, как это было свойственно взгляду на технический

прогресс в это время²⁰⁸. Как и в других полотнах этого периода, здесь заметны упрощение рисунка, геометризация форм и большое внимание к небу, свойственное пейзажам Юона 1920-х гг. «Люди будущего» представляются прообразами будущих спортсменов с полотен А. Дейнеки, и, как отмечает А.С. Епишин, картина напоминает рисунки К. Э. Циолковского²⁰⁹. При этом в полотне ощущается и возврат к реализму, который в 1930-е гг. вновь станет главным художественным направлением в творчестве автора. «Люди будущего» как будто завершают цикл новаторских работ Юона, и в них соединяется новый сюжет, новое ощущение времени с классическими традициями.

В рассматриваемых работах Юона 1920–30-х гг. пейзаж служит средством изображения меняющейся действительности. И одновременно он становится «пейзажем настроения», передающим чувства автора по отношению к происходящим переменам, выражает эмоциональный тон события. Пейзажи Юона этого периода «сюжетны». Их содержание одно и то же – перемены, строительство нового мира. И эти полотна показывают разные аспекты этих перемен: в «Новой Планете» – это мотив огня, пожаров, сжигающих прошлое, а вместе с ним и старую, дорогую сердцу художника Москву. В «Симфонии действия» – это снос старой архитектуры. В этом есть предчувствие того, что произойдет в 1931 г., когда будет взорван Храм Христа Спасителя и другие церкви. В полотне «Люди» ведущим становится мотив нового человека, а пейзаж говорит нам о все том же мотиве строительства. В «Новой планете» и «Симфонии действия» палитра художника наполнена красновато-рыжими, тревожными оттенками, их же художник использовал для изображения строителей и рабочих в картине «Люди», создав тем самым контраст с синезеленоватой гаммой, изображающей небо, звезды, олицетворяющие, возможно,

²⁰⁸ Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: [коллективная монография] / [Акиндинова Т. А. и др.]; отв. ред. О. А. Кривцун; Российская акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразительных искусств М., 2011. – С.119.

²⁰⁹ Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность // Мир современной науки. М., 2011. № 4. С.10.

Вечность. При этом сюжет стал играть все большую роль в работах Юона после 1917 г., став равноправным смысловым наполнением работ наравне с пейзажем.

В этих работах ощущается свойственное послереволюционной эпохе ожидание глобальных перемен и обновления. Художник нашел средства передать предчувствие «новой эры в жизни человечества». А фантастические мотивы отвечали настроению того времени, когда казалось, что будущее создается «фантазией миллионов»²¹⁰. Именно это понимание важной составляющей фантастического жанра в живописи, как во время преподавания в «Студии Константина Юона» художник говорил о важности умения передать «фантастику сна», здесь полностью согласуется с философским пониманием эпохи. А.С. Епишин верно отмечает: «Человек послеоктябрьской эпохи "сочинял" себя, "сочиняя" окружающий мир. Это всерьез напоминало кальдероновскую формулу – "жизнь есть сон". Во "сне жизни" человек сам отождествлял себя с непрерывной деятельностью своего творческого сознания, "снился сам себе"²¹¹. Реальная сила искусства обернулась неким мистическим экстазом»²¹². И с этой позиции послереволюционные работы Юона с элементами фантастики были не неудачным экспериментом, как пишет исследователь его творчества Н.Н. Третьяков²¹³, а также другие советские искусствоведы про тематически схожие полотна этого времени²¹⁴, а отражением настроений эпохи, выраженным современными художественными средствами.

Строительная тематика полотен Юона 1920-х гг. идет в ногу с получившей в литературе в 1920–30-х гг. большое развитие темой воспевания новых форм и принципов социалистического труда. Как пишет Ю.Г. Тютюнник, «новой

²¹⁰ «Революцию осуществляют в моменты особого подъема и напряжения всех человеческих способностей, сознание, воля, страсть, фантазия десятков миллионов, подхлестываемая самой острой борьбой классов.» – Ленин, В.И. ПСС. – Т.11. – С. 81.

²¹¹ Де Унамуно, Мигель. Назидательные новеллы. М.-Л., 1962. С. 111.

²¹² Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность. С .11.

²¹³ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С .48.

²¹⁴ Лебедев П. Русская советская живопись. М., 1963. С. 29.

морали производственных и социальных отношений»²¹⁵, чему, в частности, посвящены такие произведения, как «Цемент» Ф.В. Гладкова²¹⁶, «Бруски» Ф. Панферова, «Гидроцентральный» М.С. Шагинян²¹⁷. В полотнах Юона этих лет пропадает лиричность, присущая его прежним работам.

Также обращает на себя внимание повышенная колористическая звучность этих полотен художника. Они вызывают ассоциации с театральными декорациями, а мотив луча в «Новой планете», а также лучей и прожекторов в «Людах» усиливают это впечатление. Представляется, что именно эта театральность работ, особенно последней, могла говорить о восприятии художником революционных перемен яснее всего. Так, эту постановочность композиции «Людей» можно понять как скрытый рассказ автора о неискренности картин новой жизни. В соцреалистической традиции окружающая действительность изображалась с налетом идеализации и «раскрашенности». В ней счастливые строители нового радостно принимали перемены, трудились без усталости и были довольны своей жизнью. Сознательно или нет, именно эту постановочность зарождавшегося нового искусства и передал чуткий к потребностям времени Юон. Так, прожектор соцреализма (близкий мотиву луча из работ цикла «Сотворение жизни») выхватывал из жизни лишь удобные ему идиллические и правильные с точки зрения принятых идеологических установок сюжеты, которые создадут мифологию нового советского государства. А персонажи Юона, также отдающие театральностью и буколичностью, лишь играли отведённую им роль строителя нового мира. Возможно, именно поэтому этот искусственный, театральный мир людей

²¹⁵Тютюнник Ю.Г. Монументальное искусство социалистического реализма и советский архитектурный ландшафт // География искусства: междисциплинарное поле исследования: сб. ст. [конф. «География искусства», 28–29 ноября 2013 г.] / Российская академия наук, Ин-т научной информации по общественным наукам, Росс. гос. гуманитарный ун-т; [сост. О.А. Лавренова; ред. М.П. Крыжановская]. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 338.

²¹⁶ Гладков Ф.В. Цемент. Днепропетровск: Промінь, 1985. 232 с.

²¹⁷ Шагинян М.С. Гидроцентральный. М.: Сов. писатель, 1949 (Образцовая тип. им. Жданова). 532 с.

противопоставляется сине-зеленой дали, в которой можно ощутить мотив исторической памяти, настоящего, искреннего, вечного в полотне «Люди».

Будучи официально одобренным и поддерживаемым советской властью художником, Юон в искусствоведческой литературе часто рассматривался как живописец, продолжающий традиции классического искусства, удобно вписавшийся в созданную в 1930–50-х гг. стилистику социалистического реализма, соединяющую черты реалистической живописи с идеологическими требованиями эпохи. Глубокому анализу таких работ Юона, как «Новая планета», «Люди», «Люди будущего», «Симфония действия», исследователями его творчества было уделено недостаточно внимания. В этих полотнах художника произошел отход от реалистической традиции конца XIX – начала XX в., в его творчестве появляются новые герои – его «новые люди», строители новой реальности, а пейзаж становится более обобщенным, акцент смещается с передачи световоздушной атмосферы и богатства природы на более общую, более философскую, утопическую, с элементами фантастики картину окружающего мира. При этом художник не порывает с традицией изображения городского пейзажа, а модифицирует и обогащает ее. Это путь эволюции живописных средств, а не резкого поворота, произошедшего в творчестве художников авангардных направлений, отказавшихся от классических реалистических основ живописи и предложивших иной путь развития искусства. А.С. Епишин отмечает: «В рамках социалистической утопии и чаяний мировой революции, молодое искусство в интенциональном смысле отчасти выступило наследником авангарда. Но авангард уже не мог полностью отвечать внутренней потребности большей части и зрителей, и самих художников. В условиях крайнего напряжения всех жизненных сил человек эпохи "военного коммунизма" и НЭПа искал внутреннюю поддержку в искусстве, изображавшем жизнь не такой, как она есть на самом деле, а такой, какой она должна быть, в его представлении. Такому искусству следовало быть максимально реалистичным, чтобы быть максимально убедительным. Оно не предполагало

никаких формальных открытий, тем более радикальных трансформаций художественной ткани»²¹⁸. Таким образом, верно определив потребности эпохи и найдя соответствующий художественный язык, К. Юон в своем творчестве 1920–30-х гг., соединив классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами, настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в сложении новых направлений советской пейзажной живописи – индустриальном, лирическом, историко-революционном и мемориальном, – роль, которая до сих пор оставалась недооцененной.

Изучение творчества К.Ф. Юона 1890–1920-хх. гг. показывает не только многогранность его живописи, но и то, что в начале XX в. в русском искусстве активно развивались как русская реалистическая традиция, так и такие направления в живописи, как символизм, импрессионизм, модерн, постимпрессионизм. И в это же время в студии Юона свои творческие поиски начали будущие представители авангардных направлений в живописи. Представляется, что в этот бурный и плодотворный для развития русского искусства период художественные приемы, ценности и подходы разных направлений существовали в диалоге, «взаимоопыляя» работавших в тот период художников и создавая, пусть и эклектическую, картину развития живописи, но порождая таких крупных мастеров, как О. Розанова, Л. Попова, Б. Кустодиев, Р. Фальк и др. Также исследование творческой деятельности Юона подтверждает гипотезу о нелинейности развития художественного процесса.

²¹⁸ Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность.

Глава 2. Творчество художников круга К.Ф. Юона на стыке традиции и новации

В исследованиях о творчестве К. Юона его педагогическая деятельность в «Студии Константина Юона» освещается кратко²¹⁹. При этом авторами монографий о творчестве мастера не была предпринята попытка выявить влияние процесса обучения в студии на формирование творческой манеры начинающих художников или обобщить педагогические методы учителя²²⁰. Одним из наиболее полных исследований, посвященных вопросам художественного образования в России в начале XX в., стала работа Н. Молевой и Э. Белютина «Русская художественная школа второй половины XIX в. – начала XX в.»²²¹, но и в ней педагогическая деятельность «Студии Константина Юона» подробно не освещена. В искусствоведческой литературе о художественной педагогике в первой половине XX в. деятельность Юона также оставлена практически без внимания. В монографиях о творчестве учеников студии К. Юона, которые начали свои творческие поиски, получили художественное образование и, создав во время учебы тесные дружеские и творческие союзы, сформировали свои эстетические и живописные установки под влиянием учителя, их период ученичества и ранний период творчества освещаются

²¹⁹ Третьяков Н.Н. Указ. соч., Апушкин Я.В. Указ. соч., Койранский А. К. Указ. соч., Осмоловский Ю.Э. Указ. соч., Ростовцева И. Т. Указ. соч., Воронов Н.В. Вера Мухина / Н.В. Воронов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 336 с.б, Колодный Л. Указ. соч., Воронова О.И. Вера Игнатьевна Мухина. – М.: Искусство, 1976. – 190 с., Корнилов П.Е. К.Ф. Юон / П.Е. Корнилов // Казанский музейный вестник. – Казань, 1921. – №3–6. – С. 118–120. Грачева С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности / С.М. Грачёва // Вопросы образования. – 2009. – № 2. – С. 236–253, 1. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 172 с., Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: (Ист. обзор): в 3 т. / Крусанов А.В. – СПб.: Новое лит. обозрение: Горнон, 1996 – Т.1 – 319 с. и др.

²²⁰ Третьяков Н.Н. Указ. соч., Апушкин Я.В. Указ. соч., Койранский А. К. Указ. соч., Осмоловский Ю.Э. Указ. соч., Ростовцева И. Т. Указ. соч., Воронов Н.В. Вера Мухина / Н.В. Воронов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 336 с.б, Колодный Л. Указ. соч., Воронова О.И. Вера Игнатьевна Мухина. – М.: Искусство, 1976. – 190 с., Корнилов П.Е. К.Ф. Юон / П.Е. Корнилов // Казанский музейный вестник. – Казань, 1921. – №3–6. – С. 118–120. Грачева С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности / С.М. Грачёва // Вопросы образования. – 2009. – № 2. – С. 236–253, 1. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 172 с., Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: (Ист. обзор): в 3 т. / Крусанов А.В. – СПб.: Новое лит. обозрение: Горнон, 1996 – Т.1 – 319 с. и др.

²²¹ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX в. – начала XX в.

недостаточно, а вопрос влияния периода обучения в мастерской К. Юона практически не затрагивается.

2.1. Студия Константина Юона как центр художественного образования нового типа

В начале XX в. академическое художественное образование в России, несмотря на проведённые в 1890-х гг. реформы, рассматривалось как явление достаточно консервативное. Как правильно отмечает О.В. Калугина, исследуя систему художественного образования на отделении скульптуры, появление новых тем в искусстве еще не означало смены изобразительной системы, которая была так необходима для подлинного обновления творчества»²²². Именно это обстоятельство (так же, как и в Европе в конце XIX в.), способствовало появлению многочисленных частных студий рисования и живописи²²³. Такие мастерские, предоставлявшие ученикам большую свободу творчества и выбора новых направлений в искусстве, созданные в Москве и Петербурге на рубеже веков, стали значимой альтернативой уже существующим высшим художественным учреждениям. М.А. Мамонтова отмечает, что в начале XX в. возросли авторитет и популярность частных художественных студий, значение индивидуального подхода и личного мнения педагога, поскольку молодежь испытывала потребность в руководстве «художественного пастыря», личности, нашедшей свой творческий путь, способной вести за собой к новым открытиям, формам и образам изобразительного искусства²²⁴. При этом, следует отметить, что в российском художественном образовании проблема отсутствия образования в сфере современного искусства, в частности, зарубежного,

²²² Калугина О.В. Русская скульптура Серебрянного века: Путешествие из Петербурга в Москву. Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. – Москва: Буксмарг, 2013. - 334 с. С. 148.

²²³ Боровская Е.А. Рисовальная школа Императорского общества поощрения художеств. К вершинам профессиональной зрелости. СПб.: Астерион, 2012. 238 с.

²²⁴ Ю. А. Мамонтова. Пути развития русской художественной педагогики 1910–1918 гг. // Вестник МГУКИ. 2009. № 4 (30). С. 158.

актуальна и в настоящее время. И современные частные образовательные проекты различных негосударственных институций и сегодня заполняют востребованную нишу получения знаний в этой области.

В начале XX века, несмотря на некоторые нововведения, подход к преподаванию в государственных вузах остался весьма консервативным, а уровень преподавания академического рисунка упал²²⁵. В этих условиях появившиеся частные художественные студии стали популярными среди начинающих художников, а система преподавания в некоторых из них могла составить конкуренцию крупным государственным учебным заведениям. Одной из таких школ стала «Студия Константина Юона». Такое название студии указывается в работах исследователей творчества Юона²²⁶, но в других источниках она указывается без названия – «частная студия К.Ф. Юона», как это было сделано на выставке «Ольга Розанова (1886–1918), «Революционер искусства», проходившей в Русском музее с 16 мая по 2 сентября 2024 г. Несмотря на то что студия просуществовала почти 20 лет, а в ее стенах учились многие ставшие в будущем знаменитыми художники, в искусствоведческой литературе отсутствуют исследования, посвященные методике преподавания Константина Юона и его влиянию на творчество живописцев, начавших свой путь в его мастерской.

Константин Федорович Юон известен как яркий представитель стилистики «московской школы живописи», мастер городского лирического пейзажа. Еще во время обучения в МУЖВЗ молодой художник давал частные уроки живописи. В 1900 г. К. Ф. Юон совместно с И. О. Дудиным организовали первую в Москве частную студию рисования и живописи. Их школа располагалась в центре столицы, на углу Староконюшенного переулка и Арбата, в доме номер 25.

²²⁵ Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. М.: Изобразит. искусство, 1983. С. 201–202.

²²⁶ Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100,

Студия просуществовала до 1917 г. и была очень популярна среди начинающих художников²²⁷.

Партнером Константина Федоровича по студии стал молодой художник И.О. Дудин (1867–1924), в 1885–1889 гг. учившийся на физико-математическом факультете Московского университета. Увлечшись живописью, с 1891 г. он стал учеником-вольнослушателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Успехи Дудина в рисовании были отмечены преподавателями: в 1899 и 1900 гг. он был награжден малыми серебряными медалями за рисунок и этюд с натуры, а в 1902 г. за картину «Ранней весной» получил большую серебряную медаль и звание классного художника. На протяжении жизни Дудин много путешествовал по России, изучал памятники древней архитектуры Севера, совершил поездки в Рим, Флоренцию, Венецию, Париж, Лондон, Берлин. Художник был увлеченным фотографом и графиком. Он также преподавал в Москве на Пречистенских курсах для рабочих с 1899 по 1904 г. Художник хорошо владел французским языком, он перевел на русский язык книги П. Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» (М., 1913), Ж. Буше «Великие мастера Франции» (1919, не опубликована)²²⁸. Дудин написал монографию о К. П. Брюллове для серии «Русские художники» под редакцией И. Э. Грабаря, которая, к сожалению, не была издана²²⁹. Его художественные интересы совпадали с творческими увлечениями К. Юона, поэтому их партнерство было столь долгим и плодотворным.

Историк Л. Колодный так пишет о школе Юона и Дудина: «В угловом доме, где сходятся Арбат и Староконюшенный переулок, располагалась известная в свое время художественная школа К.Ф. Юона. Этот трехэтажный дом № 25 сооружен в 1871 г. на средства Общества русских врачей, которое для своих членов открыло в нем библиотеку, а кроме того, учредило здесь

²²⁷ Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100.

²²⁸ Художники народов СССР: биобиблиографический словарь: в 6 т. М., 1976. Т. 3. С. 484.

²²⁹ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX века. М., 2005. Т. 5. С. 136.

небольшую поликлинику и аптеку, существующую, кстати, поныне. Именно этот дом в 1900 г. облюбовал молодой художник, незадолго перед тем окончивший Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Константин Юон. Вместе с товарищем, тоже художником и талантливым педагогом Иваном Дудиным, он решил открыть свою частную художественную студию и арендовал для этих целей у хозяина дома – Общества русских врачей – часть помещений. Художники задумали создать студию нового типа, применить для обучения все лучшее, что почерпнули в училище, а также то, что практиковалось в модных тогда парижских художественных студиях»²³⁰.

Исследователи творчества Юона подчеркивают тот факт, что именно К.Ф. Юон открыл в Москве первую частную студию и популяризировал обучение в маленьких мастерских²³¹. Однако в своих мемуарах учитель Юона, Леонид Пастернак, отмечает, что первая частная школа была открыта именно им в 1889 г.: «Когда частные уроки стали отнимать слишком много времени, я с художником Штемблером устроил первую тогда в Москве частную школу рисования. Вскоре же я открыл – на манер заграничных – свою собственную художественную школу на совершенно новых для Москвы началах, с новым методом преподавания, как в Мюнхене и Париже... Частные школы, наподобие моей первой, со временем стали частым явлением. Они открывались бывшими учениками Училища живописи, как, например: Юоном, Машковым и другими»²³². Школа Пастернака и Штемблера просуществовала с 1889 по 1894 г. Но представляется, что именно студия Юона стала первым крупным частным художественным образовательным заведением, которое в силу качественной методической организации и продуманности процесса обучения составило значимую альтернативу государственным учебным заведениям.

²³⁰ Колодный Л. Переулки Арбата. URL https://thelibrary.ru/books/kolodnyy_lev/pereulki_arbata-read-5.html (дата обращения 12.12.2023).

²³¹ Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 101.

²³² Пастернак Л. О. Записи разных лет. М.: Сов. художник, 1975. С. 41–42.

Будучи учеником МУЖВЗ, Юон, учившийся у Леонида Пастернака, Валентина Серова, Абрама Архипова и Константина Коровина, многое перенял от своих учителей. Их влияние ощущается в его не только творческой, но и педагогической деятельности. Особенно заметно его внимание к преподавательскому подходу Пастернака, много рассказывавшего о своем периоде обучения в Мюнхене, о создании своей школы и новом способе организации рисовального класса углем. Некоторые идеи преподавателя Юон применил при создании своей мастерской.

К моменту открытия студии у Юона, как и у Дудина, уже был опыт преподавания живописи и рисунка, поскольку до этого он давал частные уроки. Еще одной составляющей идеологии устройства студии Юона стал опыт, полученный в летних зарубежных поездках во время обучения в МУЖВЗ, когда он работал в парижских частных мастерских. Оттуда он вынес принцип свободы обучения, предоставления возможности ученикам экспериментировать и пробовать новые техники рисования. Художник так описывает свою школу: «Это скорее был творческий коллектив художников (а не школа в обычном понимании), где опытные и квалифицированные мастера передавали свои знания и умение писать и рисовать менее квалифицированным товарищам, или желавшим эту квалификацию получить. Дух либерализма господствовал у нас»²³³.

Главной особенностью студии Юона стал принцип организации обучения по типу парижских частных студий. В школе не было вступительных экзаменов, прийти и начать заниматься мог любой независимо от уровня его подготовки. Обучающиеся были разделены на несколько потоков в зависимости от уровня их знаний. Перейти на следующий уровень можно было сразу после успешного освоения предыдущего, не дожидаясь начала нового учебного года. За время существования студии Юона там прошли обучение более 4 000 тысяч учеников.

²³³ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 205.

Сначала в ней училось около 10 учеников, но уже через несколько лет ее посещало одновременно 200 человек²³⁴. Исследователь творчества Юона Я.В. Апушкин пишет, что «секрет этой популярности заключался в своеобразной организации школы, ничем не напоминающей казенщину Училища живописи, ваяния и зодчества»²³⁵.

Вера Мухина вспоминает, что поступить в «Студию Константина Юона» было просто – вступительных экзаменов не было. Будущим ученикам говорили: «Принесите бумагу, резинку, карандаши... место вам будет»²³⁶. При этом учиться было достаточно трудно – рисовать приходилось и утром и вечером. Константин Юон, настраивая учеников на серьезный лад, говорил: «Посвятивший себя искусству должен быть готов к неограниченным жертвам в труде и времени»²³⁷. Студия К. Юона и О. Дудина принципами организации напоминала знаменитую студию Шимона Холлоши, о чем пишет Борис Терновец, обучавшийся и в студии К. Юона и у Холлоши²³⁸.

В школе, как в и популярных тогда парижских частных студиях – колыбелях европейского авангарда и модернизма, не было постоянной программы. Поток обучающихся был разбит на группы, и пришедший начинающий художник посещал ту группу, которая соответствовала его уровню подготовки. Это устройство было очень удобно и разумно, поскольку в школу попадали ученики с самым разным уровнем художественного образования. Так, для Надежды Удальцовой и Роберта Фалька студия Юона в 1905 г. стала первым местом, где они начали свое художественное образование. Вера Пестель в 1906 г. пришла в школу Юона уже подготовленной ученицей. До этого она посещала частную студию французской художницы М. Фалиц и воскресные классы рисования Императорского Строгановского центрального художественно-

²³⁴ Колодный Л. Переулки Арбата. URL https://thelib.ru/books/kolodnyy_lev/pereulki_arbata-read-5.html (дата обращения 12.12.2023), Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 100.

²³⁵ Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 100.

²³⁶ Воронова О.И. Указ. соч. С. 13

²³⁷ Там же. С.14

²³⁸ Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. М.: Сов. художник, 1977. С.68.

промышленного училища. Ученики студии могли переходить в разное время в другие группы в зависимости от скорости освоения ими программы. Это было очень удобно для учащихся, поскольку талант и уровень работоспособности у всех были разные.

Обучение в студии Юона было рассчитано на три года. Сначала ученики серьезно занимались рисунком, потом переходили к живописи. Завершался курс занятиями на пленэре. Во время обучения Константин Юон читал лекции по истории искусства и рассказывал истории жизни художников. Школа Юона предлагала широкие возможности в плане выбора натуры – от гипсовой до натурщиков самых разных типажей. Это достоинство высоко ценили многие ученики Юона. В школе работал класс пятиминутных набросков человеческих фигур: учеников обучали писать по памяти, вырабатывали умение воспринять за 5 минут то главное, характерное, важное, что есть в натуре. Такой же класс пятиминутных набросков работал в парижской академии Гранд-Шомьер, куда уехали продолжать обучение многие ставшие впоследствии знаменитыми ученики мастерской Юона, такие как Вера Мухина, Борис Терновец, Надежда Удальцова и др. Делясь со своими учениками опытом становления, Юон много говорил о заслугах европейской школы живописи, особенно – французской²³⁹.

В разное время студию Юона посещали Вера Мухина, Любовь Попова, Александра Экстер, Иван Шадр, братья Бурлюки, Александр Терпсихоров, Вера Пестель, Надежда Удальцова, Варвара Степанова, Ольга Розанова, Роберт Фальк, Александр Куприн и др. Некоторые ученики, например Р. Фальк и А. Куприн, подготовились в ней к поступлению в МУЖВЗ. Фальк так вспоминает о времени ученичества в студии: «Это, может быть, единственный счастливый период, когда я был доволен своими произведениями ... Отец уверял, что у меня вовсе нет живописного таланта и что я всегда буду посредственным художником. Пусть я буду совсем плохим художником, но я

²³⁹Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 100, Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 68; Воронова О.И. Указ. соч. С.14; Колодный Л. Указ. соч.

хочу быть только им", – твердил я»²⁴⁰. Фальк прошел по конкурсу при поступлении в МУЖВЗ одним из первых, в чем, безусловно, есть заслуга К. Юона как его педагога. Такой хороший результат примирил родителей начинающего художника с его выбором жизненного пути. Другие молодые живописцы приходили в мастерскую в поисках места, где они могли бы реализовывать свои идеи, оттачивать мастерство, некоторые получили в студии свое основное художественное образование.

В своих воспоминаниях известный театральный художник Ю.А. Бахрушин, также ученик студии, отмечал преподавательский талант Юона, он писал, что учитель «сразу усмотрел мою тягу к портретной живописи и стал меня совершенствовать по этой специальности. Константин Федорович почти никогда не учил показом, зато он имел исключительный дар заставлять учеников видеть натуру, изучать ее и с полуслова понимать, чего добивается учитель.

– Хорошо, – говорил он своим тихим, вкрадчивым голосом, склоняясь над рисунком ученика, – и пропорции верны, и сходство есть, но нет самого главного – характерности. Посмотрите-ка повнимательнее на это лицо. Каждый человек имеет свои особенности. Вот этот, он весь составлен из цилиндров – и нос у него цилиндрический, и губы, и веки, и даже щеки, да и вся голова – цилиндр. А другой весь состоит из треугольников или квадратов. Подобные лица можно изображать одними геометрическими фигурами – это и делают кубисты, но тогда это не рисование, а черчение. Это отказ от искусства. Это примитив. В том-то и состоит задача – передать характерность и сохранить мягкость и благородство рисунка»²⁴¹. Другой ученик студии Юона, художник-анималист В.А. Ватагин много лет спустя говорил: «...наивным, ничего не знающим в вопросах искусства пришел я к вам в школу. Вы первый сказали мне свое веское слово о сути искусства»²⁴².

²⁴⁰ Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Сов. художник, 1981. С. 10.

²⁴¹ Бахрушин Ю.А. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1994. С. 229–230.

²⁴² Бакушинский А.В. Василий Алексеевич Ватагин / А.В. Бакушинский, А.И. Молодчиков; под ред. Ю.М. Славинского. М.: Всекохудожник, 1933. С.12.

Начинающие художники воспринимали работы Константина Юона не как приверженца классического реалистического канона в живописи. Борис Николаевич Терновец, известный русский искусствовед, учившийся в студии Юона в 1907 г., в обзоре выставки «Союза Художников» на рубеже 1907–1908 гг. пишет о представленных на ней работах учителя так: «В смелых по резкости контурах чувствуется воспринятое от Сезанна бесстрашное устремление к природе»²⁴³, – т.е. творчество Юона того периода видится ему очень современным, даже новаторским.

Сильной стороной Юона-педагога был его талант графика. Будучи одаренным рисовальщиком и осознавая важность хорошего владения рисунком, Константин Юон в своей студии уделял много внимания рисованию. Его студия осталась одним из немногих мест, где уровень преподавания академического рисунка оставался высоким, несмотря на общий упадок в этой сфере педагогики и смещении фокуса внимания со старых базовых знаний на преподавание живописи. Вот как пишет художник-педагог Н.Н. Ростовцев о том времени: «Художественная школа как таковая стала терять свое значение и назначение. Искусство "без руля и ветрил" стало главенствующим. Многие художники-педагоги к вопросам методики преподавания стали относиться с пренебрежением»²⁴⁴. Юон оставался твердым в своем понимании значения рисунка. Он объяснял свою теоретическую позицию так: «Рисунок лежит в основе всех изобразительных искусств [...] Культура рисунка направлена на воспитание привычек к методической работе над формой. Она устанавливает логическую последовательность работы над формой, вырабатывает методику контрольных моментов, способствующих быстрейшему и безошибочному приближению к цели»²⁴⁵.

²⁴³ Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 9.

²⁴⁴ Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. С.211.

²⁴⁵ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 325.

Юон в образовательном процессе смог соединить старые и новые подходы к обучению рисунку. На своих занятиях он применял современный метод рисования углем голов с натуры, идею которого его учитель Пастернак привез из Мюнхенской академии. Ученики студии Юона тщательно штудировали разные типы натуры, типажи натурщиков, объекты. Но при этом Константин Федорович сохранил у себя в студии практику рисования и с античных гипсов. Многим педагогам начала XX в. она казалась устаревшей, убивающей индивидуальность учеников²⁴⁶. Такого мнения придерживался, в частности, знаменитый художник-педагог Д.Н. Кардовский²⁴⁷. Но Юон продолжал считать ее полезной и объяснял это так: «С давних пор существует непримиримый спор о пользе рисования с гипсов, о порядковых ступенях обучения рисунку с гипсов и с живой натуры. Польза рисования с гипсов заключается прежде всего в том, что они, будучи белыми, отлично учат разбираться в самых тонких отношениях светотени без примеси в них сбивающих с толку цветовых влияний. Другая положительная сторона рисования с гипсов в том, что они способствуют восприятию крупных, обобщенных форм, лишенных случайных ненужных мелочей»²⁴⁸. Впоследствии важность сохранения практики рисования с гипсов будет подтверждена многими педагогами-художниками, создающими методическую базу для преподавания рисунка. Так, Н.Н. Ростовцев признает значимой этот педагогический принцип Юона в своей работе «Очерки по истории методов преподавания рисунка»²⁴⁹.

Анализ ученических работ разных учеников показывает, что в методике преподавания рисунка в студии Константин Юон придерживался классического подхода к изучению предмета. Ученики начинали с линейного рисунка, лишь затем переходили к штриховке, цветотеневой тушевке. Сначала они

²⁴⁶ Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 100; Удальцова Н. А. Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания. М.: Лит. -худож. агентство «РА», 1994. С. 9–11.

²⁴⁷ Пособие по рисованию / под ред. Д.Н. Кардовского. Л. 1938. С. 9.

²⁴⁸ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 323.

²⁴⁹ Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. С. 224.

отрабатывали умение линией создать объем и правильный контур, общий объем предмета, а лишь затем переходили к деталям. Судя по наброскам учащихся, на занятиях начинающие художники тщательно штудировали разного рода натуру, писали постановки и различные натюрморты для изучения моделировки объема светотенью, учились изображать разные объекты неживого мира. Ранние рисунки Ольги Розановой периода ее обучения в студии, созданные в стиле модного европейского рисовальщика Обри Бердслея и в японской стилистике, показывают, что в мастерской Юона ученики не только знакомились с классическими подходами к рисунку, но и изучали самые последние направления графики [ил. 68, 70]. Эта же тенденция заметна в рисунках Варвары Степановой, учившейся в мастерской в 1915–1917 гг. В 1915 г. Степанова впервые выставляет свои работы в московской Галерее Лемерсье. На экспозиции «Художники-декораторы в пользу раненых» были представлены два эскиза декоративных панно, в которых заметно ее увлечение символизмом и графикой в духе Обри Бердслея²⁵⁰.

Юон, будучи художником высокой культуры рисунка, на занятиях старался расширить художественный кругозор учеников, воспитывал широту творческого восприятия и богатство кругозора у своих подопечных. На уроках рисунка он показывал и анализировал работы Энгра, Микеланджело, Гольбейна, Рубенса, а также современных рисовальщиков²⁵¹. Сам художник так описывал свою педагогическую позицию: «Чему по преимуществу я учил и как учил? Я меньше всего верил в такую учебу, которая сводится к просмотру текущей работы и указанию ученикам, что прибавить, что убавить, где именно изменить, сделать покраснее, пожелтее и так далее. Мне всегда казалось, что прежде всего нужно учить умению видеть и изучению законов зрительского мира»²⁵².

²⁵⁰ Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 654 с.

²⁵¹ Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100, Удальцова Н. А. Указ. соч. С. 9–11.

²⁵² Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 211–212.

После освоения и оттачивания навыка рисования начинающие художники переходили к живописи, а завершалось обучение занятиями на пленэре. Молодые педагоги-художники Юон и Дудин отказались от темных цветов, уделяли большое внимание колористике. Она занимала важное место в картинах самого Юона. Во время занятий обращалось внимание на умение подобрать правильное соотношение цвета и света, большое значение придавалось навыкам моделировки объекта в пространстве. Часто, особенно на начальных этапах обучения, жизнеподобие работы и реалистичность сюжета были обязательными требованиями к работе учащихся, затем Константин Юон предлагал начинающим художникам самые разные сюжеты для тренировки. Причем не только реалистические, но и фантастические. Так, однажды он попросил нарисовать работу на тему сна. Вера Мухина, занимавшаяся в то время в студии, нарисовала заснувшего дворника. Юон был недоволен: «нет фантастики сна»²⁵³. Ученикам, получившим необходимые базовые навыки живописи рисунка, позволялось писать в любой манере.

Большое внимание Константин Юон уделял разбору композиции. Будучи сам художником, умеющим создать сложную многоплановую и многоэлементную композицию в своих работах, он придавал ей большое значение. А его увлечение архитектурой способствовало созданию равновесия и слаженности всех элементов картины. Свой подход к созданию картины Юон объяснял так: «Хорошая живопись – это математика... Да здравствует геометрия в живописи. Квадрат, круг и треугольник – суть фигуры, способные в хаосе видимого мира многое упростить, систематизировать и объяснить»²⁵⁴.

Ранние работы учеников студии, созданные во время их обучения у Константина Юона, дают представление о педагогической деятельности учителя. Одна из первых сохранившихся работ Ольги Розановой этого периода – полотно «Угол дома и снегири на дереве» (1906–1907) [ил. 66]- говорит о

²⁵³ Суздалев П.К. Указ. соч. С. 12.

²⁵⁴ Юон К.Ф. Непреходящие ценности в живописи / Рос. акад. худож. Наук. М., 1923. С. 5.

близости к стилистике московской школы живописи, к которой принадлежал учитель. В картине присутствует ощущение этюдности, цвет играет активную роль в построении образа, пастозность мазка и изображение заснеженной поверхности – все свидетельствует об увлечении начинающей художницы французским импрессионизмом, близком стилю учителя того периода. Во время дальнейшего обучения в работах художницы наблюдается постепенный отход от стиля учителя. В «Пейзаже» (1909) [ил. 68] заметен постепенный уход от четко выписанных в реалистичном духе деревьев, пейзаж становится все более обобщенным, ощущается влияние экспрессионизма, несвойственное работам Юона. Колорит полотна становится все более контрастным, даже тревожным, цвета даны без переходов, а формы более заострены. Ощущение спокойствия и красоты русской природы, свойственные пейзажу учителя, окончательно пропадают. В работах, написанных в последний год обучения в студии, О. Розанова находит свой авангардный стиль, практически противоположный творческой позиции реалистичного и классического Юона. Так, в работе «Пейзаж с извозчиком» (1910) [ил. 70] заметно увлечение художницы неопрIMITивизмом, контуры предметов утолщаются, перспектива улицы искажается, масштаб объектов на картине выходит за рамки классических правил. Колорит полотна становится все более напряженным, цвета используются без тональных переходов, контуры предметов все более геометризуются. В 1910 г. Ольга Розанова покидает студию Юона, впоследствии она переезжает в Санкт-Петербург и вступает в «Союз молодежи», где и начинается новый яркий этап ее творческой деятельности.

На прошедшей в 2019 г. в Русском музее выставке «Союз молодежи» были представлены работы участников одноименной выставки 1910 г., включая работы Веры Пестель. Работы художников первого авангардного десятилетия прошлого века демонстрируют значительный вклад молодых художников в формирование новых авангардных неакадемических направлений в

художественной жизни России, а также свидетельствуют о вхождении русского искусства в контекст европейского искусства начала XX в.

Работы Веры Пестель 1910–1911 гг. свидетельствуют о том, что в своей мастерской Константин Юон позволял ученикам экспериментировать с живописными техниками, выходящими за рамки классического искусства. Полотна других учениц, созданных во время их обучения, также говорят об этом. Например, на Любовь Попову и Надежду Удальцову сильно повлияло творчество французских постимпрессионистов, а студия Юона стала тем местом, где они могли этим заниматься.

Вера Ефремовна Пестель в 1906–1907 гг. также училась в «Студии Константина Юона» в Москве. Как и ее друзья, по совету своего преподавателя в 1912 г. она уехала продолжать обучение во Францию²⁵⁵.

Во время обучения в студии Юона у будущих художниц авангардных направлений происходила своеобразная обработка докубизма, выраженная в геометризации форм, формировании четкого жесткого, подчеркнутого контура. Например, в рисунке Н. Удальцовой «Синие деревья» (1909–1911) [ил. 71], созданном в период обучения в студии, заметны те же зачатки геометризации формы. В студии Юона будущие художники-авангардисты за короткий период обучения прошли путь, который в европейском художественном мире занял около 30 лет – с 1870 до 1910-х гг. Русский авангард во многом стал движением благодаря тому, что образовалось сообщество единомышленников, взаимно влияющих друг на друга.

Ученики также влияли на живопись учителя. Например, Александр Богомазов (1880–1930) учился в студии Юона в 1905–1907 гг. В 1907 г. К. Юон создает полотно «Голубой куст» [ил. 75], сочетающий повышенную декоративность и интенсивность цвета с этюдностью композиции. В то же время посещающий его мастерскую Богомазов пишет картины «На качелях» (1907)

²⁵⁵ Вера Пестель. Путь с башни: [сборник] / сост., вступ. ст., коммент. В.В. Калмыковой. М.: ИП Забозлаев А.Ю., 2017. 382 с.

[ил. 72] и «Портрет Ванды» (1907–1908) [ил. 73]. Позже, уже после ухода из студии Юона Богомазов создаст «Мост» (1908) [ил. 74]. Полотна Богомазова стилистически близки с упомянутой работой Юона – та же насыщенность синезеленой гаммы, широкий мазок, свойственный работам дивизионистов, схожее схематичное обозначение заднего плана. Настроение картин Богомазова, конечно, более лиричное, романтическое. У Юона ощущается свойственная ему радость бытия, мажорность настроения. В полотнах обоих художников ощущается влияние модерна и символизма.

В период активной педагогической деятельности происходит расцвет творчества Юона. Работа в молодом коллективе и преподавание стимулируют развитие самого педагога, ведь сама среда создает творческие и познавательные импульсы. Общение с молодыми художниками, взаимодействие с их свежим взглядом на искусство способствует развитию творческой силы учителя. Этот период станет самым плодотворным в творчестве художника. Именно тогда он напишет свои самые известные программные произведения, такие как «Весенний солнечный день», «Зимнее солнце», «К троице». Константин Юон в своих воспоминаниях говорил о «дисциплинирующем значении» преподавания. В монографиях о художнике часто делается упор на формирующее творческое мировоззрение художника, вырабатывающее ясность и четкость, как свойство обучающей деятельности, на то, что педагогическая деятельность «спасала его от юношеских увлечений модными художественными направлениями, помогала вырабатывать твердость убеждений»²⁵⁶. Представляется, что Юон имел дар просто и доступно объяснять принципы работы художника, направлять учеников. Работа с молодежью – это двусторонний обмен информацией, она позволяла ему самому следить за новыми течениями и настроениями молодого поколения, оставаться в курсе творческих поисков начинающих творцов. Многие из его учеников обрели своей собственный почерк, не остались в тени

²⁵⁶ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С.26.

знаменитых учителей благодаря настроенности на свободу творчества в «Студии Константина Юона», многие потом отправились продолжать обучение в парижские частные студии, устроенные по тому же типу, что и мастерская их московского учителя. Искусствовед Я. Туггендхольд в 1913 г. так описывал творческую ситуацию в стране: «Художественная жизнь Москвы моложе Петербурга: здесь много талантливых попыток, там – зрелых достижений, здесь валом валят на художественные диспуты, там – посещают и записывают лекции по истории искусства. В Москве ярче чувствуют цвет, в Петербурге строже рисуют и любят графику больше живописи. В модернизированной провинциальной Москве есть психологическая почва для "футуризма", Петербург никогда не изживет "ретроспективных настроений"»²⁵⁷. В студии Юона совмещались и московская насыщенность цветом, и внимание к линии и рисунку.

В школе проводились ежемесячные и годовые выставки работ. Это не только знакомило публику с работами начинающих художников, но и позволяло ученикам, имеющим разный живописный опыт, обмениваться идеями, следить за достижениями и открытиями коллег. Выставки вызывали большой интерес публики. В школе Юона устраивались диспуты и дискуссии, в ней существовала библиотека и издавался журнал. Константин Федорович вспоминал о студии: «В нашей школе была организована товарищеская библиотека, издавался рукописный журнал, где помещались рассказы, стихи карикатуры, шаржи, акварели и т.п.»²⁵⁸.

Как отмечает искусствовед Я.В. Апушкин, школа «была сосредоточием свежей мысли и доброй работы, в нее шла ищущая подлинных знаний молодежь»²⁵⁹. В своей студии Константин Юон и Иван Дудин старались создать атмосферу свободы от академических канонов обучения, развивать и

²⁵⁷ Туггендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1913. № 3. С. 35–39.

²⁵⁸ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 14.

²⁵⁹ Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100.

поддерживать художественные искания своих подопечных. Юон «принципиально и убежденно никому из учеников не навязывал индивидуальных свойств и приемов своей живописи; каждому ученику он предоставлял возможность расти и формироваться самостоятельно, сообразно его склонностям и особенностям»²⁶⁰.

«Студия Константина Юона» стала одним из главных очагов формирования сообщества художников-единомышленников авангардных направлений. Здесь познакомились Вера Мухина с Надеждой Удальцовой (в девичестве Прутковской), Любовью Поповой, Верой Пестель, Борисом Терновцом, а впоследствии они отправились вместе продолжать обучение в парижские частные студии. Ольга Розанова познакомилась с Андреем Крученых и Сергеем Шаршуном, с которыми она в дальнейшем примет активное участие в деятельности первого петербургского авангардного объединения «Союз Молодежи», а также с Л. Поповой, Н. Удальцовой и их кружком. Позднее, в Париже у Л. Поповой будет собираться тот же круг бывших учеников студии Юона, включавший А. Веснина, Грищенко, Удальцову, Виппера, Флоренского и др. Можно утверждать, что авангардное сообщество молодых художников сложилось еще в студии Юона.

Большинство учеников проходили класс академического рисунка и переходили к живописи. Именно различные мотивы и сюжеты, разнообразная натура и задания в актуальной живописной и графической стилистике, а также лекции Юона по истории искусства, которые он проводил прямо во время практических занятий, совместное обсуждение работ и коллективные выставки начинающих художников студии и стали самыми востребованными форматами образования у учеников. Именно здесь они получали важнейшие творческие импульсы и знания, впоследствии повлиявшие на сложение их художественных принципов и направление творческих поисков.

²⁶⁰ Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100.

В искусствоведческой литературе мало внимания уделяется периоду обучения художников-авангардистов у преподавателей, принадлежавших к традиционному реалистическому направлению в живописи. А творчество учеников и преподавателей противопоставляется друг другу, как принадлежащее к абсолютно разным этапам развития искусства. При ближайшем рассмотрении оказывается, что влияние учителей иногда является хотя и не прямым, явным, легко читаемым в творчестве начинающих живописцев, но значимым и оставляющим фундаментальный след в живописи последних. Так, основополагающие идеи и искания разных поколений живописцев часто совпадают. Как Константин Юон обращался к традиционным русским идеям и образам, к истории России, в народной эстетике, так и русский авангард, учившийся в знаменитой в начале XX в. студии Юона, а затем отправившийся искать новые техники и приемы воплощения своих исканий в Париж, многое почерпнул из живописи московской школы, обратившейся к мотиву Руси. Д. Сарабьянов отмечает: «Может показаться, что авангард коренным образом изменил "чистому искусству", что он был взращен революциями и теми процессами, которые их подготовили. ... Но позитивная программа большинства авангардистов была нацелена не на социальное переустройство. Она была обращена к тайнам природы, мира, была связь с наукой, с философией ... Проникновение в глубины мира, которое полагалось как цель творчества, сближало авангардистов с русскими символистами»²⁶¹. Хочется добавить, что эти же поиски и цели сближали и авангардистов с Юоном.

В начале прошлого века «Студия Константина Юона» представляла собой учебное заведение современного типа, где ученики знакомились с актуальными как в Европе, так и в России техниками, приемами и направлениями в живописи, такими как продолжительный курс академического рисунка, постановки различной продолжительности, изображение разных типажей, тщательное

²⁶¹ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 312.

изучение природы, включая анатомию, изучение разных направлений в современном изобразительном искусстве. Можно утверждать, что педагогическая система, созданная в Студии Юона, в начале XX века представляла собой отдельный тип образования и являлась альтернативой консервативному государственному художественному образованию. В то же время наличие образовательной программы и собственных подходов к обучению начинающих художников выделяло ее среди небольших частных мастерских, в которые можно было приходить и уходить, получив несколько частных уроков. Московская студия Юона представляла собой новый – третий тип художественного образования, основанных на принципах и подходах, с которыми мастер познакомился, работая в частных парижских мастерских. И Юон выступал в роли некоего медиатора, транслирующего знания, принципы, новых подходы в живописи, которые он получил в зарубежных поездках. Благодаря этому симбиозу классического подхода и актуальных тенденций, в преподавании художники его круга смогли сформировать новое понимание живописи. Система преподавания в студии Юона была основана на принципах приобретения начинающими художниками собственного опыта, стимулирования активного отношения к поиску собственного творческого почерка, формирования системы индивидуальных художественных принципов, формирования понимания значимости постоянного самообразования и творческого развития молодых живописцев. К. Юон выполнял роль старшего товарища-организатора для своих учеников, а жизнь студии напоминала жизнь общины, в которой были развиты дружеские и творческие связи, происходил процесс взаимообучения. При этом мастер прекрасно владел техникой академического рисунка и живописи, что позволило ему наряду с предоставлением свободы творческого развития обучающимся дать теоретические знания, создать условия для тщательного изучения природы и развить у своих учеников необходимые навыки рисования, построения композиции, умения создать колористическую напряженность в работе. Юон

создал собственную систему и программу преподавания, которая способствовала созданию сообщества художников круга Юона.

2.2. Ученики студии К.Ф. Юона и творческие траектории художников

Период обучения начинающих художников в студии К. Юона мало освещен как в исследовательской литературе о творческом пути молодых живописцев, так и в трудах о педагогической деятельности мастера. Однако для многих время работы в мастерской Юона стало значимой вехой в формировании художественного кругозора и сложения творческих принципов. Представляется важным рассмотреть время ученичества в студии мастера как важный этап формирования творческих установок живописцев и выбора ими будущей траектории развития.

Ольга Розанова начала посещать студию Юона с 1907 г. после неудачной попытки поступить в Московскую государственную художественно-промышленную академию имени С. Г. Строганова. Начинаящая художница училась в школе Константина Федоровича почти 4 года – до 1910 г. включительно. И хотя творчество учителя и его ученицы относится к разным, нередко противопоставляемым направлениям живописи, влияние Юона на формирование индивидуального художественного стиля Розановой можно проследить. В исследованиях о творчестве О. Розановой этот аспект становления личности художницы практически не освещался.

Полотно «Угол дома и снегири на дереве», датируемое зимой 1906–1907 гг., было написано до начала занятий в студии Юона, и оно дает представление о манере живописи художницы того времени. Ощущение этюдности работы, большое внимание цвету, а не линии, пастозность мазка, изображение снежной поверхности с цветными рефlekсами от солнечного света свидетельствуют об увлечении начинающей художницы импрессионизмом. Цвет и колорит

преобладают над линией, форма строится за счет игры оттенков. Голубые рефлексy на снегу и сюжет – внезапно открывающийся вид на заснеженный дом, трактовка света и пространства – все говорит о близости к стилистике московской школы живописи.

Начав работать в студии Юона, художница уделяла много внимания рисунку, как было принято в мастерской. На зарисовке с веткой яблони ощущается увлечение графикой старых мастеров. В рисунках Розановой появляется академическая точность, которой не было в ее ранних работах. Линия Розановой тонка и изящна, фрукты и листья показаны с разных ракурсов, рисунку свойственны деликатность и живость. В набросках цветка также заметны точность и тонкость, нежность колорита и неторопливое изящество линии. В рисунке ощущается близость к модерну. Сравнивая эти зарисовки с рисунком «Натурщица (Зина)» (1906), рост мастерства художницы невозможно не заметить. В раннем рисунке ощущается и скованность руки, и отсутствие академической точности, объемы вылеплены недостаточно полно. В рисунках, сделанных после начала обучения в студии Юона, рука Розановой уже обрела точность, изящество и мастерство.

В картине «Городской пейзаж. Владимир» (1907–1909) заметно юоновское увлечение архитектурой и городским пейзажем, где главным героем стал храм Георгия Победоносца. Розанова старалась передать его башни с максимальной точностью. Линия художницы здесь более строгая, четкая. Основное внимание уделено архитектуре, окружающая природа написана достаточно условно. Розанова приезжала во Владимир летом. И, видимо, на отдыхе старалась повторить излюбленный сюжет учителя.

В эскизе заставки «В лодке» (1907–1909) [ил. 76], также написанном в период ученичества у Юона, ощущаются японские мотивы, увлечение работами Обри Бердслея и эстетикой модерна. Линия обретает еще большую уверенность и точность. Рисунок становится более жестким, геометричным, перспектива и объем уменьшаются, композиция стремится к плоскости.

В другом эскизе заставки «Пейзаж» (1907–1909) [ил.77] художница решает вопрос композиции иначе. Линия Розановой вибрирует, рисунок мягок и текуч. Пейзаж и фигуры даются обобщенно, лишь намеком. Мягкая силуэтность рисунка и сюжет с прогуливающимися у воды парами напоминают работы художников «Мира искусства» и Бердслея. Начиная художница увлечена модерном.

Автопортретная зарисовка начала 1900-х гг., также созданная в период ученичества в студии Константина Федоровича, снова говорит об увлечении рисунками старых мастеров, которые Юон показывал и анализировал на занятиях. Возможно, художница оттачивала навык рисования глаз, так неповторимо живо и точно переданных Гольбейном и Рубенсом, придающим жизнь их рисункам.

Из ранних работ Ольги Розановой сохранилось больше всего рисунков, причем сделанных в разных стилях. Это позволяет предположить, что именно графика интересовала художницу в тот период в большей степени. Студия Юона дала ей возможность экспериментировать с разными сюжетами и композициями, а талантливый педагог-график помогал и направлял ее искания, исправлял и тренировал навык. Также он старался расширить кругозор учеников, познакомить их с разными техниками, стилями рисунка, говорил о новых, популярных западных художниках-графиках.

В 1909 г. Ольга Розанова создала работу «Пейзаж» с четко геометрически построенной композицией, ярким контрастным колоритом и большой обобщённостью форм, напоминающий работы Эдварда Мунка (хотя формы у Мунка более округлые). Множество вертикальных линий-мазков, поддерживающих обрамляющие дорогу стволы деревьев, крупные контрастные цветовые пятна-плоскости, соседствующие друг с другом, широкие, крупные мазки и изгибающаяся рыжая дорога, перетягивающая на себя внимание, придают пейзажу экспрессивность, тревожность. В работе присутствуют и нотки символизма. Мотив дороги как жизненного пути также сближает ее с

творчеством Мунка. Цвета даны без переходов, колорит гораздо проще, а формы более заострены, чем у норвежского символиста. Здесь начинающая художница полностью отошла от стилистики московской школы, к которой принадлежал Константин Юон.

В 1910 г. художница пишет картину «Красный дом» [ил. 79], в которой заметно зарождение ее собственного будущего стиля, ощущается увлечение неопрIMITивизмом, несвойственным творчеству Юона. В это время художница уже полностью отошла от стиля от учителя и начинает свой собственный творческий путь. В том же году она покидает студию Юона, а в 1911 г. переезжает в Санкт-Петербург и вступает в «Союз молодежи», где и начинается ее карьера как художницы-авангардистки.

В сохранившихся ранних работах Ольги Розановой периода обучения в студии Константина Федоровича прослеживается значительный рост графического мастерства, показывающий, что к концу ученичества Розанова стала прекрасным художником-графиком благодаря урокам своего учителя. Именно во время ученичества и работы в студии Юона Розанова проходит путь от увлечения импрессионизмом, затем модерном до экспрессионизма и неопрIMITивизма. Работы последнего года обучения показывают, что, выйдя из студии Юона, художница была сформировавшимся мастером, нашедшим свой новаторский стиль. Полученная у Юона практическая и теоретическая база позволила ей быстро стать выдающейся художницей авангардного направления и смело накладывать новые стилистические приемы на классические навыки рисования.

В ранних рисунках Ольги Розановой, созданных до поступления в студию, ощущаются академическая неточность и неуверенность линии, объемы переданы недостаточно выпукло, линии не хватает силы и стремительности. В рисунках, созданных во время ученичества у Юона и сразу после окончания обучения, появляются точная и изысканная линейность ритма, уверенность линии, композиционная сложность. Контурные предметы обозначаются

художницей четко, объемы создаются не штриховкой, а изгибом или утолщением контура. При этом контурная линия не рваная, а чертит силуэт предмета непрерывным движением. Этим рисунки Розановой близки графике ее учителя. Представляется, что Розанова стала прекрасным художником-графиком благодаря урокам своего преподавателя, большое внимание на занятиях уделявшего рисунку.

Живописный стиль художницы в период ученичества также претерпевает изменения. В ее ранних работах ощущается близость к стилистике московской школы живописи, к которой принадлежал Юон. К концу обучения Розанова уже начала создавать самостоятельные, смелые работы в авангардном духе, которым свойственны графичность, выражающаяся в подчеркивании контуров предметов, обобщенность форм и сокращение глубины композиции.

Именно в школе Юона Розанова сдружилась с учившимися там будущими художниками авангардного направления Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Крученых и С. Шаршуном.

Любовь Сергеевна Попова училась в студии К. Юона в 1908–1909 гг. Начинаящая художница родилась в 1889 г. в Красновидово, близ Москвы. В столицу семья художницы переехала в 1906 г. В 1908 г. она начала посещать школу Константина Юона. На занятиях она познакомилась с Верой Мухиной, Александром Весниным, будущим архитектором, художником-живописцем и известным театральным художником, с сестрами Прутковскими, одной из которых была будущая известная художница Надежда Удальцова. В мастерской Юона собралась группа единомышленников, ищущих новые пути в искусстве, жаждущих новых знаний и экспериментов. Во время работы в студии у Л. Поповой, как и у других начинающих художников, происходил процесс набора материала. Сильное влияние на начинающую художницу оказало творчество М. Врубеля, П. Сезанна и В. Ван Гога. И именно здесь она получила возможность экспериментировать в духе экспрессионизма и

постимпрессионизма, ведь достаточно академичная программа МУЖВЗ этого бы не позволила.

В ту пору живопись Любови Поповой соответствовала стилю «московской школы» начала XX в. Но уже тогда в ее работах присутствовали декоративность и ритмическая выразительность. А цветовые массы были четко очерчены в духе французских постимпрессионистов. При этом в полотнах художницы ощущалось стремление к созданию геометрически правильных форм. По воспоминаниям Веры Мухиной, Любовь Попова еще в студии Юона, поощрявшего новейшие тенденции в живописи и любившего французских импрессионистов и постимпрессионистов, «увлекалась попеременно Гогеном, Ван-Гогом, Сезанном. Увлечшись, начинала прорабатывать ощущение краски»²⁶². Во время обучения в студии происходит попытка освоения техники протокубизма. В «Натюрморте с молочником» (1907–1908) и более поздних сельских пейзажах, домах, мостах и реках в работах Поповой читается влияние Поля Сезанна, что свойственно многим работам учеников студии Константина Федоровича того периода. Юон поощрял поиски молодых художников, знакомя их с творчеством постимпрессионистов и давая работать в разных стилистиках.

Постепенно в ее работах ощущается все большая геометризация форм, контур фигур становится все более четким, жестким, подчеркнутым (например, «Натюрморт с кувшином» (1908) [ил. 80], «Портрет сестры» (1909) [ил. 82]). И уже после ухода из студии, в Париже, куда она уехала продолжать обучение под влиянием своего учителя, Л. Попова обращается к кубизму. Но среда, сообщество будущих художников авангардных направлений оформились еще в студии К. Юона.

Надежда Удальцова начинает историю своей творческой биографии словами: «В 1905 году я начала работать в школе Юона... Попад в школу Юона, сначала я ходила 3–4 раза в неделю, потом искусство захватило меня, и моя

²⁶² Воронова О.И. Указ. соч. С.41.

участь была решена»²⁶³. Удальцова также упоминает одного из преподавателей студии – Н.П. Ульянова: «Некоторое значение имел художник Н.П. Ульянов, который, видя мои детские рисунки, сказал, что школа мне не нужна, что я – готовый художник, долженствующий лишь найти себя. Это "найти себя" определило весь мой путь»²⁶⁴. Ее творческие искания периода обучения в студии схожи с творческими поисками Л. Поповой этого времени. Позже они вместе по совету Юона уезжают учиться в парижские мастерские.

Варвара Федоровна Степанова начала свой творческий путь в Казанской художественной школе, где она училась в 1910–1913 гг. Она переехала в Москву, не закончив ее²⁶⁵. В 1915–1917 гг. Варвара Степанова училась в «Студии Константина Юона». Одновременно она работала на фабрике машинисткой, а затем бухгалтером, посвящая живописи все свободное время. Со своим будущим мужем и лидером конструктивистского движения Александром Родченко Степанова познакомилась еще в Казани, где они и поженились. Переехав в Москву, с 1916 г. они жили и работали вместе. У молодой пары была мастерская на Мясницкой улице.

Именно в студии Юона Варвара Степанова сдружилась с Л. Поповой, Н. Удальцовой, О. Розановой и А. Весниным. В 1913–1914 гг. она посещала занятия в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1915 г. В. Степанова впервые выставляет свои работы в московской Галерее Лемерсье. На экспозиции «Художники-декораторы в пользу раненых» были представлены два ее эскиза декоративных панно. Работы Степановой того периода отличает увлечение символизмом и графика в духе Обри Бердслея. Это же свойственно и другим ученицам студии Юона. Мастер на занятиях знакомил начинающих художников с творчеством интересных иностранных мастеров, включая и Бердслея, позволяя им экспериментировать в разных стилях и техниках. Уже в

²⁶³ Удальцова Н. А. Указ. соч. С. 9

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Лаврентьев А.Н. Указ. соч.

период обучения у Юона Степанова увлеклась визуальной поэзией, слагая графические композиции из «заумных» строк. Еще в 1917 г. во время обучения в студии она начала создавать рукописные книги «Ртны хомле», «Зигра ар», «Глоболкым». Позже под влиянием своего партнёра художница отошла от символистских пейзажей и графики в духе Обри Бёрдслея и увлеклась новейшими авангардистскими течениями²⁶⁶.

На выставке «Музы Монпарнаса», проходившей в ГМИИ им. Пушкина в 2021 г., посвященной женщинам-художницам, работавшим в парижском районе Монпарнас в начале XX в., было представлено более 50 картин и около 100 рисунков, включавших работы Веры Мухиной, Любви Поповой и Надежды Удальцовой, уехавших под влиянием К. Юона продолжать свое художественное образование в Париж²⁶⁷. Ученицы «Студии Константина Юона» благодаря навыкам и знаниям, полученным в мастерской Юона, смогли легко влиться в художественную жизнь Парижа и продолжить свое образование в Академии Де ла Гранд-Шомьер.²⁶⁸

Алексей Крученых также посещал студию К. Юона одновременно с Ольгой Розановой. Хотя Крученых окончил Одесское художественное училище и имел диплом учителя рисования, перебравшись в Москву, он искал место, где бы он мог научиться новым приемам и более современным подходам и к обучению, и к живописи²⁶⁹. Таким прогрессивным учебным заведением стала студия Юона. Работы Крученых того периода были представлены на нескольких выставках. Одно его полотно экспонировалось на выставке «Импрессионисты» весной 1909 г. И, хотя работа Крученых не была идентифицирована, можно предположить, что по стилистике она была близка стилю московской школы живописи, к которой принадлежал и Юон, которая перенесла на русскую почву

²⁶⁶ Лаврентьев А.Н. Указ. соч. С. 32.; Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 382 с.

²⁶⁷ Аболина Р.Я. Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1954. 85 с.; Удальцова Н. А. Указ. соч.

²⁶⁸ Музы Монпарнаса. М: ABCdesign, 2021. 240 с.

²⁶⁹ Лаврентьев А.Н. Указ. соч.

традиции французских импрессионистов. Затем восемь работ Крученых были представлены на 28-й периодической выставке картин Московского общества любителей художеств, также проходившей весной 1909 г. Хотя в каталог был включен лишь один портрет кисти Крученых, остальные работы можно идентифицировать. Это полотна «На кладбище», «На даче», «Солнечный день», три «Портрета» и две картины с названием «Лето». Именно в студии К. Юона А. Крученых нашел друзей-единомышленников, которые в будущем образуют ядро авангардных течений в русском искусстве начала XX в.

Александр и Виктор Веснины начали свое обучение в Московской практической академии коммерческих наук, а в 1901–1912 гг. учились в Институте гражданских инженеров в Петербурге. В 1904 г. Александр и Виктор Веснины, когда они были уже на IV курсе, прерывают на несколько лет учёбу в институте, работают помощниками у архитекторов, участвуют в архитектурных конкурсах. В 1909 г. они посещали студию К. Юона, где вошли в кружок будущих художников авангардных направлений и получили возможность познакомиться с новыми идеями в искусстве. Примерно в этот же период Александром Весниным будут созданы такие работы, как «Городской пейзаж» (1913), «Беспредметная композиция» (1917). Знакомство в Л. Поповой, также бывшей в то время ученицей студии Юона, значительно повлияло на формирование творческих принципов художника.

Вера Мухина также начинала свой творческий путь в студии Юона. Н.В. Воронов так пишет о том периоде: «Переехав в Москву, Мухина начинает вполне серьезно и профессионально учиться искусству. Вначале в студии К.Ф. Юона и И.О. Дудина, требовавших жесткого самоограничения, железной дисциплины, неустанного труда»²⁷⁰. Вера Мухина вспоминает об учителе с большим уважением. Художница, начавшая свой творческий путь в мастерской Юона в 1908 г., также приобрела отличный навык академического рисунка,

²⁷⁰ Воронов Н. В. Указ. соч. С. 9.

проведя почти 4 года в студии. Сама она так вспоминает о школе: «Юон был главный. Константин Федорович – очень румяный, очень черный, – говорил громко, авторитетно. Дудин говорил мало, скромно, но был очень силен как преподаватель. Рисовала сначала углем, карандашом. Юон сказал: «Пишите красками»»²⁷¹.

Ее ранние работы указывают на большой интерес к графике. Многочисленные студии говорят о тщательном изучении природы. Причем большинство сохранившихся ранних рисунков скульптора – это наброски человеческого тела, сделанные в разных ракурсах, или отдельные части тела.

Анализ работ В. Мухиной периода ее ученичества у Юона позволяет проследить непрерывный рост графического мастерства и решение все более сложных художественных задач по мере продолжения обучения.

В рисунке «Натурщица» (1911) [ил. 84], выполненном ближе к концу обучения в студии, заметно сформировавшееся умение реалистично изображать женское тело, виден высокий уровень мастерства академического рисунка. Ученические эскизы Мухиной показывают, что в мастерской Юона начинающие живописцы изучали анатомию человеческого тела очень тщательно. Так, сохранились наброски скульптора того периода, где натура изображена в разных ракурсах: стоя, лежа, сидя, – некоторые зарисовки остались в стадии аналитического построения. Заметно, что на занятиях прорабатывалось изучение динамики человеческого тела. Рисунки художницы демонстрируют растущее умение создать объем одним лишь контуром, глубокое знание динамики мышц в разных позах. По сохранившимся работам Мухиной заметно, что большое внимание в студии уделялось портретированию. Как отмечает искусствовед Р.Я. Аболина, К.Ф. Юон «прививал своим ученикам вдумчивое и серьезное отношение к портретированию, требуя точной передачи сходства, тщательности

²⁷¹Воронова О.И. Указ. соч. С. 8, 14.

и законченности рисунка; вместе с тем он не стеснялся своеобразия талантов своих учеников»²⁷².

В поздних ученических рисунках Мухиной, например в «Натурщице» 1911 г., ощущается внимание художницы к передаче объема, трехмерности фигуры. Контур становится более жестким, рубленным. Благодаря этому появляется эфемерная телесность, ощущение, что перед нами не живая натурщица, а нарисованная статуя. Именно в это время, когда Юон разрешает рисовать красками, В. Мухина, сравнив, свои работы с полотнами других учеников студии, понимает, что ее привлекает не цвет, а передача объема, тела, движения фигуры. В своих воспоминаниях она пишет: «Меня вдруг потянуло на объемную форму. Захотелось объема. Скульптор думает в глубину – это и есть чувство скульптора. Мне не хотелось цвета, не хотелось писать красками»²⁷³.

В студии Константина Юона Вера Мухина приобрела великолепные навыки академического рисунка, тщательно изучила анатомию человеческого тела и в движении, и в статике, что позволило ей в будущем стать одним из самых влиятельных скульпторов XX в. Там же она познакомилась с будущими друзьями и единомышленниками, которые создадут тесный кружок молодых русских художников и во время обучения в Париже, и по возвращении в Россию в период их зрелой творческой деятельности.

Большое значение в студии Юона имел коллектив учеников. Именно там у многих начинающих художников сложилась дружба и нашлись коллеги, сильно повлиявшие на их творческое развитие. Так, В. Мухина вспоминает о знакомстве с Л. Поповой: «Она первая начала раскрывать мне сущность искусства. До сих пор передавала только то, что видела. Но если художник передает то, что видит, то он - натуралист. Надо передавать то, что чувствуешь и знаешь. Она дала понять это. Научила смотреть на цвет, на отношение цветов в русской иконе,

²⁷² Аболина Р.Я. Указ. соч. С. 6.

²⁷³ Vera Moukhina. *Pensees d'un sculpture*. Moscou. 1957. P. 23.

например. ... Попова сыграла большую роль в моем развитии»²⁷⁴. Анализ ученических работ Мухиной говорит о значительном влиянии учителя на ее творчество, особенно осязаемое в рисунках и работах портретного жанра.

Сергей Шаршун занимался в студии К. Юона в 1909 г. до своего призыва в армию в 1910 г. В 1912 г. Шаршун дезертирует из армии и добирается до Парижа, где он начинает учиться в академии Ле Фоконье «La Pallette», повторяя тем самым путь Любви Поповой, Надежды Удальцовой и других учеников студии Юона²⁷⁵.

С 1911 по 1917 г. студию Юона посещал Николай Борисович Терпсихоров. Как и для многих других, уроки Константина Юона стали для него первой ступенькой, фундаментом в построении творческого пути. Его пейзажи лишены идеологического подтекста. В ранней работе «Рославль. Интерьер церкви» (1912) ощущается интерес к главному мотиву живописи учителя – старинной архитектуре. В этой акварели, выполненной в реалистической манере, художник, видимо, тренирует навык создания перспективы, пытаясь сделать рисунок живым, динамичным, полным воздуха, что достигается единой тональностью работы, мягким контуром сводов коридора. Множество окон и арка дальнего прохода придают работе ощущение движения. Это не застывший, лишь фиксирующий архитектурные детали рисунок. В нем благодаря нежному светлому колориту, декоративно выписанной решетке окна ощущается светлое, приподнятое настроение. Все это эмоционально близко работам К. Юона.

В другом акварельном наброске «Углич. Роспись двери в храме» (1912) также чувствуется близость манере учителя. Картина «У Симонова Монастыря» 1913 г. Юона близка и по сюжету, и колористически рисунку Терпсихорова. Однако в рисунке последнего декоративный элемент усилен. Его наброску

²⁷⁴ Тоом Л., Бек А. Записи бесед с В.И. Мухиной в конце 1939 – начале 1940 года. Копия. Машинопись. Архив Н.В. Воронова. С. 8. Подлинник в архиве В.А. Замкова. С.15.

²⁷⁵ Толстой А. В. Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века: автореф. дис. ... д-ра иск. наук. М., 2002. 52 с.; Апушкин Я.В. Указ. соч. С.100.

свойственны большая сказочность, атмосферность, чем реалистичному взгляду на архитектуру его учителя.

«Портрет жены» (1910) выполнен Терпсихоровым в реалистичной манере. В работе большое внимание уделено деталям – кружева зонтика, оборки на рукавах и стебли растений и цветов выписаны очень тонко и четко. Их контур жесток и точен. В работе ощущается этюдность, а светлая и свежая цветовая гамма близки работам Юона. В послереволюционном периоде творчества художника в его пейзажах, таких как «Пейзаж» (1930-е гг.), ощущается влияние его учителя. В этот период творчество Терпсихорова и Юона сближаются, что выражается в интересе к схожим мотивам, трактовке пространства и колористической насыщенности работ.

Учащиеся студии отмечали отсутствие дистанции между учениками и преподавателями на занятиях, свойственной высшим учебным заведениям того периода. И.М. Митрофанов вспоминает своё время обучения в студии, а затем и ВХУТЕМАС. Константин Федорович сохранял дружеские отношения с учениками и после окончания их обучения. Митрофанов хранил живописную кисть, принадлежавшую Юону, очень долго, пока не принес ее в дар музею И.С. Тургенева.

Ю.А. Бахрушин в своих воспоминаниях также говорит о современном подходе к живописи в студии Юона, куда он пришел по совету своего учителя И.О. Дудина (тот давал ему уроки рисования в детстве)²⁷⁶. Про преподавание Юона Ю.А. Бахрушин говорил, что учитель умел увидеть таланты и наклонности поступающих. Как и все ученики Юона, Бахрушин отмечает легкую, непринужденную атмосферу занятий. Именно в студии учителя он получил прекрасные навыки академического рисунка и любовь к смелому и богатому колориту.

²⁷⁶ Бахрушин, Ю.А. Указ. соч.

А. Куприн так вспоминал студию Юона: «Юон будил, Дудин направлял руку»²⁷⁷. Он учился в мастерской Константина Федоровича в 1904–1905 гг., когда готовился к поступлению в МУЖВЗ. К этому моменту Куприн уже имел начальное художественное образование – с 1896 г. он посещал Воронежскую бесплатную школу живописи и рисования при Обществе любителей художеств у Л.Г. Соловьева и М.И. Пономарева, а с 1902 г. учился в школе-мастерского академика Л.Е. Дмитриева-Кавказского в Петербурге. В 1906 г., после 3 лет в студии Юона, он начинает обучение в МУЖВЗ. С 1 января 1907 г. его переводят в натурный класс К. Коровина, а позже не допускают до диплома из-за разногласий с дирекцией по вопросам искусства и методам преподавания. В феврале 1907 г. Куприн заболевает и уезжает в Крым. В Училище А. Куприн проучился менее двух лет и ушел из-за отсутствия современного подхода к обучению и свободы творчества. Куприн хотел поступать в МУЖВЗ из-за авторитета В. Серова – мастера линии и натуры. В работах Серова того времени уже появились большая силуэтность, он отошел от традиций передвижничества и реализма, в его творчестве превалировала современная в ту эпоху стилистика модерна. А Куприн искал в обучении именно новых подходов и знаний. Система преподавания в МУЖВЗ его разочаровала. Школа Юона, напротив, стала тем местом, где он, возможно сам тогда этого не понимая, получил необходимую для его развития пропорцию свободы и руководящего начала. В 1920–1930 гг. художник будет развивать любимое направление живописи учителя – пейзаж, а в 1930-е гг. он напишет много работ с изображением видов Донбасса и других индустриальных регионов СССР. В них заметна схожая выразительность силуэтов архитектурных сооружений, свойственная творческому методу Юона, а также передавшееся ученикам умение найти точные и тонкие цветовые решения. У Куприна пейзажная трактовка остроконечных вышек схожа с ритмичностью контуров в работах учителя. Но при этом у тех молодых

²⁷⁷ Кравченко К.С. А.В. Куприн. М.: Сов. художник, 1973. С. 4.

художников, которые до этого прошли путь авангарда, заметна большая геометризация трактовки объемов, а у учителя формы кажутся мягче, контуры не такие резкие. Представляется, что влияние учителя на манеру пейзажной живописи ученика значительно и недооценено исследователями их творчества.

Р. Фальк также начал свой творческий путь в студии Юона в 1904–1905 гг. Именно там произошло его первое соприкосновение с искусством. Начиная художник занимался в студии Юона до поступления в МУЖВЗ. Об этом времени он пишет как о самом счастливом в период обучения²⁷⁸. Говоря о влиянии учителя на творчество ученика, следует отметить хорошо построенную композицию Фалька, столь же порой сложную и многоплановую, но при этом гармоничную, как и у учителя. Предметный мир на его полотнах так же одухотворён, художников роднит и лиричность изображения, и внимание к разработке воздушной атмосферы в полотне. Пейзажная живопись Фалька с изображением видов Ленинграда, Самарканда и Подмосковья интонационно близка работам учителя.

А. К. Богомазов учился в «Студии Константина Юона» в 1905–1907 гг. Художник родился в селе Янковка (Ивановка) в Украине в 1880 г. Прежде чем поступить в Киевское художественное училище в 1902 г., Богомазов по настоянию семью учился в Херсонском земском сельскохозяйственном училище. После исключения из художественного училища за участие в студенческой забастовке в 1905 г. Богомазов продолжает обучение в частной студии художника С. И. Светославского в Киеве. Его учитель относился к реалистическому направлению в живописи. В его полотнах ощущается острая социальная направленность, близкая идеям старшего поколения русских передвижников.

В работах Александра Богомазова 1905 и 1906 гг., таких как «Натюрморт с фруктами» и «Натюрморт с овощами и фруктами», ощущается влияние

²⁷⁸Фальк Р.Р. Указ. соч. С. 10.

творчества П. Сезанна. Представляется, что начинающий художник вышел из-под влияния своего учителя Светославского и искал новые техники и пути в живописи. Поэтому в 1907 г. он приезжает в Москву и начинает посещать студию К. Юона, известную своей терпимостью к творческим поискам учеников. Там он попадает в круг прогрессивных молодых художников: в то время студию посещают Ольга Розанова, Андрей Крученых. В его работах того периода заметно влияние учителя: в автопортрете 1907 г. мы видим широкий, динамичный мазок, свойственный работам Юона того периода, цветовая гамма с оттенками синего близка одному из главных полотен учителя того периода – «Голубой куст». А декоративный мазок, близкий пуантилизму, в работе Богомазова «На качелях» (1907) и в «Портрете Ванды» (1907–1908) также близок манере живописи учителя в «Голубом кусте» 1907 г. Знаменитое полотно «Ожидание» Богомазова, датируемое 1900-ми гг., которое стилистически близко другим работам художника, написанным в 1907 г., было создано во время обучения в студии Константина Юона. Работам начинающего живописца свойственны богатый, яркий колорит и декоративность. Главное внимание уделяется цвету, его градациям, формы строятся мазками. Этот подход близок стилю учителя, московской школе живописи. После ухода из студии в работах Богомазова контур начинает играть все большую роль. Из полотен уходят элементы символизма, в них появляется большая геометризованность форм, их жесткость. Эту тенденцию можно отметить в работах «Портрет Монастырской» (1910–1911), «Автопортрет» (1911), «Вяйнямейнен, играющий на кантеле» (1911). Цветовая гамма работ Богомазова меняется. После ухода из студии заканчивается его «сине-голубой» период, колорит полотен становится более теплым, тональность теряет свое единство.

Графические работы Богомазова периода обучения в студии стилистически близки работам того же периода Ольги Розановой. Представляется, что на его манеру рисования также сильно повлиял период обучения в студии Юона, где графике уделялось большое внимание. Время

ученичества в мастерской вдохновило А. Богомазова на дальнейшие поиски и эксперименты в искусстве, развив в нем любовь к сложному, насыщенному колориту и поиску новых форм в живописи.

Ученики студии Юона являются редким пластом русских художников, соединяющих академический подход к рисунку и получивших классическую основу живописи в студии, на которые затем наложился опыт авангардных направлений в искусстве, полученный либо в заграничных студиях, либо путем самостоятельной работы. Именно благодаря классической базе, полученной в мастерской Юона, после перестройки сферы искусства в 1930-х гг. и разворота к соцреализму им удалось вписаться в новую советскую действительность и продолжать активное творчество.

Поэтому, давая необходимые знания и навыки начинающим художникам, расширяя их художественный кругозор и словарь, Юон старался предоставить им творческую свободу и возможность собственных поисков, понимая, что лишь так они смогут обрести свою творческую индивидуальность. Юон утверждал: «Каждое новое поколение смотрит на мир с точки зрения своей современности. Перед лицом грядущего искусства лжет школа и лгут музеи. Правда постоянно движущейся жизни и есть правда искусства в целом»²⁷⁹, – поэтому предоставление свободы поиска стало одним из основных принципов преподавания в студии. Во-первых, она представляла собой новый вид учебного заведения для будущих художников и скульпторов, стала альтернативой высшим учебным учреждениям. Во-вторых, способ преподавания и подход к вопросу творческой свободы учеников отличался. В-третьих, в мастерской Юона всегда был большой выбор разной натуры и постановки отличались по времени (от пятиминутных набросков до нескольких часов или даже дней), что позволяло ученикам тренировать различные навыки рисования²⁸⁰. Поскольку преподавателями были молодые художники, а не устоявшиеся заслуженные

²⁷⁹ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 201.

²⁸⁰ Колодный Л. Указ. соч.; Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 101–103; Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 205.

мэтры живописи и архитектуры, они транслировали ученикам свежий, актуальный и соответствующий эпохе подход к творчеству, живописи. И именно в студии мастера будущие художники авангардных направлений сформировали тесный кружок единомышленников, дружеские и творческие связи которого сохранялись на протяжении практически всей жизни многих из них. Представляется, что мастерскую художника можно назвать одним из очагов зарождения авангардной мысли, местом формирования будущего сообщества русского авангарда, хотя во всех крупных работах, посвященных этому направлению в искусстве, студия К. Юона упоминается редко и лишь мимоходом²⁸¹.

Подводя итоги исследованию влияния К. Юона на сложение творческой манеры и художественных установок его учеников, хочется подчеркнуть недооцененность его влияния на учеников и недостаточную освещенность в искусствоведческой литературе. Его теоретические труды об искусстве не утратили актуальности и в настоящее время, а современные педагоги и искусствоведы включают их в свои научные работы²⁸². Так, на работы о композиции живописного произведения, колорите и важности академического рисунка ссылаются и современные авторы. В дореволюционный период Юон сформировал в своей студии очаг художников-единомышленников (В. Пестель, Н. Удальцова, Л. Попова, О. Розанова, А. Крученых, В. Степанова, Б. Терновец,

²⁸¹ Например, Бобринская Е.А. Указ. соч.; Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2001. Т.1. С.11.; Крусанов А.В. Указ. соч.

²⁸² Кошелева Л. Ю. Изучение языка живописи как средство развития художественно-эстетического вкуса будущих педагогов // МНКО. 2015. №1 (50). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-yazyka-zhivopisi-kak-sredstvo-razvitiya-hudozhestvennoesteticheskogo-vkusa-buduschih-pedagogov> (дата обращения: 12.12.2023); Попов А.В. Живопись Б. С. Угарова и Ленинградская пейзажная школа 1930-1940-х годов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. №1 (56). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-b-s-ugarova-i-leningradskaya-peyzazhnaya-shkola-1930-1940-h-godov> (дата обращения: 12.12.2023); Коробко Ю. В. Методические основы профессиональной организация палитры начинающего художника // Научный журнал КубГАУ. 2012. №78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-osnovy-professionalnoy-organizatsiya-palitry-nachinayuschego-hudozhnika> (дата обращения: 12.12.2023).

А. Веснин, А. Богомазов, А. Куприн, Н. Терпсихоров и др.), которые в последующем развивали новые авангардные направления в живописи, но первые шаги на этом пути они сделали в мастерской художника. Учеников Юона, направлявшего их и способствовавшего их самостоятельному художественному развитию, объединяет поиск нового оригинального художественного принципа, который они нашли в авангардном искусстве.

В «Студии Константина Юона» будущие художники смогли сформировать сообщество живописцев - единомышленников, увлеченных поисками новых авангардных техник в искусстве, получили хорошие базовые знания рисунка, смогли изучить как основы классического подхода к живописи и композиции, так и работать в новых техниках, заложивших основу их дальнейшим творческим поискам в стилистике ар-нуво, кубизма, экспрессионизма, примитивизма и т.д., получили творческие импульсы для изучения опыта представителей европейских художественных школ. В студии Юона применялся натуральный метод преподавания. Обучающиеся тщательно изучали натуру, развивали навыки академического рисунка. Обучающиеся первый год учились строить и лепить графическими способами форму, отдельное внимание уделялось рисованию с натуры различных человеческих типажей, что позволяло изучить живую форму реального натурщика. Юон требовал от своих подопечных знания анатомического строения человека. Лишь после получения необходимых базовых навыков рисования молодым живописцам предоставлялась значительная свобода в поиске собственной системы художественных принципов. При этом можно утверждать, что Юон ставил целью создание своими учениками конструктивных, композиционно целостных работ.

«Студия Константина Юона» стала одним из очагов формирования сообщества будущих художников авангардных направлений. Здесь начинающие живописцы нашли идейно близких им товарищей, в мастерской преподавателя

были заложены будущие дружеские и творческие союзы, сформировался круг общения представителей новых живописных стилистик.

«Студия Константина Юона» и занятия в ней стали одной из точек, которые позволили начинающим художникам, таким как О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Мухина, А. Куприн, В. Пестель, Б. Терновец и другим представителям авангардных направлений, ознакомившись на уроках мастера с достижениями европейского искусства за последние 30 лет, пройти за 16 лет путь от импрессионизма до беспредметной живописи.

2.3. «Художники круга К.Ф. Юона» – к определению понятия

В искусствознании используется понятие «художники круга ...», которое исследователи применяют для обозначения сообщества живописцев, на сложение художественных принципов и эстетических ориентиров которых повлиял один мастер и в творчестве которых можно определить характерные для этого мастера черты, приемы и мотивы.

Исследованию проблемы определения «художников круга» и принципов их выделения среди других живописцев-современников посвящен значительный массив работ.

Так, Джонатан Браун на примере испанской живописи VII – XIX вв. исследовал вопросы влияния художников-коллег друг на друга в рамках художественных сообществ²⁸³. По его мнению, влияние мастера на учеников/современников проявляется в развитии последователями идей учителя²⁸⁴.

²⁸³ Brown, Jonathan., Goya's last works / Jonathan Brown, Susan Grace Galassi ; with the assistance of Joanna Sheers and Iraida Rodríguez-Negrón. N. Y.: Frick Collection, 2006. 279 p.; Brown, Jonathan. Velázquez: the technique of genius / Jonathan Brown a. Carmen Garrido; with spec. phot. by Carmen Garrido. New Haven; L. : Yale univ. press, cop. 1998. 215 p.; J. Brown. The Golden Age of Painting in Spain New Haven: Yale University Press, 1991. 340 p.

²⁸⁴ Brown J. The Golden Age of Painting in Spain New Haven. P. 320.

Тьерри де Дюв, философ и историк искусства, анализировал творчество групп художников, объединенных художественными целями²⁸⁵. Исследования Игоря Долгополова посвящены изучению взаимовлияния художников в рамках различных художественных сообществ и движений. Так, говоря об учениках Рубенса, автор уточняет понятие до соратников – людей объединенных единой целью, работающих вместе над одним произведением²⁸⁶.

В работе «В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х»²⁸⁷ рассматривается группа художников и теоретиков, объединенных вокруг Казимира Малевича, влияние мастера на развитие русского искусства и мистические аспекты творчества. В каталоге выставки «Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи»²⁸⁸ Т. Горячева анализирует воздействие творческого метода и личности К. Малевича на творчество учеников. Так, в работах о мастерах «круга Малевича» отмечается объединяющее их «использование единого "словаря форм"»²⁸⁹.

В своих работах Артур Данто дает определение понятия искусства и изучает взаимосвязи между художниками и их окружением²⁹⁰. Автор, исследуя влияние творчества мастеров друг на друга, например, Р. Матта, на сложение художественной манеры Р. Мазеруэлла, Аршила Горки и Джексона Поллока, отмечает, что их объединял поиск «оригинального творческого принципа»²⁹¹.

Несмотря на значительное количество исследований о влиянии творческих идей и системы художественных принципов одних художников на других,

²⁸⁵ Дюв, Тьерри де. Именем искусства. К археологии современности. М.: Изд. дом Высшей шк. экономики, 2014. 191 с.

²⁸⁶ Долгополов И. В Мастера и шедевры: в 6 т. М.: Терра-Кн. клуб, 2008. С. 220.

²⁸⁷ Карасик И. В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. СПб: Palace Editions, 2000. 360 с.

²⁸⁸ Горячева Т. Казимир Малевич и его школа: графика из собрания Третьяковской галереи: альбом-каталог к выставке «Под знаком Малевича» в рамках проекта «Год квадрата Малевича. М.: Гос. Третьяковская галерея., 2015. 208 с.

²⁸⁹ Якушина А.Б. Преобразования в пространственных построениях архитекторов русского авангарда на примере творчества мастеров «круга Малевича». URL: <https://marhi.ru/AMIT/2012/1kvart12/yakushina/yakushina.pdf>. (дата обращения 16.02.2024)

²⁹⁰ Данто А. Мир искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 64 с.; Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 168 с.

²⁹¹ Данто А. Что такое искусство? С. 5.

следует отметить, что само понятие «художественная школа» на современном этапе развития искусствознания имеет слишком широкую трактовку: «длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов»²⁹². Так, верно отмечает исследователь С.С. Аносова, термин «художественная школа»²⁹³ применяется к различным объединениям художников, но общие признаки для определения понятия «художественная школа» отсутствуют. В искусствоведческой литературе часто используются понятия «художественная школа» и «художники круга» как синонимы.

В вышеупомянутых исследованиях рассматриваются различные аспекты взаимодействия художников одного круга, их творческие диалоги и влияние центральной фигуры мастера/учителя на формирование художественных установок и идей его «последователей».

Часто влиятельным лицом, идеи которого распространяются на целый круг других мастеров, является учитель. Однако бывает, что художником, сформировавшим круг последователей, становится один из ярких представителей своего времени, создавший новые подходы в живописи, такой как К. Малевич. Или им может быть представитель старшего поколения, обращение к творчеству которого использует в своих работах художественное объединение или группа, как, например, это произошло в случае группы «Маковец», освоившей приемы обратной перспективы, иконный подход и т.д.²⁹⁴

Понятие «художники круга» обычно относится к группе художников, которые объединены общими творческими интересами, стилистическими

²⁹² Нехвядович Л. И. Русская пейзажная школа как объект исследования в современном искусствоведении // МНКО. 2010. №4-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-peyzazhnaya-shkola-kak-obekt-issledovaniya-v-sovremennom-iskusstvovedenii> (дата обращения: 20.02.2024).

²⁹³ Аносова С.С. Основные художественные школы в Российской истории. Строгановская школа. Венециановская школа. Школа Филонова // Вестник ИрГТУ. 2014. №10 (93). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-hudozhestvennye-shkoly-v-rossiyskoy-istorii-stroganovskaya-shkola-venetsianovskaya-shkola-shkola-filonova> (дата обращения: 29.02.2024).

²⁹⁴ Флорковская А.К. Прорыв в будущее: Михаил Врубель и русское искусство XX века. <https://academia.rah.ru/magazines/2022/4/proryv-v-budushchee-mikhail-vrubel-i-russkoe-iskusstvo-khkh-veka?ysclid=lpw819j490734539096> (дата обращения 19.12.2023).

особенностями или личными связями²⁹⁵. В рамках такого круга художники могут взаимодействовать, вдохновлять друг друга, обмениваться идеями и творческим опытом, а также совместно участвовать в выставках или проектах²⁹⁶.

Определения понятия «художники круга...» может варьироваться в зависимости от контекста исследования или области искусства, но чаще всего оно употребляется для обозначения группы художников, чьи творческие работы взаимосвязаны или имеют общие черты. Такие группы могут формироваться вокруг одного известного художника, как, например, Кузьма Петров-Водкин, или быть созданными на основе общих идей или эстетических принципов. Часто они имеют схожие стили или тематику в своих работах, их творчество может взаимно дополняться и вдохновлять друг друга. Такие группы могут играть важную роль в формировании художественных направлений и течений, а также способствовать развитию искусства в целом.

Среди наиболее известных художественных школ можно отметить Репинскую школу – одно из самых влиятельных художественных объединений в России конца XIX – начала XX в., сформировавшееся под влиянием Ильи Репина²⁹⁷, Суриковскую школу (В. Суриков), которая оказала значительное влияние на развитие искусства и культуры России²⁹⁸, школу В. Кандинского – школу абстрактного искусства, которая стала одним из ключевых направлений в мировом художественном процессе²⁹⁹, школу М. Врубеля, известную мистической и символической направленностью живописи³⁰⁰, школу М. Шагала³⁰¹, последователи которого сочетали элементы кубизма, фовизма и других художественных направлений.

²⁹⁵ Нехвядович Л. И. Указ. соч.

²⁹⁶ Аносова С.С. Указ. соч.

²⁹⁷ Шило А. В. Загадки Репина: очерки о творческой лаборатории художника. Харьков: Новое слово, 2004. 277 с.

²⁹⁸ Гавриляченко С. А. Суриковская школа рисунка, 1940–2010: учеб пособие для студ. высш. уч. Заведений / Моск. гос. акад. худож. ин-т им. В.И. Сурикова. М.: Изд-во В. Шевчук, 2012. 255 с.

²⁹⁹ Дюхтинг Х. Василий Кандинский, 1866–1944: революция в живописи / пер. с нем. Е.Ю. Суржаниновой. М.: Арт-Родник; [Köln]: Taschen, cop. 2002. 95 с.

³⁰⁰ Алленов М. М. Михаил Врубель: [жизнь и творчество]. М.: Белый город, 2007. 63 с.

³⁰¹ Ле Фоль К. Витебская художественная школа (1897–1923): зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / пер. с фр. И.Г. Стальной. Минск: Пропилеи, 2007. 239 с.

До настоящего времени, несмотря на то, что К.Ф. Юон в первой половине XX в. был известным мастером, крупным общественным деятелем и основателем одной из самых известных частных рисовальных студий в Москве, в стенах которой сложился круг будущих художников авангардных направлений, таких как Л. Попова, Н. Удальцова, О. Розанова, Б. Терновец³⁰², многие из которых не просто начали там свой творческий путь, но получили свое основное художественное образование, в искусствознании не было предпринято попыток определить круг живописцев, на сложение творческой манеры которых повлиял К. Юон. В исследованиях, посвященных творчеству К. Юона, его педагогическая деятельность, а также круг учеников и молодых художников, на сложение творческой манеры которых он повлиял, практически не упоминается. В работах Н.Н. Третьякова и других он представлен фактически учителем без учеников, несмотря на то что в его московской мастерской фактически сложился круг молодых художников, которые в будущем станут крупнейшими представителями русского авангарда³⁰³.

С первого взгляда может показаться, что авангардные работы учеников студии Юона не перекликаются, а даже противопоставляются реалистической манере живописи мастера. Однако изучение работ начинающих живописцев, которому посвящена вторая глава нашего исследования, показывает, что именно под влиянием Юона у целого круга молодых художников – выходцев из его московской студии, в которой фактически сложился костяк художников и которые в будущем стали представителями новых авангардных направлений в живописи, сформировался ряд общих принципов, установок и единое направление творческого поиска и развития, творческие стратегии, позволяющие говорить о формировании круга художников К.Ф. Юона.

³⁰² Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 100–102.; Воронова О.И. Указ. соч. С. 3; Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 68; Бахрушин Ю.А. Указ. соч. С.229–230.

³⁰³ Третьяков Н.Н. Указ. соч.

Так, как точно отмечает А.М. Эфрос³⁰⁴, в работах Юона присутствует особый цветовой строй, где мастер «соединял импрессионизм со стилизаторством в нарочито пестрых чуть лубочных пейзажах-жанрах».

Исследователь В.С. Манин, который назвал живопись К.Ф. Юона «декоративно звучной», отметил чуткость художника к декоративизму и написал об особенностях его пейзажей следующее: «Оптимистической тональности юоновских пейзажей соответствует полнозвучный цветовой строй. Художник использовал открытый цвет, иногда форсированный»³⁰⁵.

Так, специалист по творчеству русских авангардистов А.Д. Сарабьянов, говоря об особенности творчества О. Розановой, будет называть ее «цветописью»³⁰⁶, или, как сама художница называла этот прием, – «работой с преобразенным колоритом» (например, картина О. Розановой «Беспредметная композиция (Цветопись)» 1917).

Р. Фальк, начавший свой творческий путь в мастерской К. Юона, также сделает цвет, повышенную декоративность колорита, а также любимый сюжет учителя – жизнь современного города – одними из значимых констант своего художественного почерка. Д. В. Сарабьянов так напишет об этом: «Город, воспринятый изнутри, сразу же стал главной темой фальковского пейзажа»³⁰⁷. Он также играет роль «гуманитарного и эстетического» в творчестве Фалька, что, представляется, берет свое начало в установках, полученных в период обучения у Юона, ведь именно творчеству учителя свойственно обращение к жанру городского пейзажа в поиске национальной идентичности и гуманистического начала. В работе А. Веснина³⁰⁸ «Городской пейзаж» 1913 г., также заметно увлечение мотивом жизни большого города. Колорит картины

³⁰⁴ Эфрос А.М. Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. С. 265.

³⁰⁵ Манин В.С. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. С. 334.

³⁰⁶ Сарабьянов. Д.А. Порывы русского авангарда. Ольга Розанова. Цветопись. URL: <https://rozanova.net/article/284.html> (дата обращения: 19.06.2023); Ольга Розанова. «Лефанта чиол...» / сост. В. Н. Терехина и А.Д. Сарабьянов. М., 2002. С. 276, 278, 280.

³⁰⁷ Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Журн. «Искусствознание», 1998. 431с.

³⁰⁸ Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм: живопись, театр, архитектура, рисунок, книжная графика, оформление праздников. М: Архитектура-С, 2007. 411 с.

хотя и не ярк, но за счет игры оттенков создает ощущение воздушности и фантастичности места. Декоративность полотна соединяется с поиском нового языка, «протокубистические» формы указывают на направление творческих исканий художника.

Общим является декоративное звучание живописи мастера и учеников, несмотря на использование ими иных приемов композиционного построения и выбора сюжета, оно влияет на формирование эстетического отклика у зрителя. В работах и учителя и учеников ощущается попытка эстетизировать реальность.

Не во всех работах учеников (а многие картины раннего периода творчества были утрачены или находятся в частных коллекциях, часто недоступных для исследователей и зрителей) ярко выражено влияние стиля учителя. Как и у самого мастера, у поощряемых им к творческим поискам молодых художников практически отсутствует период подражания. К. Юон говорил: «Педагог, наплодивший себе подобных, по одной этой причине – плохой учитель: печатный станок сделает то же самое, но еще с большей точностью»³⁰⁹.

К. Юон использовал новый подход к творческому поиску, поддержав и позволив развить интерес к иным художественным решениям, техникам и подходам, позволив озвучить вопрос о том, что может служить объектом изображения в новом мире техницизма (а прогресс науки и техники в начале XX в. стал одним из факторов формирования нового мировоззрения и сложения иных представлений о будущем).

В своих работах мастер часто использовал открытые, без модуляций цветовые тона. Те же приемы используют и его ученики (например, О. Розанова «Зеленая полоса» 1917, В. Пестель «Натюрморт с красным» 1915–1916, Л.С. Попова. «Итальянский натюрморт» 1914, А.А. Веснин «Портрет сестры Л.А. Весниной» 1903). Мир Юона – соединение увиденного и выдуманного. Его

³⁰⁹ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 201.

ученики идут еще дальше, представляя мир за пределами того, что может увидеть человеческий глаз. Так, в своих поисках нового художественного принципа в работе «Обнаженная натура» (1910-е гг.) А.А. Веснин использует эстетику кубизма для передачи техницистических настроений эпохи. Строгость, геометризм и лаконичность форм и монолитность образов в его живописных работах 1910-х гг. станут в будущем характерными признаками конструктивизма, идеи которого он сформулирует и разовьет позднее.

И Юона, и художников его круга роднит цветовое построение картин, декоративность звучания цветовой гаммы, воздействия на зрителя цветовой композиции картин, основанной на гармоничном распределении на картинной плоскости пятен насыщенного цветового тона. Влияние К.Ф. Юона на художников, начавших свой творческий путь в его студии, идет двумя направлениями – формально-стилевые решения и отношение к натуре, попытки анализа формы, выхода за пределы физического отражения реальности. Новый авангардный подход к искусству формируется с помощью общих формально-стилевых решений, включающих деформацию формы, сдвиг планов, новый взгляд на выбор сюжета и натуры. Трактовка формы осуществляется уже в работах периода учебы в мастерской Юона с элементами протокубизма.

Юон создал школу, где начинающие живописцы смогли встать на путь исследования новых направлений в живописи. И, несмотря на различие в стилистике работ учителя и учеников, «круг Юона» – это сторонники нового искусства, нового движения в живописи. Именно Юон создал благодатную почву в своей мастерской для развития творческих поисков учеников. В их творчестве получили развитие идеи о «новой живописи», сформировавшиеся во время работы в студии, учитель задал направление поиска «нового творческого принципа», поощряя учеников к отходу от подражательности и разработке актуального живописного языка.

Научную проблему составляет отсутствие прямого влияния стилистики живописи Юона на сложение авангардной манеры его учеников³¹⁰. Однако, если обратиться к воспоминаниям начинающих художников, в которых говорится о творчестве и индивидуальной манере каких художников рассказывал на занятиях мастер, то становится очевидным, что именно студия Юона стала одним из немногих московских художественных учебных заведений, в которых у обучающихся была возможность познакомиться с творчеством актуальных в то время художников-постимпрессионистов, со стилистикой ар-нуво и даже экспериментировать с протокубизмом. Юон вдохновлял и поощрял их на поездки в Париж для обучения в частных мастерских³¹¹. При этом в работах художников круга Юона присутствуют отличительные черты, свойственные живописи учителя.

У учеников студии сложились общие черты и творческие стратегии, позволяющие говорить о формировании художников круга К.Ф. Юона. Новый авангардный подход к искусству сформировался с помощью общих формально-стилевых решений, включающих деформацию формы, сдвиг планов, новый взгляд на выбор сюжета и натуры, благодаря «взаимоопылению» идеями во время занятий в студии, а также сложению круга живописцев-единомышленников, поддерживаемых учителем.

Художники круга К.Ф. Юона – это выходцы из его московской студии, в которой фактически сложился костяк художников, которые в будущем станут представителями новых авангардных направлений в живописи.

Одной из важных особенных художников круга Юона является значительное число художников-женщин, которые под влиянием мастера раскрыли свой талант и укрепили веру в собственные силы. Художественное образование в начале XX в. было достаточно закрытым для женщин, и ученицы

³¹⁰ Колодный Л. Указ. соч.; Апушкин Я.В. Указ. соч. С. 101–103; Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 205.

³¹¹ Воронова О.И. Указ. соч. С. 41; Удальцова Н. А. Указ. соч. С. 9; Воронова О.И. Указ. соч. С. 8, 14.

студии К. Юона, такие как Л. Попова, О. Розанова, В. Мухина, В. Пестель, Н. Удальцова, стали первым поколением женщин-живописцев «первого ряда», чья творческая жизнь была самостоятельной, а сложение художественной манеры состоялось в условиях их индивидуального поиска живописной манеры.

Значимой чертой художников круга Юона является отсутствие «подражательного» периода в их творчестве. Как и сам учитель, когда-то в начале собственного творческого пути сразу обратившийся к поиску собственного художественного стиля и языка и соединивший в своем раннем творчестве все актуальные художественные идеи времени, так и его ученики, освоив необходимые приемы и методы академического рисунка, композицию и цвет, обратились к актуальным в тот период художественным новациям и, поддерживаемые учителем, а также под воздействием «перекрестного опыления» идеями другими начинающими учениками студии обратились к актуальным авангардным идеям в живописи. Его ученики, некоторые из которых, как О. Розанова, получили свое основное художественное образование в его мастерской, рано смогли найти свой собственный индивидуальный стиль.

Пройти школу Юона означало, с одной стороны, овладеть навыками и приемами классической живописи, а с другой – суметь применить их для создания собственного индивидуального авангардного стиля. В ней сложилась передовая художественная педагогическая система и царили достаточно радикальные взгляды. Преподавая в мастерской, Юон и сам растет как художник. В 1920-х гг. появится серия его фантастических работ о новом мире («Новая планета», «Симфония разрухи» и др.), в которых художник максимально приблизится к языку авангардистов.

Художники круга Юона представляют собой цельное явление, в котором нашли преломление различные авангардные направления в живописи 1920-х гг. Юон не только дал своим подопечным большой теоретический задел, расширив их кругозор, но и вдохновлял их на смелые творческие поиски «нового искусства». Их объединяет период обучения в студии Юона, где, пройдя через

педагогическую систему своего учителя-вдохновителя, они сформировали схожее новое живописное понимание и развили его в своих дальнейших творческих поисках.

Изучая влияние периода обучения в студии К. Юона на будущих русских художников-авангардистов, можно также утверждать, что их объединяло общее направление творческих поисков, «нового творческого принципа». И именно «переключение с подражания» существующим, пусть и новым направлениям в живописи, таким как импрессионизм и постимпрессионизм, на «полноценное самостоятельное развитие»³¹² и стало доминантой направления развития учеников мастера.

Итак, в московской «Студии Константина Юона» в 1900–1917 гг. сформировалось объединение, которое можно охарактеризовать как «художники круга К. Юона». В него входят ученики мастерской – О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Мухина, А. Куприн, В. Пестель, Б. Терновец, С. Шаршун, А. Веснин, В. Степанова, А. Крученых. Молодые художники, начавшие свой творческий путь под руководством К. Юона в его студии, получили импульс к поиску нового творческого принципа, основанного как на достижениях современного европейского искусства, с которым ученики знакомились на занятиях мастера, рассказывавшего о художественном процессе и его достижениях в Европе, а также дававшего задания на создание работ в различных стилистических техниках, таких как постимпрессионизм, графика Обри Бердслея, экспрессионизм и даже протокубизм и т.д., – так и на методах, приемах, эстетических принципах русской реалистической школы. Делясь своим опытом работы в частных парижских студиях и заграничных поездках, К. Юон развивал идею необходимости расширения художественного кругозора путем учебы и в европейских частных мастерских. Значительное влияние оказал подход мастера, поощряющего к поиску собственного художественного языка путем отказа от

³¹² Данто А. Что такое искусство? С. 6.

подражания как учителям, так и утвердившимся в России крупным художественным течениям.

Такое формирование художественного мировоззрения и развитие техники привело к созданию круга молодых художников – будущих известных мастеров-авангардистов с тесными дружескими и творческими союзами, общим направлением творческих поисков и схожими траекториями развития.

Также понятие «художники круга К.Ф. Юона» может получить и более широкую трактовку, если при его рассмотрении учитывать деятельность мастера по разработке и институциональному оформлению социалистического реализма в 1930-хх–1950-х гг., когда он руководил художественными институциями и участвовал в создании новых принципов советской художественной педагогики. Про художников круга Юона можно утверждать, что они не были несамостоятельными живописцами – подражателями учителю или художниками второго плана. Художники круга К. Юона – русские авангардисты, создавшие целое направление в искусстве.

Глава 3. К.Ф. Юон и процессы институционализации советского искусства

3.1. Творческая деятельность К.Ф. Юона в 1920-х–1958 г.

Начиная с использования Максимом Горьким на Первом съезде советских писателей в 1934 г. термина «социалистический реализм», он получил широкое распространение во всех видах искусства, в том числе и в живописи. Государство было главным заказчиком искусства, которое использовалось в качестве инструмента пропаганды и агитации. Художники той эпохи, в том числе и Константин Федорович Юон, были вынуждены изображать то, что государство хочет видеть. Причем власть выбирала не только тему, но и способ и форму изображения. Интересно, что прямого заказа не существовало, но контролирующая инстанция – критики – отлично улавливали интересы государства. Следует отметить, что иерархия живописных жанров в тот период была достаточно жесткой. Главным жанром стала тематическая картина, которая представляла собой живописный рассказ с четко расставленными «нужными» акцентами. Как сказано в определении соцреализма, «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он, сообразно непрерывному росту его потребностей, хочет обрабатывать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»³¹³, он обязан соответствовать создаваемой мифологии нового мира или изображать «действительность в ее революционном развитии». Основной темой стало изображение жизни и быта рабочих и крестьян, деятелей революции и науки. В работе должен присутствовать конфликт сил с установкой на то, какая сторона права. Чаще всего тематические картины того периода были

³¹³ Горький М. О литературе. М., 1935. С. 390.

историческими. В 1930-е гг. отношение к жанру пейзажа, да и к живописи в целом кардинально меняется. Как справедливо замечает В. Паперный, сталинский культурный ориентир «постепенно оборачивается назад, как бы развернувшись на 180 градусов ... Ее (культуру) начинает интересовать путь, которым она пришла к настоящему моменту, начинает интересовать история»³¹⁴ и в советский пейзаж возвращаются приметы российской истории, старинная архитектура, реалистические приемы изображения окружающего мира, историзм и вместе с тем требуется ясное социально-направленное содержание работ.

В начале 1930-х гг. расцвету авангардных направлений в искусстве, новым подходам к формированию системы художественного образования и, можно сказать, плюрализму различных течений, методов и концепций в живописи был положен конец советской идеологической доктриной. В этот период одним из важных направлений в живописи Юона становится мотив русской провинции. Будучи видным общественным деятелем в сфере искусства, играющим значительную роль в художественной жизни столицы и благодаря этому являющимся ориентиром для коллег, Юон не мог официально не поддерживать и не разделять точку зрения новой власти на искусство. Наблюдая за происходящими переменами, он не мог и оставаться равнодушным. Поэтому его творческая линия продолжения тематики дореволюционного городского пейзажа не должна рассматриваться лишь как продолжения старого пути. Юон, будучи активно включенным в художественный процесс и видя изменения, происходящие в окружающем мире, безусловно, старался отразить их и в этой линии своего творчества.

Следует отметить, что эта часть живописного наследия мастера достаточно глубоко освещена в искусствоведческой литературе³¹⁵. В то же время к

³¹⁴ Паперный В.З. Указ. соч. С. 180.

³¹⁵ Аркин Д. О Константине Юоне // Искусство. – 1947. – №1. – С. 41–49; Апушкин Я.В. Указ. соч.

исследованиям художественных достоинств полотен этой линии необходимо добавить некоторые детали.

Серия картин, посвященная Троице-Сергиевой Лавре, включает в себя около сорока полотен, значительная часть которых была написана после 1917 г. Важной нотой в работах о русской провинции 1920–50-х гг. остается влияние французского импрессионизма на творческий метод мастера. На многих полотнах, например «Голубое утро. Грачи на березах. Лигачево» (1930) [ил. 53], «Начало весны» (1935) [ил. 54], мир представляется как оптический феномен, а за простодушным взглядом художника видится понимание его глубины и некоторого трагизма. Здесь ощущается попытка запечатлеть мир уходящий, ту гармонию и спокойствие, которые вследствие драматических перемен в жизни после революции и из-за нарастающих темпов индустриализации потеряны навсегда. В 1922 г. художник выпускает альбомы автолитографий «Сергиев Посад» и «Русская провинция», которые, с одной стороны, подводят итоги его дореволюционного творчества, а с другой – выступают символами прощания со старым миром. Также в этот период им создается знаменитое полотно «Купола и ласточки» (1921) (ГТГ), а в 1922 г. он создает вторую версию картины, которая сейчас находится в Ярославском художественном музее. Эти полотна справедливо считаются вершиной пейзажного творчества Юона, и они достаточно глубоко освещены в литературе о творчестве художника³¹⁶. Не оспаривая описанных художественных достоинств картины, представляется невозможным согласиться с мнением советских авторов, в частности Н.Н. Третьякова³¹⁷, о том, что Юон вернулся к старому мотиву и отказался от новых. В 1920-е гг. он как развивает фантастические образы будущего, так и обращается к любимому сюжету русской архитектуры, создавая фактически серию «портретов» Троице-Сергиевой лавры Сергиева Посада.

³¹⁶ Апушкин Я.В. Указ. соч.; Ростовцева И.Т. Указ. соч.

³¹⁷ Третьяков Н. Н. Указ. соч. С. 49.

В своих работах 1920-х гг., посвященных русской провинции, Юон не столько противопоставляет свой метод работы приемам художников авангардных стилей, сколько выбирает иной подход – художник работает с темой культурной памяти. Он фактически реконструирует уходящее прошлое. Получивший художественное образование в XIX в. и знакомый с искусством Милле, Пфорра, прерафаэлитов, и творчеством Пикассо начала XX века, реконструирующего прошлое через использование образов африканского примитивного искусства, Юон явно ощутил одну из доминирующих в художественном мире тенденций работы со старым художественным языком. Одной из значимых тенденций как конца позапрошлого, так и первой половины прошлого века является поиск своего национального «я» через искусство³¹⁸. Эта тема увлекала и художников абрамцевского кружка, работающих в неорусском стиле, к ней же обращался любимый художник Юона М. Врубель³¹⁹. В европейской художественной жизни конца XIX в., с которой он познакомился во время заграничных путешествий, также ощущалась эта направленность и в культуре и в архитектуре – строительство Британского Парламента в неоготическом стиле, собора Сакре Кер в Париже. Поэтому в своих архитектурных пейзажах, работая фактически со старым художественным языком, Юон продолжает начатую еще в начале XX в. тему поиска новой идентичности через национальное искусство. В 1920-е гг. в СССР уже начинается процесс сноса церквей и снятия колоколов, поэтому в период антицерковных кампаний творчество художника также представляется попыткой зафиксировать историю, уходящее. В 1930-е гг. колокола будут сняты с Троице-Сергиевой лавры – главной «героини» многих работ художника, а храмы закрыты. Видя и нарастающую темп индустриализацию, и разрушение

³¹⁸ After the pre-Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England / ed. by Elizabeth Prettejohn. New Brunswick (N.J.): Rutgers univ. press, 1999. XIII, 265 c.; Reynolds Donald Martin Nineteenth-century architecture / Donald Martin Reynolds. Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1992. VI, 106c.; Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. 320 с.; Светлов И. Е. Прерафаэлиты. М.: Белый город, 2007. 47 с.

³¹⁹ Юон К.Ф. Автобиография. С. 15.

храмов, мастер выступал в роли летописца, стараясь сохранить для потомков образы уходящего мира.

Некоторые полотна 1920-х гг. являются «воспоминанием о давнем», как точно написал Марк Эткинд о послереволюционных работах Бориса Кустодиева³²⁰. Так, название картины «Уходящая провинция» (1929) [ил. 50], в которой заметна былая декоративность, дореволюционная красочность жанровых картин Юона о народных гуляниях, праздниках и т.п., напрямую говорит о настроении художника.

В работе «Радуга. Лигачево» (1925) [ил. 42] заметно обращение к дореволюционной красочной декоративности полотна, большое внимание к природному пейзажу, использование панорамной композиции, напоминающей работы Ван Гога 1870–80-х гг. с низким, типично голландским, рейсдайлевским горизонтом и радугой – символом изменчивости, широко используемом в творчестве художников «Мира искусства». Здесь нет примет современной жизни, лишь наблюдение за сменой погоды, эффектами освещения. При этом главным мотивом становятся именно перемены – и уходящая вдаль дорога, и радуга. Сюжет работы представляется аллегорией происходящих изменений в окружающей жизни и надежды на счастливое будущее. В 1950 г. Г. Нисский напишет полотно «Радуга», композиционно напоминающее полотно Юона – тот же низкий горизонт, то же внимание к передаче воздуха и света, но с приметами современности – мостом, пароходом и оживленно движущимся транспортом. Работы представляются диалогом авторов, где полотно 1925 г. является лишь надеждой на ту жизнь, которая будет изображена автором в 1950 г. Влияние художника на формирование стиля советских художников Н. М. Ромадина и Е.И. Зверькова и других авторов отмечается современными исследователями³²¹.

³²⁰ Эткинд М.Г. Борис Михайлович Кустодиев. М.: Искусство, 1960. С 123.

³²¹ Фокин К. В. Указ. соч.

Прием серийности, использованный К. Юоном, дает возможность зрителю ощутить место как живой, меняющийся организм – в разное время суток, сезонов, с разных ракурсов и на протяжении разного времени. Юон писал «портреты» Троице-Сергиевой Лавры, начиная с 1904 по 1941 г. За это время менялось ее окружение, люди вокруг, приметы времени. Художник намеренно выбирал зимнее освещение для большинства своих пейзажей, поскольку оно придает жесткость и четкость формам, которые хорошо гармонируют с геометрическими контурами архитектуры.

К. Юон обладал важным даром – умением собрать разные по форме элементы композиции в единое гармоничное целое. Во всех работах серии с Троице-Сергиевой Лаврой у Юона образы природы, людей и архитектурные элементы отлично сочетаются. Впоследствии это же умение построить гармоничную композицию с включением людей, скульптуры и архитектуры, необходимые для изображения реалий советского времени, будет заметно в работах его учеников – природные формы вторят архитектурным, индустриальным и человеческим, например, в работе А.В. Куприна «Ленин на ЗАГЭСе» (1927).

В работах, посвященных созданию портретов места, есть как «парадные» портреты места (например, «Купола и ласточки» – в них присутствует панорамность композиции и нарядность вида), так и камерные, интимные произведения, как например в работе «Уходящая Москва» (1920), где город представлен с неприглядной, как будто очень домашней стороны – небольшие деревянные строения, простота и будничность мотива и отсутствие широкой перспективы говорят об интимном отношении автора, показывающего нам глубоко личное переживание от уходящего в прошлое милого его сердцу города.

Важным достоинством Юона-пейзажиста является поразительное умение сплавить детали каждого плана в единое целое, соединенное с удивительно точной передачей света. В его архитектурных пейзажах именно эффект наполненности светом вдыхает в полотна жизнь. Художник часто выбирает

слепающий дневной свет, ведь именно он помогает предметам раскрыться. У Юона формы растворяются в общей атмосфере. Его пейзажи реальны, но в то же время опоэтизированы, наполнены глубоким лирическим чувством, как, например, в работе «Зимний пейзаж. Лигачево» (1923).

А.А. Федоров-Давыдов пишет, что на новом этапе развития пейзажа – послереволюционном, большую роль играло «непосредственное, реалистическое изображение новой жизни»³²². В качестве яркого примера автор приводит работу Б.Н. Яковлева «Транспорт налаживается» (1923). Представляется, что сюжет и композиция этого полотна создавались под влиянием серий полотен Клода Моне «Вокзал Сен-Лазар». В этих работах обычно богатый красочный колорит художника редуцирован до простой черно-серо-белой гаммы, большое количество геометрических форм – рельсы, трубы, контуры крыши и решетка остекления – лишь подчеркивают новое место индустриализации с появлением новых средств передвижения в жизни. Они, скорее, противоположны мягким природным формам. Невозможно согласиться с мнением автора о том, что работа создана лишь на основе «традиции поздней передвижнической живописи 80–90-х годов»³²³. Ведь именно французские импрессионисты сделали жизнь обновленного после перестройки барона Османа Парижа с его все возрастающей индустриализацией, развитием железных дорог и поэтизацией мотива пара и дыма одним из центральных в своем творчестве. Именно их влияние на русскую живопись конца XIX в., проявившееся во множестве работ таких художников, как К. Юон, К. Коровин, И. Грабарь и др., и сделало сюжет жизни современного города с новыми видами транспорта, строительством дорог и новых типов транспорта популярным в русской живописи. Это заметно в разных работах Юона, например «В городе Торжке» (1914). Именно на основе этого влияния и вливания импрессионистских сюжетов в русскую живопись сложилась иконография изображения современной жизни

³²² Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 24

³²³ Там же.

крупных городов России. Представляется, что так называемые «индустриальные советские пейзажи», основаны не только на традиции русских передвижников, но и на иконографии изображения жизни нового города французских импрессионистов. Именно художники этого направления первыми стремились запечатлеть быстро меняющийся современный мир.

В своем творчестве Константин Юон соединил обе эти традиции – позднее передвижничество и идеи французских импрессионистов. Городской пейзаж с его старой архитектурой и протекающей на ее фоне новой жизнью стал одним из центральных мотивов в его творчестве. Художник уделял большое внимание как передаче настроения, воздушно-световой перспективе, игре рефлексов, света и цвета, так и элементам бытописательства. Именно оно стало следующим этапом в развитии и сложении иконографии современного городского и индустриального пейзажа, проложившего дорогу исканиям советских живописцев, воспевающих современный им быстро меняющийся мир, в котором с невероятной скоростью осваивались нетронутые до этого механизацией и прогрессом отдаленные уголки СССР.

Работы Юона, посвященные архитектурным пейзажам старинных русских городов с включенными в них жанровыми сценками, представляют собой попытку осознания национальной идентичности на материале фольклорной традиции и бытописания жизни народа. Именно отсюда произрастает тяга к почти лубочной красочности и нарядности колорита, как, например, в работах «Загорск. Базарная площадь» (1943) [ил. 55], «Трапезная Троице-Сергиевой Лавры» (1922) [ил. 43]. Художник через изображение символов народного быта и жизни – древнерусского храма, традиций его посещения в праздники – т.е. через изображение национального уклада пытается найти элементы «культурной ДНК» новой страны. С конца XIX в. мир вокруг стремительно меняется, появляются новые способы передвижения – машины, железные дороги. В искусство привносятся все новые художественные направления: французский импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм и далее. В своих работах

Юон как бы ставит вопрос о том, что же остается русского, национального и как определить себя в этом новом, столь стремительно меняющемся мире. Его соборы – это одновременно и знаки уходящей эпохи, и образы той русской культуры, которая олицетворяет национальный характер. Эти работы мастера обладают богатой семантической многослойностью, что и придает им особую ценность.

Новый общественный строй ставил в 1920-е гг. новые задачи перед искусством. Образование СССР создало потребность увидеть запечатленной узнаваемую героическую действительность. От искусства требовалось формирование новой иконографии советской живописи. Пейзажи Юона удовлетворяли потребность в узнаваемых, неидеологизированных образах родины. Популярность полотен художника о русской провинции вызвана кажущейся простотой замысла – его пейзажи реалистичны и как будто не нуждаются в толковании. Праздничная толпа, сценки у Лавры – в них реминисценции старой жизни, счастливого быта, находящие отклик у самого широкого зрителя.

В серии мастера о Троице-Сергиевой Лавре ощущается удивительное благоденствие. Юон всегда любил мотив праздника. Соцреалистическое направление в искусстве в части индустриального пейзажа стало «картиной рабочего дня», но многочисленные изображения советских праздников – это «картины воскресенья», которые как будто дают зрителю «волшебные очки»³²⁴ для видения мира. И поэтому образная система художника, созданная еще в начале XX в., оказалась востребована у советского зрителя.

Говоря о влиянии этих работ на сложение послереволюционной пейзажной живописи, следует отметить, что концепция полотен Юона начала XX в., посвящённых Сергиеву Посаду, эмоционально и стилистически напоминающих брейгелевское бытописание современной жизни, позднее будет воспринято и

³²⁴ Кларк К. Указ. соч. С. 48.

переработано советскими художниками, а сразу после революции И.И. Бродским в таких его работах, как «Зима» (1921), «Зимний пейзаж» (1921), которые в общем-то являются примерами приверженности художника классической традиции городского пейзажа, столь непопулярной в 1920-е гг. Об этом периоде точно написал А.А. Федоров-Давыдов: «В деревенском пейзаже пестрота мелких полосок крестьянских пашен сменилась большими массивами колхозных полей, ... его прорезали асфальтовые ленты шоссе...зашагали мачты высоковольтных электропередач»³²⁵. И мотивы творчества Юона, умеющего соединить новое и старое, показать гармоничное сочетание традиционного пейзажа вместе с новым, создали почву для исканий художников последующих поколений, стремящихся передать окружающий мир, в котором всегда сочетается новое со старым, вечное с преходящим.

В советский период так же, как и во время творческого становления Юона, стали популярны поездки по стране с целью изучения местной природы. Но существенно изменилась и расширилась география этих путешествий: теперь это не только поездки по Волге, по старым городам России, несущим в своей природе и облике черты исконно-русского, того, что так активно искали Юон и его современники, стремившиеся создать обобщенный национальный пейзаж. Советские художники последующих поколений стремились открыть в экспедициях новые, редкие, специфические ландшафты Родины, показать особенности отдельных ее уголков. В эту эпоху развивается не типичный русский пейзаж, а пейзаж «разнообразия Родины». В этом есть продолжение традиции изображения Родины, начатой братьями Чернецовыми³²⁶ в первой половине XIX в. и продолженной в конце XIX – начале XX в. художниками стилистики московской школы, ярчайшим представителем которой стал Юон с его любовью к изображению древнерусских городов. Позднее советские художники продолжают эту линию в своем творчестве.

³²⁵ Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 18.

³²⁶ Чернецовы Г.Г. и Н.Г. Путешествие по Волге. М.: Мысль, 1970. 191 с.

Продолжая создавать идиллические портреты старинных русских городов, таких как Торжок, Сергиев Посад, Углич, художник создает, по сути, мифологию прошлого так же, как он воплощал идею об утопическом будущем в своих полотнах «Новая Планета», «Новые люди» и других, о которых говорилось выше. В своих городских архитектурных пейзажах он создает идиллический портрет прошлой жизни, тех национальных и культурных корней, в которых и нужно искать истоки русской идентичности. Юон, изображая соборы Троице-Сергиевой Лавры, всегда создавал портрет конкретного места. Его работы отличаются четкостью фонов и топографической точностью. Это не синтетические пейзажи, где для улучшения композиции работы автор добавляет несуществующие элементы. Позднее советские художники, такие как С.А. Чуйков, создавая портреты различных областей СССР, будут развивать эти идеи Юона. Художники из союзных республик решали ту же художественную задачу, поставленную мастером, но с использованием новых художественных приемов и средств: так, Х.А. Есяян воспевал современный Ереван, а Т. Тагиев – Баку.

С течением времени и изменением историко-культурного контекста меняется место человека в работах К. Юона. В работах 1900–1910-х гг. образы людей в архитектурных пейзажах служили скорее стаффажем для изображения сценок городской жизни. В 1920-х гг. образ человека и его роль на полотнах мастера меняется. Человеческие образы наполняются личными и типическими чертами, художник создает галерею портретов эпохи. В его творчестве появляются портреты, призванные запечатлеть новых героев новой страны. Неизменными остаются только тональность и стиль в портретах жены и сына – как до, так и после революции их изображения проникнуты теплом и светом. Очевидно, что семейная жизнь художника стала той константой, на которую не влияют политические события и культурный контекст эпохи. Близких друзей художник также изображает, выделяя не столько типические, сколько индивидуальные черты. Таким образом, портретная живопись художника

развивается в двух направлениях – парадного портрета героя эпохи и более интимного изображения личности, основанного на принципах психологизма и внимания к индивидуальности персонажа.

К. Юон несколько раз писал портрет жены в домашней обстановке, рассказывая не только о характере, но и об образе жизни героини. В «Портрете К.А. Юон, жены художника» (1924) [ил. 44] он создает собирательный образ жены живописца. Клавдия Алексеевна изображена на фоне гипсовой скульптуры и гитары, говорящих об увлечении семьи искусством. Образ зрелой, сильной женщины, думающей и хорошо знающей жизнь, соратницы своего супруга соединяет одновременно и типические, и индивидуальные черты. Перед зрителем предстает подруга мастера, познавшая вместе с ним и трудности профессии, и радости реализации задуманного. Мастер уделяет большое внимание психологической характеристике модели. В его работе ощущаются интимность образа и тонкая личностная характеристика, которые были свойственны работам его учителя В. Серова и на смену которым в советском искусстве придут типизация и героизация образа. Продолжая работать в этом жанре в 1920-х гг. и позже, автор создает карандашные портреты А.А. Бахрушина (1920) [ил. 45], Е. А. Крыловой (1950) [ил. 56], Э.В. Брагинского (1948) [ил. 57]. В них зритель видит не «типичный образ эпохи» или «советского общественного деятеля», а сложные личности, наполненные уникальными переживаниями и размышлениями. Драматурга и сценариста Э.В. Брагинского К. Юон изображает задумчиво смотрящим в даль, как будто поглощенным какими-то новыми образами, рожденными в голове героя. Кажется, что он обдумывает новую идею или сюжет своего будущего произведения. Карандашный портрет Брагинского создан с большой виртуозностью. Художник легко и точно лепит объемы лица своего героя, благодаря светотеневой тонировке придавая живость и наполненность задумчивой энергией чертам.

А.А. Бахрушин, известный меценат и коллекционер, создатель театрального музея, в юности посещавший уроки К. Юона, представлен

художником человеком, думающим и открыто смотрящим на мир. Его рубашка напоминает русские крестьянские одежды, которые он коллекционировал, весь образ готовит не об аристократичности или образованности, а, скорее, об увлечении стариной, отсылает к народному, национальному, нежели представляет развитого современного интеллигента из зажиточной семьи. Таким образом художник старался выразить увлеченность своего героя русской культурой и историей. В портретной зарисовке поражает точность и уверенность линии К. Юона, его умение передать объем одним лишь изгибом контура, а фактуру штриховкой и светотеневой тонировкой. Взгляд героя полон живого интереса и работы мысли.

В 1930–50-е гг., будучи известным общественным деятелем и достигшим значительных высот автором, К. Юон писал портреты важных государственных деятелей. Также он создал цикл портретных рисунков советских писателей (хранятся в Государственном литературном музее). Им были написаны портреты академика Зеленского, народных артистов Евдокии Дмитриевны Турчаниновой, Веры Николаевны Пашенной, лауреата Сталинской премии, депутата Верховного Совета Веры Александровны Давыдовой. Эти работы имели просветительскую направленность, они стали способом прославления героев новой эпохи. В них появляются монументальность, образы становятся солиднее, тяжелее. В фигурах появляется грузность. Однако хочется отметить, даже в этих работах портретное творчество К. Юона отличала не только высокая художественная культура, но и внимание к уникальным, а не типическим чертам личности. Он старался не столько создать собирательный образ героя своего времени, сколько передать неповторимые черты личности – художник сумел сохранить традицию психологизма в портрете. Высокий художественный уровень этих работ отмечается многими исследователями творчества мастера³²⁷.

³²⁷ Апушкин Я.В. Указ. соч.; Третьяков Н.Н. Указ. соч.

В 1920–50-е гг. образ женщины в полотнах Юона приобретает более значимое звучание. Концепция равенства полов, утвержденная в СССР, также нашла свое отражение в искусстве. Юон чаще обращается к женским образам в своих работах. В 1920-е гг. его творчество обогащается еще одной сюжетной линией – он создает интересную галерею женских типажей, таких как «Комсомолки. Подмосковный молодняк» (1926) [ил. 47], «Первые колхозницы. В лучах солнца» (1928) [ил. 51], «Возвращение с работы» (1930) [ил. 58], которые в будущем повлияют на сложение иконографии женского социалистического портрета современной трудящейся работницы. Юон изображает своих героинь подчеркнуто сильными, крепкими здоровыми – именно такой образ подходит социалистическому государству, требующему создания женщины нового типа – труженицы и спортсменки. Обращает на себя внимание тот факт, что Юон выбирает жанр группового портрета, показывая тем самым коллективность нового образа жизни, в котором нет места уникальной личности, имеющей свои неповторимый мир и ценности. Женские типажи Юона являют собой обобщенный образ труженицы-крестьянки, живущей общей жизнью со своими подругами. В этих работах ощущается новый художественный язык автора: живопись его становится более корпусной, из работ пропадает воздух и свет, центральную роль играет здоровое крепкое женское тело. В этот период в его образной системе появляется несвойственная художнику ранее телесность, приземленность трактовки. В «Комсомолках» изображение девушек занимает фактически все полотно. Они как будто смело выходят из рамы полотна, где им, очевидно, тесно. Представляется, что в этом заключается метафора получения женщинами равноправия и их выхода с периферии жизненных событий на передний план. Этот типический образ крупной, крепкой, сильной, решительной женщины, играющей главную роль в своей жизни, затем будет широко использован художниками последующих поколений. Этот новый тип сильной, незыщной, но полной земной энергии и привлекательности женщины станет актуальным для советской живописи, создающей галереи портретов советских

людей. В работе Юона «Возвращение с работы» 1930 г. также прослеживается этот мотив создания типического образа работницы, той сильной, равноправной участницы жизни, которую ученица Юона, Вера Мухина, сделает главным образом советской эпохи. Но художнику ближе образ сельской женщины, в ней он видит то национальное, исконно-русское, ту правдивость и реалистичность, которую искали еще русские передвижники в крестьянских образах, то, что искал и видел в Платоне Каратаеве Лев Толстой в романе «Война и мир». Сюжет «Возвращения с работы» напоминает известную работу Зинаиды Серебряковой «Беление холста» (1917). Однако образы Юона более реалистичны, приземлены, буквальны. В них нет серебряковской утонченности и идеализации. Здесь перед нами три неидеальные, но сильные, работающие женщины, чья витальность подчеркнута богатым колоритом полотна. Их тела не изящны, а наряды просты. В колористическом решении автора ощущается влияние лубочной яркости народного творчества. Композиция из трех фигур, безусловно, является символичной – эти новые правительницы современной жизни заменяют уходящие в прошлое религиозные основы жизни. Теперь, в советское время, появляются новые тройственные символы современной жизни – Мир, Труд, Май. Зеленый цвет подчеркивает приземленность, отсылку к земной сфере жизни, где теперь важными действующими лицами стали женщины – самостоятельные личности.

Работа мастера «Подмосковная молодежь. Лигачево» также создает типический образ советской женщины. От многих сухих и идеализированных изображений нового типа труженицы или матери в искусстве того времени героинь Юона отличает лиризм и живость. Так, еще советские исследователи высоко оценивали художественные достоинства работы³²⁸. Композиция полотна, построенная несимметрично, где почти выходящие из рамы картины сельские девушки, списанные, по признанию автора, с реальных героинь³²⁹, полна

³²⁸ Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 - начала 1930-х годов...С. 110–111.

³²⁹ Там же. С. 111.

динамики и разнонаправленного движения. Этому способствуют разворот в бок второй справа и опущенный вниз взгляд крайней справа девушек. А смотрящая как будто прямо в глаза зрителю настойчиво, решительно и открыто центральная фигура придает композиции устойчивость, ее красный платок также способствует акцентированию взгляда на героине. Кажется, что мастер хотел именно в ней представить сконцентрированный обобщенный образ советской женщины.

В «Автопортрете» (1953) [ил. 59] художник как будто подводит итог своего творческого пути. Мастер создает образ живописца в классическом стиле, в работе ощущается влияние классицизма на соцреалистическую школу. Одежда художника, палитра, портрет А.С. Пушкина отсылают не столько к соцреалистической традиции, сколько к классической. Интерьер комнаты придает портрету интимности, в то время как поза и атрибуты профессии отсылают к парадному портрету. Этот диссонанс придает полотну живость и добавляет личности героя объема. Тщательно выписанные руки и кисточки акцентируют внимание на том, что является важнейшей составляющей личности Юона. На автопортрете художник предстает перед зрителем хранителем и продолжателем классической традиции, независимым от быстро проходящих веяний в искусстве. Несмотря на то, что к моменту написания работы автор являлся значимой фигурой в советском искусстве (в 1957 г. Юон получит пост первого секретаря правления Союза художников СССР), здесь он предстает не руководителем или общественным деятелем, а живописцем, посвятившим свою жизнь искусству. Композиция и колорит автопортрета отсылают зрителя не к завоеваниям советской живописи, а, скорее, к теме поиска и, видимо, обретения художником образа культурной идентичности, в границах которой он нашел свое место.

Влияние портретного творчества К. Юона на сложение иконографии советского портрета представляется недооцененным. С одной стороны, уделяя значительное внимание этому жанру в своей московской студии, он передал

многое из своего подхода к созданию образа современника своим ученикам, а с другой, – будучи признанным мастером своего времени и работая в портретном жанре, стал ориентиром для следующих поколений художников.

Говоря об истоках формирования образов советской жизни в искусстве 1920–50-х гг., в частности в творчестве Юона, хочется привести слова А.А. Трофимова: «Теории, суждения, утверждения, возникшие и развившиеся в советское время, были связаны порою не только законами, природой подлинного искусства, но и требованиями вышестоящих властей, что исходило из программ строительства нового общества с ранее неизвестными эволюции человечества общественно-экономическими формациями ... процесс создания советской цивилизации сопровождался сложнейшими противоречиями»³³⁰. Отношение к советскому искусству лишь как к средству пропаганды определенной идеологии было бы слишком упрощенным. При анализе произведений этого периода нельзя не принимать во внимание тот факт, что, как пишет профессор С.М. Грачева, «на рубеже 1920–1930-х годов советское искусство испытало пресс тоталитарной государственной политики и регламентации всех сфер художественной жизни. Разумеется, это отразилось и на понимании задач изобразительного искусства, вписанного теперь в общую иерархию видов искусства. Наиболее ценными жанрами в изобразительном искусстве стали сюжетно-тематическая картина, а также парадный портрет, парадный пейзаж, парадный натюрморт, т.е. жанры, приближающиеся по своей сути к сюжетной картине и несущие на себе отпечаток официального стиля»³³¹. При обсуждении работ художника этого периода нельзя категорично отрицать их художественные достоинства и интерес для исследователя. Искусствовед А.К. Якимович отмечает, что «советский реализм не был той ненужной страницей, которую следовало бы пропустить, не заметить или забыть поскорее. Нет, пропускать и вычеркивать его нельзя. Соцреализм советской эпохи – не какая-нибудь посторонняя деталь в общей

³³⁰ Трофимов А.А. Указ. соч. С. 66.

³³¹ Грачева С. М. Указ. соч.

картине, не случайное и досадное завихрение на путях развития культуры»³³². Исследователь Б. Иогансон так пишет о советском искусстве этого периода: «В первой половине 1930-х годов в искусстве московских художников отразился пафос и вера в то, что еще не звучало невыносимым штампом – светлое будущее. Их искусство адекватно отражало романтическую приподнятость молодого общества и приносило дополнительную романтику в современную ему жизнь»³³³.

Взгляд на творчество К. Юона, в частности на его работы «Парад на Красной площади» (1923) [ил. 46], «Есть такая партия» (1934) [ил. 60], «Вузовцы» (1929) [ил. 52], «В те дни» (1926) [ил. 48], «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году» (1930) [ил. 61] и другие, как лишь на образец политизированной, идеологически направленной живописи, служащей прежде всего целям советской власти, а не искусства, был бы односторонним. Многие полотна художника обладают несомненными художественными достоинствами, а не являются попыткой изображения приукрашенной действительности, служащей для целей политической агитации граждан и создания иконографии советской государственности.

В работах художника 1930-х гг., посвященных революционным и будничным социалистическим сюжетам, ощущается монтажность и цитатность образов, как и во многих других работах художников этого направления. В полотнах «Комсомолки», «Возвращение с работы», «Вузовцы», «Праздник кооперации в деревне» (1928) [ил. 49] присутствуют два популярных образа эпохи – «коллективного пролетарского тела» и «нового здорового человека». Герои картин этой линии творчества художника всегда многочисленны. Перед зрителем предстают не отдельные личности со своим уникальным внутренним миром и экзистенциальными вопросами, а люди-типажи, абсолютно схожие друг

³³² Якимович А. К. Указ. соч. С. 25.

³³³ Иогансон Б.И. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962) Мифы, реальность, парадоксы // Искусствознание. 2012. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-tridtsat-let-moskovskogo-soyuza-hudozhnikov-1932-1962-mify-realnost-paradoksy> (дата обращения: 21.06.2023).

с другом, очевидно разделяющие общее видение картины мира. Персонажи Юона молоды, полны энергии и пышут здоровьем. Здесь он изображает идеального *homo soveticus*. Как пишет А.И. Морозов, «соцреализм будет государственно поддерживаться еще в продолжение почти полувека, но в нем никогда больше не будет той свежести утопической веры, той яркости индивидуального творческого воображения, какими отмечена первая половина тридцатых годов в советском искусстве»³³⁴.

На полотнах Юона 1920–30-х гг., созданных в соцреалистической стилистике, в отличие от популярных образов Дейнеки и Пименова, перед нами не физкультурники, а, скорее, крепкие работники села или городская молодежь. При этом, как, например, в полотне «Вузовцы», ощущается вышеупомянутая монтажность композиции: кажется, что новые герои искусственно привнесены в старые дореволюционные пейзажи мастера. То же ощущение возникает при взгляде на работу «Праздник кооперации в деревне»: советские флаги и портрет Ленина чужеродны сцене праздничной встрече селян, напоминающей жанровые сценки с изображением спешащих в церковь жителей на полотнах о русской провинции мастера. Многие исследователи отмечали прием монтажности в картинах соцреалистической стилистики, ставший популярным в советском искусстве в 30-х гг.³³⁵. В галерее образов современников в этот период Юон изображает множество типических характеров, образов простого советского человека, он ищет ту «соль земли», в которой и есть начало советской нации среди новых символов индустриализации.

Искусство СССР 1930–50-х гг. отразило желание нового государства увидеть запечатленной окружающую действительность. И осознание этого факта повлияло на сложение иконографии советского пейзажа. Образная система работ Юона удовлетворяла потребность в узнаваемых, неидеологизированных образах Родины, понятных широкому кругу зрителя.

³³⁴ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг. М.: Галарт, 1995. С. 19–20.

³³⁵ Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность.

Искусство должно было стать понятным и близким массам, а лирический реализм художника как нельзя кстати подходил для этого.

В 1923 г. Юон пишет работу «Парад на Красной площади» к выставке Ассоциации художников революционной России (АХРР). Здесь воплощается любимый мотив художника – древнерусская архитектура Кремля и храм, мотив сочетания старой Москвы (здания) с новой жизнью, а также присущие всему творчеству художника строгое деление на планы и сгармонизированность композиции. Полотно сыграет большую роль в сложении иконографии изображения военных праздников, особенно после победы в Великой Отечественной войне. Пейзажу здесь отведена роль создания эмоционального настроения полотна, а практически столпотворение глазающего на парад народа снова возвращает нас к кишачим людьми полотнам Брейгеля. При этом композиция полотна становится более геометрически упорядоченной. Тема освоения воздушного пространства показана с помощью дирижабля в воздухе, который своим нежным голубым цветом контрастирует с более мрачной серо-зелено-коричневой гаммой, в которой изображены солдаты и люди. Верхняя часть полотна – светлое небо и летательные аппараты как будто символизируют будущее, другую реальность. Коричневый колорит картины, серое небо, сливающиеся в единую массу фигуры солдат создают впечатление напряжения и ожидания. Наиболее свободными и спокойными кажутся фигуры простого народа на переднем плане. Белые платки на головах женщин, синие и серые пальто несколько смягчают атмосферу. И простой человек написан не в такой четкой, несколько рубленой манере, что придает людям на переднем плане ощущение свободы. Исследователи советского периода видят в работе праздничный настрой. Так, например, И.Т. Ростовцева пишет: «Строгие ряды марширующих солдат, блеск труб оркестра, алый цвет знамен и плакатов, пестрая праздничная толпа, любующаяся парадом войск, величественная красота архитектуры Кремля и храма Василия Блаженного – все это придает картине

праздничный, приподнятый характер»³³⁶. Картину отличает мрачно-серый напряженный колорит, который позволяет говорить о неоднозначном отношении автора к происходящему. При этом заметно, что в 1923 г. художник уже использовал композиционную схему будущих полотен соцреалистической стилистики о парадах. Важной деталью стал масштаб полотна и его горизонтальная ориентированность. Горизонтальная статика работы периода подчеркивает стабильность установившегося мира, уже свершившегося будущего. И изобразительная ткань полотна утяжеляется и уплотняется. Краски накладываются более фактурно. Полотно может служить образцом для сложения будущей иконографии изображения парадов, созданных в соцреалистической стилистике. В работе художник использует новую живописную технику, близкую к начинающей формироваться эстетике соцреализма.

Константин Юон с 1925 г. стал членом АХРР – Ассоциации художников революционной России. В декларации этой организации была прямо записана обязанность выполнять социальный заказ государства³³⁷. Основными заказчиками в то время были Реввоенсовет, Красная армия и т.п. В тот период существовали и сообщества авангардной направленности, но все же эстетика АХРРа с ее понятностью и простотой, удобная для власти и отвечающая широкому массовому вкусу, победила все остальные течения. Она и стала основой социального реализма, а художники организации, к которым относился и К. Юон, были вынуждены выполнять госзаказы.

В этот период дореволюционная живопись К. Юона, описывающего городскую жизнь радостно, в минуты прогулок, празднеств и гуляний, приходится как нельзя кстати. В это время художник возвращается к реалистической и традиционной манере живописи, но в нее все-таки добавляются элементы завоеванной им новой стилистики. Удачно соединив эти

³³⁶ Ростовцева И.Т. Указ. соч. С. 23.

³³⁷ Искусство СССР: Новая Россия в искусстве / Н.М. Щекотов; худ. ред. В. Н. Перельмана. М.: АХРР, 1926. – 84 с.

две линии творчества, К. Юон в 1930-е гг. создает такие работы, как, например, «Голубое утро. Грачи на березах. Лигачево» (1930). В это время в его творчестве появляется больше портретной живописи и жанровых картин, таких как «Заседание объединения "Никитинские субботники"» (1930) [ил. 62], «Есть такая партия» (1934), которые станут типичными образцами изображения идеологических сцен в русле соцреализма. Природный пейзаж в это время утрачивает свое значение.

Если до революции Юон был, по сути, «художником воскресенья», как точно определил Борис Гройс³³⁸, то и после, особенно в 1930-е гг., несмотря на новые тенденции и авангарда, и соцреализма, сделав главным действующим лицом труженика, человека работающего, мастер сохраняет в своих работах ощущение праздника и отдыха. Именно социальность художественного словаря Юона – наличие в его пейзажах современных людей, занятых типичными для своего времени делами, характеризующими уклад их жизни, – и делает иконографию его полотен востребованной при сложении образного ряда живописи эпохи соцреализма. Яркость, контрастность его палитры способствует созданию счастливой идиллии советской жизни. Полные света и радости жизни подмосковные пейзажи Юона, его современные героини («Комсомолки. Подмосковный молодняк», 1926 г.) находят свое место в новой иконографии советского времени, требующего создания нового женского образа – сильного, простого без изящества, без буржуазной утонченности, который дальше будет развит в работах советских художников. Одной из главных составляющих успеха Юона является интерес к жизни маленького человека – это художник воспринял из уроков живописи у передвижников, начавших эту тему, и продолжил в эпоху соцреализма, развивающего ее в своем идейном русле. Именно в работах Юона этого периода читается та яркая индивидуальность, которая позже стала наскучившим клише во многих соцреалистических изображениях быта страны.

³³⁸ Гройс Б. Е. Частные случаи / Б.Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. – С. 28.

После революции в своих лирических пейзажах Юон развивает как реалистические стороны, так и символично-фантастическое направления. Эти два направления в его творчестве развиваются параллельно в 1920–30-е гг., но затем реализм в силу, возможно, идеологических установок общества берет верх. У Юона остается лиричность, мягкая, живая, эмоционально-содержательная реалистичность, вместе с тем нарастает повествовательное начало. В творчестве художника появляется все больший интерес к человеку. В то время он пишет «Комсомолки. Подмосковный молодняк», «Возвращение с работы», «Уходящая провинция». В его работах появляется целая галерея женских образов, он создает типичный образ советской сельской женщины – сильной, яркой, пышущей здоровьем. Образы природы наполняются большим психологизмом и содержательностью, как и портреты.

Процесс сложения иконографии социалистического реализма, безусловно, начался в 1920-е гг. с преобладания реалистического направления в живописи. Но это был и период относительной свободы искусства от политической идеологии нового государства. Тогда борьба велась между художниками авангардных стилей, клеймящими реалистическую, фигуративную живопись как устаревшую. Представляется, что позднее взгляд на это десятилетие был пересмотрен и несколько откорректирован в советском искусствоведении, где формализм авангардистов клеймился, а классическая реалистическая традиция превозносилась. Картины, которые оказались как бы между этими противоположными полюсами, такие как «Люди», «Люди будущего» и другие работы Юона, остались без должного внимания исследователей. Содержащиеся в них элементы отхода от сложившихся традиций соцреализма, трактовались как случайные, не имеющие последующего значения для сложения иконографии советского пейзажа, хотя именно они стали той связкой, которая не революционным, а эволюционным путем соединила дореволюционное искусство с советским. С точки зрения советского искусствоведа эксперименты 1920-х гг. стали таким же провалом, как для исследователей нового времени

социалистической реализм впоследствии. Представляется, что творчество К. Юона, которое в 1920-е гг. шло как бы двумя путями – реалистическим, пейзажным в духе продолжения дореволюционных традиций и новым, ищущим иных методов отражения своего времени, но не порывающих так резко со старым, как творчество авангардистов, в 1930-е гг., – соединив эти две тенденции, заложило основу советской пейзажной, да и бытовой живописи, стало тем связующим звеном, которое позволило соединить черты нового и традиционного в искусстве той эпохи.

Но к началу 1930-х гг. подход Юона к натуре становится все менее отвлеченным. И образ человека, служившего ранее лишь стаффажем, на его полотнах становится все более значительным, конкретным, содержательным. Через те же изменения в творческом методе проходят и многие другие художники того времени – П. Кончаловский, И. Грабарь и др.³³⁹. Такая же тенденция наблюдается в творчестве учеников Юона, начинавших в его студии работать в авангардных стилях, в 1930-х гг. ставших гораздо ближе стилистически к творчеству учителя.

Советские пейзажисты и советская идеологи считали, что художественная ценность картины зависит от исторической и идеологической ценности ее сюжета. Отсюда в работах многих авторов этого времени появляются излишний натурализм, сухость и тривиальность мотивов и композиции. Как точно отмечает Федоров-Давыдов, в середине 1930-х гг. пейзажная живопись стала робкой и шаблонной³⁴⁰, поэтому многие мастера обратились к художественно-образной системе классицизма. Именно в это время ощущается обращение к началу века в поисках художественной системы, на которую можно опереться, но с привнесением в нее современных элементов – стройки, памятника вождю, рабочего. К сожалению, у некоторых мастеров пейзажная живопись превратилась в изготовление картин по определенной формуле. Выхолащивание

³³⁹ Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. С. 32.

³⁴⁰ Там же. С. 28.

пейзажного жанра затрагивает не всех. В пейзажных работах 1920–30-х гг. Юона возникла будущая композиционная схема соцреалистического пейзажа (точка зрения, элементы, мотивы, герои и т.п.). В это время он широко использует формы классицизма, но акценты и ритм при этом совершенно иные. В полотнах соцреалистической стилистики художника появляются плакатная яркость и театральная декоративность (например, «Вузовцы»). Мазок на полотнах художника становится более заметным – он примета труда мастера, поэтому фактура полотен Юона не заглажена, поверхность становится рельефнее.

Лирические сюжеты того периода должны были выполняться в манере такого «дождливого импрессионизма», который характеризуется бедностью колорита, некоторой «бескрасочностью». В изображении парадов «импрессионизм» запрещается. Здесь художник обязан придерживаться академических канонов, принципов соцреализма. И сама тематика полотна Юона «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1949) [ил. 63] предполагает такой темный, безрадостный колорит.

В 1930–50-х гг. Юон создает ряд полотен на революционные сюжеты, которые впоследствии станут типичными образцами соцреалистического искусства. Так, его работа «Есть такая партия» относится к этому жанру. По-брейгелевски кишаций людьми зал диссонирует с холодным, ровным тоном окружающий архитектуры. Кажется, что здесь соединены разные эпохи и эти люди попали в чуждый им мир спокойного, грациозного, величественного. Сидящие на собрании люди, несмотря на достаточную выписанность каждого в отдельности, кажутся стаффажем. Зритель как будто смотрит на происходящее с балкона первого яруса в театре, что еще больше создает ощущение театральности происходящего. Диссонанс окружающей архитектуры зала и происходящего в нем действия позволяет предположить критическое отношение автора к сюжету. И хотя в 1925 г. Константин Юон вступил в АХРР, ставший самой консервативной художественной группировкой своего времени, поддерживающей реалистические начала в живописи в противовес стоящему

тогда на руководящих постах в искусстве авангардистскому кругу, типические сюжеты на идеологические темы у художника получаются удивительно сухо – нет прежнего богатого колорита, воздуха, жизни и ощущения гармонии происходящего. Перед зрителем предстают наигранные сцены с по-театральному неестественными героями, которые, кажется, неловко себя чувствуют в чуждом им окружении классического дворцового зала. Новое поколение советских правителей, занимавших бывшие аристократические покои, плохо сочетается с окружающей их архитектурой. Так же и в полотне «Вузовцы» грубые, плохо одетые рабочие плохо сочетаются с особняком классицистического стиля, на фоне которого они стоят. Его яркие желтые стены явно перетягивают на себя внимание зрителя, делая его главным героем, смотрящим сквозь время на происходящие вокруг перемены. А герои картины, вузовцы, кажутся лишь временщиками, занявшими чужое место во дворе аристократического дворца. При этом фигуры и лица людей выписаны общо, они здесь также играют роль стаффажа, а не главных акторов, меняющих жизнь по своему желанию.

В этих работах художник удивительно точно улавливает потребности времени – он создает в них будущую поэтику соцреализма, которая впоследствии укрепитя и будет играть ведущую роль в художественной жизни страны. Именно на этот период приходится этап формирования будущего главного стиля в искусстве СССР, который одновременно является и реакцией на абстрактные эксперименты авангардистов, далекие от популярного вкуса как широких масс советского зрителя, так и художественных пристрастий правящей элиты, ищущей в живописи способ продвижения советской идеологии и требующей создания мифологии нового государства.

Полотно «В дворянском собрании» (1908) [ил. 24] и «Есть такая партия» (1934) являются образами двух эпох – до и после революции. Обращает на себя внимание тот факт, что в работе 1908 г. дворянская публика органично вписывается в зал, что люди изображены с чисто импрессионистским приемом

создания толпы как игры цветowych пятен, подобно картине Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876). В работе 1934 г. художественная манера меняется: здесь мы видим большую геометризацию человеческих фигур, в них ощущаются жесткость и напряжение, а их образы кажутся чужеродными помещению, как будто присутствует эффект монтажности. При сравнении этих полотен заметно значительное изменение художественных средств и приемов для изображения сходного сюжета. Изменилась и иконография публичных собраний, которая после 1917 г. решала новую задачу отражения крупных партийных событий.

В работе «Утро индустриальной Москвы» (1949) [ил. 64] мастер вновь обращается к тематике городского пейзажа. Достаточно низкая линия горизонта переводит внимание зрителя на воздух. Пробивающиеся сквозь облака лучи встающего солнца играют разноцветными рефлексами в верхней части полотна, придавая ему поэтичности и личности. Картина кажется разделенной на две части, поскольку контрастность колорита нижней и жесткость геометризованных форм домов и деревьев как будто спорит с мягким и объемным небом. Снег на первом плане вновь возвращает ощущение мягкости и лиризма. При этом работа построена по классическим принципам пейзажа с глубокой перспективой, стволами деревьев как будто обрамляющими вход в нее воздушным массам, дающими композиции «возможность дышать», а зрителю ощущение присутствия на возвышенности и большого расстилающегося пространства перед ним. Здесь мастер вновь решает задачу передачи поэтики света и воздуха, создания образа мира, где все же природа и солнце доминируют над индустриальным городом, лежащим у ног зрителя. Эта работа, как и другие картины мастера, внесла большой вклад в сложение иконографии соцреализма, она стала «тем фундаментом, на основе которого возводилось новое искусство Советской страны»³⁴¹. При изучении творческого пути художника заметна одна из задач, над которой он работал всю жизнь, – выработка характерной типологии

³⁴¹ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 189.

русского национального образа городского пейзажа. И с этой точки зрения можно сказать, что «Утро индустриальной Москвы» стало вершиной разработки этой задачи, сохранив важнейшее свойство живописи Юона – поэтичность. Об этом качестве пишет и современный художник и критик К.В. Фокин³⁴².

В 1956 г. К. Юон пишет полотно «Вид на стадион В.И. Ленина в Лужниках» [ил. 65], в котором соединяются как традиции классического пейзажа, так и черты соцреалистического искусства. Панорамность вида, многоплановость композиции, южный, почти «крымский» свет, придающий картине ощущение радости и счастья, вместе создают парадный портрет жизни социалистического общества. При этом картина обладает значительными художественными достоинствами. Игра цветовых пятен, богатство воздушной атмосферы, живые объемы масс зелени, четко построенная композиция – все говорит о высоком мастерстве художника. Образам людей на первом плане свойственна некоторая театральность – они кажутся статистами, играющими роль, а в их включенности в полотно видится эффект монтажности, свойственный многим работам соцреализма. Однако пейзажная часть полотна, которая притягивает как зрителя, так и героев картины, создает ощущение торжественности и величия, к которому стремился мастер.

Именно социальность художественного словаря Юона – наличие в его пейзажах современных людей, занятых типичными для своего времени делами, характеризующими уклад их жизни, – и делает иконографию его полотен востребованной при сложении образного ряда живописи эпохи соцреализма. А яркость и контрастность его палитры соответствуют идее изображения счастливой идиллии советской жизни.

Завершая исследование творчества К. Юона второй четверти XX в., хочется отметить, что к концу творческого пути в полотнах мастера ощущается некоторое эпигонство, выражающееся в использовании им разработанных в

³⁴² Фокин К. В. Указ. соч.

ранние периоды творчества сюжетов, а также тематики, образного ряда и стилистических приёмов, свойственных стилю соцреализма, однако без его творческого осмысления и переработки, поиска собственного художественного языка, что, впрочем, также наблюдалось и в творчестве других мастеров того времени. В работах о русской провинции мы видим использование мастером художественных средств, сформировавшихся в ранний период его творчества в начале XX в. Так, в 1950 г. состоялась персональная выставка работ К. Юона в Академии художеств СССР³⁴³.

Творчество мастера этого периода хочется назвать «осенью живописи» – периодом, когда свойственные работам первой четверти XX в. поиск новых средств выражения и современного живописного языка исчезают, а мастер продолжает работать в сформировавшемся стиле, создавая работы в духе актуального в то время соцреализма.

Долгая, насыщенная и плодотворная творческая жизнь мастера представляет интересную почву для исследователя, поскольку изучение его художественного пути позволяет проследить и историю формирования советского искусства.

3.2. К.Ф. Юон как теоретик и методолог социалистического реализма

После революции 1917 г. К. Юон закрывает свою частную студию и начинает заниматься вопросами организации художественного образования в новых социально-исторических условиях. Личность художника, его характер требовали найти выход его педагогическому таланту, желанию работать с молодежью, помогать ей найти свой путь.

³⁴³ Константин Федорович Юон: Каталог Выставки: К 75-летию со дня рождения Юон, Константин Федорович (Выставка произведений) (1950, Москва) – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1950 (Тип. изд-ва «Сов. художник»). - 76 с.

В 1917 г. Юон вступает в московский Союз деятелей художественного образования и эстетического воспитания вместе со своими учителями Л. Пастернаком, К. Коровиным и другими известными мастерами. Целью организации стало распространение художественной культуры как в школах, так и вне школ и создание в Москве классов рисования при Пречистенских курсах для рабочих Народной академии художеств³⁴⁴. В 1917 г. он принимает участие в деятельности комитета по устройству выставки-аукциона для оказания помощи политическим заключенным, возвращающимся из ссылок и тюрем, жертвует на него свои работы.

Позже в 1920-е гг. Юон работает инструктором-организатором по изобразительному искусству в Московском отделе народного образования. Он взял шефство над художественными школами, домами народного творчества и студиями. Здесь очень пригодился его опыт создания студии и работы в ней. Многие его подопечные ценили и любили в нем чуткого и опытного наставника, а также внимательного и отзывчивого человека.

К. Юон принял активное участие в организации Всероссийской академии художеств после революции, также в 1920-е гг. он организовал изостудию ВЦСПС и участников военных действий³⁴⁵.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. Юон активно выступает против происходящей депрофессионализации искусства. Произошедшие изменения в сфере художественного образования, приведшие к росту популярности редуционно направленного искусства авангарда, стремившегося к равенству форм, стилей и образов, привели к фактической утрате базисного академического образования. В искусстве царили процессы интернационализации, что, с точки зрения Юона, негативно сказалось на качестве русского искусства. Юон, фактически не критикуя авангардные стили в искусстве, хотел вернуться к неравенству образов, существовавшему в

³⁴⁴ Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 135.

³⁴⁵ Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 187.

классической живописи. Также в 1930-е гг. происходит процесс, обратный интернационализации искусства, произошедшей в первой четверти прошлого века. Универсализация живописного языка, игнорирующая, по сути, его региональность, царящая в первой четверти XX в., в этот период уступает место проблеме сохранения специфической (а в случае К. Юона – русской) национальной идентичности. В его творчестве это проявляется в создаваемых им образах крестьянок, национальных пейзажей, «портретов» старинных русских городов. Если раньше русское искусство, в частности искусство авангарда, стремилось вписаться в мировой контекст, то в 1930-е гг., после периода разрухи и распада пошел обратный процесс обращения к локальному, историческому. В это время происходит зарождение соцреализма – главного стиля СССР, который отразит художественные ориентиры новой культуры. Как точно отмечает историк Ю.Н. Харари, «имперская культура – это смесь культуры завоевателей и подданных»³⁴⁶. Поэтому стилистика соцреализма, опираясь на общую для всех вошедших в состав СССР государств и народностей, а с ними и культур, – единую базу классики, сохраняя при этом особенности национального колорита отдельных культур. К. Юон обладал уникальным даром тонко чувствовать потребности времени и в своих работах 1920–50-х гг. отразил этот синтез разного, сплавление разных стилей и культур при создании единого имперского стиля СССР.

В 1930-х гг. в советской культуре наступает период институализации искусства в сфере самодеятельного творчества. А. А. Суворова пишет об этом времени: «Самодеятельное искусство 1930-х годов начинает мыслиться "резервом" профессионального искусства. Эта ситуация отражается и в сфере профессионального художественного образования: в середине 1930-х годов

³⁴⁶ Харари Ю. Н. Sapiens: краткая история человечества. М.: Синдбад, 2016. С. 260.

подготовительные студии при художественных вузах признаны ненужными и были закрыты»³⁴⁷.

В 1934 г. был организован Заочный народный университет искусств, а вместо пролеткультовских кружков появились студии изоискусства. Самая крупная изостудия СССР, изостудия ВЦСПС Сталинского района Москвы, была учреждена в 1935 г. В разные периоды в ней училось около 200 человек. Студия состояла из шести групп – рисунка и живописи, также в ней существовали класс скульптуры и детский класс. Обучение было рассчитано на три года. В середине 1930-х гг. в ней преподавал К.Ф. Юон. Один из его учеников этого периода Иван Герасимов вспоминает о студии так: ««А в 36-ом поступил в изостудию ВЦСПС к Константину Федоровичу Юону – замечательному художнику, ученику Серова. Не надеялся поступить, туда такой конкурс был – триста желающих, а набирали всего один класс. Но представил я на конкурс свои детские картиночки, и взяли меня в этот класс. Как же я радовался»³⁴⁸. Здесь Юон продолжает свою педагогическую деятельность. Уровень преподавания был высоким, некоторые выпускники по окончании студии, выдержав вступительный экзамен, были приняты в Институт изобразительных искусств в Москве³⁴⁹.

Когда 25 июня 1932 г. Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» был создан Московский областной союз советских художников (МОССХ), объединивший Революционную ассоциацию пролетарских художников (РАПХ), Ассоциацию художников революции (АХР), Общество художников-станковистов (ОСТ), ИЗОБРИГАДУ, «Четыре искусства», Общество московских художников (ОМХ)

³⁴⁷ Суворова А.А. Из истории самодеятельного искусства СССР: изостудия ВЦСПС // Манускрипт. 2017. №2 (76). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-samodeyatelnogo-iskusstva-sssr-izostudiya-vtssps> (дата обращения: 20.06.2023).

³⁴⁸ «Я до сих пор крещусь двумя перстами» Редакция журнала «Нескучный сад» поздравляет протоиерея Герасима Иванова с именинами и 90-летием! URL: <http://www.nsad.ru/articles/ya-do-sih-por-kreshhus-dvumya-perstami> (дата обращения: 02.01.2023). ; Суворова А.А. Указ. соч.

³⁴⁹ Роцин И. Изостудия ВЦСПС Сталинского района // Народное творчество. 1938. № 2. С. 53–55.

и другие художественные группировки, в состав его первого правления вошел К.Ф. Юон³⁵⁰.

В 1930-е гг. в сфере художественного образования начинаются попытки изменения ранее созданной системы художественного образования. Вести занятия по старой, дореволюционной академической программе уже не представлялось возможным, поэтому новому педагогическому составу предстояло соединить старые классические подходы к художественному образованию с современными тенденциями в искусстве. Как отмечает С.Грачева, «в 1930–1950-е годы были предприняты попытки реставрации старой системы, но в новых социальных условиях и на иной идеологической основе»³⁵¹. И здесь методика преподавания в «Студии Константина Юона» могла стать одним из ориентиров. В этот же период в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры возвращается практика обучения молодых художников в персональных мастерских. Одной из наиболее популярных стала мастерская Константина Юона, преподававшего там в 1938–1939 гг., однако данные о ее выпускниках в архивах Петербургской академии художеств не сохранились. При этом Е.Е. Лансере, узнав, что К.Ф. Юон будет работать с ним в институте, очень обрадовался. Он писал, что «К.Ф. Юон взялся быть профессором композиции, руководить ею [...] Мне кажется, что мы с ним вполне единомышленники: поменьше заумных слов и понятий, поменьше правил и законов, построже к основным условиям – логика и перспектива»³⁵².

В середине 1930-х гг. в сфере художественного образования сложилась непростая ситуация. Молодые художники, знакомые еще с теориями авангардно настроенного поколения мастеров, с трудом привыкали к требованиям преподавателей, обучающих их в академической манере. Так, работавшая в институте И.Е. Репина А.А. Остроумова-Лебедева вспоминает: «Среди многих

³⁵⁰ Северюхин Д. Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1992. 400 с.

³⁵¹ Грачева С. М. Указ. соч. С. 251.

³⁵² Письмо Лансере Е.Е. к Белкину В.П. ОР ГРМ. Ф. 118/1. Оп. 1. Ед. Хр. 80 л.1.

трудностей, которые я там встретила, самой тяжелой оказалось недоверие учеников к тем указаниям и советам, которые им давал преподаватель. Сначала студенты на меня производили впечатление каких-то "порченных". Они и сами мне признавались, что не верят моим указаниям, так как у них много было преподавателей с такими противоречивыми требованиями, что они совершенно разуверились в ком-либо. Их никак нельзя было приучить смотреть на природу просто реально, изображать правдиво то, что видит глаз, не мудрствуя, не следуя каким-то неясным заумным теориям, а выбирая в природе и подчеркивая существенное, опускать излишние подробности и случайные мелочи. Им казалось это слишком просто и легко, и они не понимали, что простота-то и есть самое трудное»³⁵³.

К. Юон был также одним из тех педагогов, кто участвовал в идейном обосновании стиля соцреализма. Так, 11 января 1940 г. он представил доклад «Проблема соцреализма в изобразительном искусстве», в котором говорил о значимости содержания в соцреалистическом искусстве³⁵⁴. Будучи крупным общественным деятелем сферы искусства, руководителем Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Академии Художеств СССР, первым секретарем правления Союза Художников СССР, Юон стал одним из идеологов формирования системы художественно-культурных институций нового типа, через которые реализовывалась новая государственная политика в сфере художественного образования, связанная с изменением ценностного механизма в сфере искусства, ориентированного на формирование и развитие принципов социалистического реализма.

В своих теоретических трудах К. Юон разрабатывал многие вопросы теории живописи. Он исследовал природу и понятие колористического восприятия, полагая, что цвет является одним из пяти элементов живописи. По его мнению, он состоит из четырех составляющих: колорита, тона, тембра,

³⁵³ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 184–187.

³⁵⁴ Юон К.Ф. Проблема соцреализма в изобразительном искусстве // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 2., с. 137.

оттенка и «валера». Давая определение понятию «колорит», мастер описывает его как доминантный подбор тонов в картине, включающий богатство и характер оттенков³⁵⁵. Также он разрабатывал теоретические основы композиции: выделял такие ее важные элементы, как цельность, равновесие, контрастность, симметрия и асимметрия. Ученики Юона Л.Ф. Жегин³⁵⁶ и В.А. Фаворский³⁵⁷ позднее развили понятие композиции в теории искусства.

В своих теоретических трудах мастер много писал о первостепенной значимости изучения композиции³⁵⁸. Художник видит в композиции конструкцию, т.е. распределение частей на плоскости, и структуру, которую образуют также плоскостные факторы. Юон не только говорит о синтезе времени как о признаке композиции, но и пространству отводит подчиненную роль как средству, лишь дополняющему композицию.

Многие современные исследователи отмечают его вклад в практику и теорию композиции³⁵⁹. Поэтому у К. Юона и его учеников в работах сочетаются композиционное и колористическое богатство, динамичность композиции, сохраняется повествовательная насыщенность и в советский период их творчества.

Пейзажи Юона отличаются сложной многоплановостью. В его картинах уже к началу XX в. пропадает этюдность и появляется сложная композиция с тремя планами. Это же умение он передал ученикам своей студии, которые в дореволюционный период и сразу после писали в авангардной стилистике с большой степенью редуцированности композиции и художественных средств. В 1930-е гг., благодаря навыкам, полученным в студии Юона, они смогли влиться

³⁵⁵ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 1. С. 111.

³⁵⁶ Жегин Л.Ф. Указ. соч.

³⁵⁷ Фаворский В.А. О рисунке. О композиции.

³⁵⁸ Юон К.Ф. Об искусстве. Т. 2. С. 231–239.

³⁵⁹ Шаповалов В.Г. Вопросы преемственности педагогики в современной высшей школе. Преемственность обучения композиции в высшей школе изобразительного искусства // Современная высшая школа: инновационный аспект. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-preemstvennosti-pedagogiki-v-sovremennoy-vysshey-shkole-preemstvennost-obucheniya-kompozitsii-v-vysshey-shkole> (дата обращения: 23.03.2024); Грачева С. М. Указ. соч. С. 251; Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1978. 263 с.

в традицию построения композиции, свойственную соцреализму и продолжить свой творческий путь. В это время их работы становятся близки к стилистике творчества учителя. Юоновская черта – четкая построенность пространственных планов, органическое включение индустриальной архитектуры в природный или городской пейзаж. Его влияние ощущается в работах его учеников, вернувшихся после революции и, особенно, в 1930-е гг. прошлого века к реалистическим канонам в живописи. Так, например, ученик Юона А. Куприн после революции создает работы в соцреалистической тематике в стиле индустриального пейзажа – он пишет заводы Донбасса и панорамы бакинских нефтепромыслов («Днепропетровский коксовый завод» (1930)).

После окончания Великой Отечественной войны происходит переосмысление пейзажного жанра. Насыщенность соцреалистического искусства установленными формулами и стандартами изображения в послевоенный период представлялась избыточной и искусственной. Художник Г. М. Коржев так писал об этих изменениях: «Я могу сказать, что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое много узнало и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того революционного романтизма, который существовал в двадцатых... Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое особенное понимание поэзии, литературы и собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды»³⁶⁰. Советский критик Н. Щекотов так писал о потребностях этого времени: «Увлечение самобытными образцами искусства прошлых времен процветает сейчас у нас всюду, а самостоятельное изучение природы при этом отодвинуто в тень. Таким путем вряд ли можно достичь чего-либо

³⁶⁰Пластова Т.Ю. В контексте времен (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») // Научные труды. 2013. Вып. 24: Проблемы развития отечественного искусства. С. 142.

оригинального, своеобразного, нового»³⁶¹. И в этот момент происходит разворот к популярной до революции традиции работы с натуры, практике пленэрной живописи. Говоря об искусстве 1950-х гг., А.А. Александрович отмечает: «В живописи таких художников, как И.С. Сорокин, В.Н. Гаврилов, И.А. Попов, А.А. Тутунов, Э.Г. Браговский, все больше стало появляться работ этюдного характера, пронизанных смелой, свободной манерой письма, но при этом вдумчивых и лиричных по своему сюжету. Проблема пейзажа, в частности пленэрной живописи, волновала многих известных признанных мастеров того времени [...] К середине 1950-х гг. начался новый этап в истории советского искусства [...] все больше художников уходило от тематики к стилистике, находили себя в самостоятельном изучении природы, стремились к более тонкому, индивидуальному отражению действительности, возвращались к импрессионизму в русском понимании этого направления ... Огромное значение во второй половине 1950-х гг. имела деятельность выдающихся мастеров советского искусства – академиков И.Э. Грабаря и К.Ф. Юона, утверждающих значение импрессионизма в истории живописи и в русском искусстве в частности»³⁶². Таким образом, в середине XX в. дореволюционное творчество К. Юона, особенно его импрессионистическое направление, а также его пейзажные работы обретают новую актуальность. Разработка художником проблемы передачи световоздушной атмосферы, игры рефлексов, эффекта освещения, присущего средней полосе России, естественности и поэтичности пейзажа стала интересовать новое поколение художников. К.Ф. Юон с 1948 по 1950 г. работал директором Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств АХ СССР. С 1952 по 1955 г. он преподавал в должности профессора в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, параллельно занимаясь с учениками и в других учебных

³⁶¹ Морозов А.И. Конец утопии... С. 197.

³⁶² Артемов А.А. Русский Север в осмыслении художников 1950–1970 гг. // Вестник славянских культур. 2015. №3 (37). С. 222–227.

заведениях³⁶³. И именно в этот период, 1950-х гг., его педагогические установки обретают все большую популярность, а опыт художника, много писавшего с натуры, работавшего в таких, не поощряемых в СССР стилистиках, как модерн, импрессионизм, символизм, вызывали большой интерес у начинающих художников, стремившихся уйти от избитых формул «крымского» освещения, желающих работать с натуры и стремящихся к по-импрессионистски живой, влажной, объемной передаче воздуха и возврату к рефлексу в цвете. Так, исследователь В.С. Манин пишет о том времени: «Выступления Грабаря и Юона явились мощной теоретической поддержкой тому движению, которое уже начало развиваться в практике молодых живописцев и, естественно, активизировало его. Настойчиво утверждается этюдный характер работ, акцент переносится на взволнованное лирическое переживание. Сюжет не утрачивает своего значения, но перестает доминировать в картине. Особую роль начинает играть в подобных произведениях пейзаж»³⁶⁴. Исследователи творчества художников, чья художественная манера сложилась в этот период, отмечают влияние мастера на его формирование³⁶⁵. К концу творческого пути педагогические установки и ранее творчество художника вновь обретают актуальность, влияя на сложение стилистики советской пейзажной живописи в 1950-х- гг. и позднее.

Подводя итоги исследованию педагогической деятельности К. Юона, хочется подчеркнуть недооцененность ее влияния на учеников и недостаточную освещенность в искусствоведческой литературе. Его теоретические труды не об искусстве не утратили актуальности и в настоящее время, а современные педагоги и искусствоведы включают их в свои научные работы³⁶⁶. Мастер

³⁶³ К.Ф. Юон. Человек, художник, общественный деятель. Педагог. М.: 1968. 88с.

³⁶⁴ Манин В.С. Пленэр в советской живописи середины и второй половины 1950-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1983. С.100–101.

³⁶⁵ Пермякова И.А. Василий Иннокентьевич Бочанцев (1932–1975) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vasiliy-innokentievich-bochantsev-1932-1975> (дата обращения: 19.06.2023).

³⁶⁶ Кошелева Л. Ю. Указ. соч.; Попов А.В. Указ. соч.; Коробко Ю.В. Указ. соч.

практически всю жизнь занимался педагогической деятельностью, в дореволюционный период сформировав в своей студии очаг художников-единомышленников, которые впоследствии развивали новые авангардные направления в живописи, но первые шаги на этом пути они сделали в мастерской художника. После революции К.Ф. Юон, продолжая преподавательскую деятельность, в 1930-е гг. стал одним из основоположников возврата к традициям натурности и академического рисунка, к классическим принципам преподавания живописи. А в 1950-е гг. прошлого столетия он на основе своего опыта работы на пленэре и на волне новых художественных исканий послевоенного времени возрождал импрессионистический подход к изображению света, воздуха в пейзажной живописи, повлияв на новое поколение мастеров-пейзажистов.

После революции в рамках педагогической и общественной деятельности К. Юон участвовал в создании теоретических основ как соцреалистического стиля в искусстве, так и системы профессионального художественного образования.

Пройдя долгий путь развития системы художественного образования, К. Юон в начале XX века выступил в роли «воспитателя» русского авангарда, поспособствовав развитию новых художественных установок у учеников своей студии, а в послереволюционный период оказал институциональное влияние на сложение современной художественной педагогической системы. Можно утверждать, что заложенная мастером система художественного образования частично вошла в систему преподавания в XX веке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Длинную и плодотворную творческую и педагогическую жизнь К. Юона, включающую в себя бурный период развития русского искусства в начале XX века и послереволюционное время, охватывающее как период расцвета авангардных направлений, так и эпоху соцреализма, со свойственными ему ограничивающими мастера художественными установками, пронизывали любовь к Родине, ее истории, богатому культурному наследию, природе. Такие разные эпохи с разнонаправленными ориентирами подталкивали мастера к поиску новых средств самовыражения. Представляется уместным разделить творческую деятельность на три периода, соответствующих различным художественным задачам. К. Юон в своих творческих поисках был новатором, ищущим новые художественные средства отражения окружающего мира, а с другой – его творческая и педагогическая деятельность всегда были взаимосвязаны и вписывались в современный ему художественный процесс и новый вектор развития художественного образования.

Значительное влияние на формирование индивидуального стиля художника оказали его учителя из МУЖВЗ – В. Серов, Л. Пастернак, А. Архипов, И. Левитан, а также поездки в Европу на рубеже XIX – XX вв. и опыт работы в частных парижских мастерских, где К. Юон ознакомился с новыми подходами и техниками в живописи и рисунке, с современными методиками в художественном образовании. В начале своего творческого пути и в период 1900–1910-х гг. мастеру удалось создать в своих работах уникальное сочетание стилистики французского импрессионизма и русской реалистической традиции. При этом в отдельных работах он выступает и как художник-символист, а в полотнах начала прошлого века заметно увлечение эстетикой ар-нуво. Во многих работах этого периода мастер предстает не только как последователь национальной живописной традиции, а, скорее, как художник-космополит, участник европейского художественного процесса.

В ходе исследования выявлено, что анализ графических работ К. Юона, созданных в начале XX в., открывает новые перспективы для изучения этой стороны творчества мастера, поскольку талант Юона-графика длительное время оставался недооцененным. Высокая культура академического рисунка позволила художнику не только создать циклы работ, демонстрирующих владение современными техниками рисования, но и воспитать в своей студии учеников, способных внести значительный вклад в создание новых художественных приемов и подходов.

На протяжении всего творческого пути мотив русской провинции остается одним из самых значимых для мастера. К. Юон создал серию полотен о Сергиевом Посаде и других провинциальных городах, в которой сочетаются принципы русского реалистического искусства с импрессионистическими мотивами, образами и стилистикой модерна. В этих работах мастер фактически реконструирует уходящее прошлое, работает с темой поиска русской национальной идентичности.

Следуя актуальным установкам эпохи и найдя соответствующий художественный язык, К. Юон в своем творчестве 1920–50-х гг., соединив классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами, настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в сложении новых направлений советской станковой живописи. В 1920-х гг. мастер создал серию работ о строительстве нового мира, которые, благодаря смысловой многослойности и неоднозначности оценки произошедших исторических событий, стали одними из самых тонких, глубоких и новаторских в его творчестве. В них художник создал новый художественный язык и, используя образные средства, отвечающие потребностям эпохи. В его полотнах 1920–50-х гг. появились герои нового социалистического быта – сильные, смелые женщины, включенные наравне с мужчинами в жизнь общества. Особой теплотой отличаются созданные им камерные образы близких и друзей. В своих работах этого периода мастер заложил основы формирования будущей поэтики

соцреализма, создав живописный ряд образов-символов, передающих восприятие окружающего мира современниками.

При этом на протяжении всего творческого пути мастер следует традиции передачи цветности по-разному, но всегда остается в рамках предметности. К. Юон, создав собственный живописный метод, решал в своих работах задачу передачи качеств поверхности предмета наряду с их формой, положением в пространстве, освещенностью и цветовым колоритом.

В 1950-е гг. педагогические установки, а также раннее творчество мастера вновь обрели актуальность. Многие советские художники, работающие в пейзажном жанре, создавая образы современной городской жизни, опирались в своих творческих поисках на созданные мастером в начале XX в. «портреты» русских городов.

В послереволюционный период К. Юон участвовал в формировании новой системы художественного образования, а в 1930-х гг. он принимал активное участие в образовательной реформе, предложив соединить классические педагогические установки с современными тенденциями в искусстве. Его опыт создания собственной студии рисования в начале XX в., устроенной по принципу организации работы частных парижских мастерских, стал одним из ориентиров для сложения новой методики художественного образования.

Проведенное исследование позволило выявить особенности творчества К. Юона, тенденции развития и изменения его индивидуального стиля, а также определить степень влияния педагогической деятельности мастера на творчество художников, начавших свой путь в его мастерской, установить, что именно мастерская К. Юона стала «очагом» зарождения сообщества художников русского авангарда, которых можно отнести к «художникам круга К. Юона».

Творческое и теоретическое наследие мастера является важной частью истории и теории искусства первой половины XX в. Юона по праву можно считать одним из пионеров новой художественной педагогики начала прошлого века и одним из основоположников космизма в русском искусстве. Интерес

современных исследователей к изучению и переосмыслению разных пластов и аспектов творчества мастеров, чей творческий путь пришелся как на до-, так и послереволюционную эпоху, является катализатором ее дальнейшего изучения и открытия новых семантически сложных пластов живописи, а также обнаружения связей между кажущимися противоположными работами живописцев, живших и творивших в одну эпоху.

Уникальное сочетание актуальных художественных направлений в искусстве начала XX в. в творческой и педагогической системах принципов К. Юона, включающее увлечение стилистикой модерна, понимание самоценности рисунка и линии, стилизация и декоративность, способствовало формированию новых творческих идей его учеников, поисков новых художественно-пластических форм. Начинающие живописцы уделяли большое внимание изучению природы, писали разные по длительности постановки, рисовали натюрморты для изучения моделировки объема светотенью, тщательно изучали изображение объектов неживого мира. И, лишь получив в мастерской Юона основательные знания рисунка, живописи и композиции, молодые художники вступали на путь творческих экспериментов, работая в разных авангардных стилях и техниках. При этом учитель поощрял отсутствие подражательности в их творчестве, вдохновлял на поиск собственного художественного почерка.

В московской «Студии Константина Юона» сформировалось сообщество будущих художников авангардных направлений. Работа в студии Юона заложила общий вектор развития их творческих поисков, сформировала схожие эстетические ценности и отдельные черты и приемы в работе. В мастерской Юона начинающие живописцы не только получили широту творческого восприятия и художественного кругозора, но и нашли единомышленников для создания будущих творческих союзов и объединений. Период работы молодых в художников в студии учителя стал значимым этапом сложения их творческой индивидуальности. Именно период сотворчества будущих мастеров русского авангарда и учителя во время их обучения показывает, что русская

реалистическая традиция не противопоставляется художественным ценностям авангардных направлений, а в начале XX в. развивается параллельно, демонстрируя нелинейность развития искусства, пересекаясь и взаимообогащая творческие приемы художников этих направлений.

В 1900–1917 гг. в мастерской К. Юона сформировался «круг художников Юона», включающий таких мастеров, как О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Мухина, А. Куприн, В. Пестель, Б. Терновец, С. Шаршун, А. Веснин, В. Степанова, А. Крученых. Начинающие живописцы, сплотившиеся в студии Юона, получившие там схожие творческие импульсы и знания, прониклись схожими творческими идеями, ставили перед собой и пробовали решать схожие художественные задачи, их творческие поиски имели единое направление. Художников объединил поиск новых творческих принципов русского авангарда, основанный на знаниях, навыках и художественных установках, полученных в период обучения. В мастерской Юона сложились долгосрочные и плодотворные дружеские союзы единомышленников.

Изучение немногочисленных источников, документирующих педагогическую деятельность К. Юона, позволяет представить те духовные и творческие нити, которые скрепляли жизнь студии мастера на протяжении почти двух десятилетий. Представляется, что будущие открытия начинающих художников-авангардистов стали возможны благодаря творческим импульсам и благодаря благоприятствующей художественным исканиям учеников атмосфере, царившей в мастерской.

Проведенное исследование позволяет заключить, что К. Юон также сыграл значительную роль в институциональном оформлении социалистического реализма, оказав влияние на эволюцию системы художественного образования в послереволюционный период. Соединив в своей педагогической деятельности достижения европейской школы живописи и рисунка, новые приемы и методы преподавания, он оставался продолжателем традиции русской реалистической живописи. Передавая свои ученикам и последователям новую визуальную

культуру фиксации мимолетности окружающего мира через создание эфемерного впечатления от взаимодействия света и цвета при сохранении предметности объектов, он заложил основу новой советской академической живописи,

Педагогическое мастерство художника, включающее его подходы как к обучению классическим основам рисунка и живописи, так и новаторские методики расширения кругозора своих подопечных, формирования творческих импульсов для их дальнейшего развития, определяется его учениками. Молодые живописцы, начавшие свой творческий путь в мастерской К. Юона, позднее стали цветом русского авангардного искусства первой трети XX века. «Художники круга Юона» представляют собой своеобразный феномен в истории художественной педагогики, позволяя не только уточнить данные о периоде сложения круга художников-единомышленников, представителей авангардных направлений в живописи. Исследование формирования их творческих установок в студии К. Юона позволяет также выявить характер отношений между творчеством художников русской реалистической школы и живописцами-новаторами, творческая манера которых возникла в диалоге с классическим подходом к изображению окружающей действительности.

Библиография

Архивные материалы

1. Переписка Сидорова А.А. с Корниловым П.Е. ОР ГРМ. ф. 145/2. оп. 1. ед. хр. 1224.
2. Письмо Лансере Е.Е. к Белкину В.П. ОР ГРМ. ф. 118/1. оп. 1. ед. хр. 80.
3. Письмо Смирного-Русецкого Б.А. к Смирной-Ивановой Е.А. ОР ГРМ. ф. 229 оп. 1. ед. хр. 11.
4. Письмо Юона Константина Федоровича Пастернаку Леониду Осиповичу. РГАЛИ. ф.379 оп.7 ед. хр.264.
5. Письмо Юона Константина Федоровича, художника, Ухановой А.В. ЦГАЛИ СПб ф.Р-133 оп.1 ед. хр. 30.
6. Личное дело Юона Константина Федоровича, 1875 г. р., в 3-х т. Стенограмма заседаний Мосха. РГАЛИ. ф.2082 оп.4 ед. хр.1377, ф.2082 оп.4 ед. хр.1378, ф.2094 оп.1 ед. хр.179.
7. Лично дело К.Ф. Юона. МУЖВЗ. РГАЛИ. ф.680 оп.2 ед. хр.1348.
8. Письма Юона Константина Федоровича к Бродскому Исааку Израилевичу. 1931–1935 г. РГАЛИ. ф.2020 оп.1 ед. хр.313.
9. Художник А.М.Герасимов (справа) и академик живописи К.Ф.Юон с группой ребят в одном из залов Всесоюзной выставки изобразительного творчества детей. ЦГАКФФД СПб. фотодокументы. оп. 1АР-130. ед.хр.175953.
10. Трудовая книжка Юона Константина Федоровича Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921–1931). РГАЛИ. ф.941 оп.10 ед. хр.778.
11. Юон Константин Федорович. Заявления и письма в Московское общество любителей художеств Цветкову Ивану Евменьевичу о приеме в члены Общества, об отказе от участия в жюри, и от должности секретаря Общества. РГАЛИ. ф.660 оп.1 ед. хр.1191

12. Юон К.Ф. Проблема соцреализма в изобразительном искусстве // НБА РАХ. ф. 7. оп. 2. ч. 2. ед. хр. 2.

Список использованной литературы

1. Аболина Р. Я. Вера Игнатъевна Мухина. – М.: Искусство, 1954. – 85 с.
2. Адаскина Н. Мастер русского авангарда. – Т, 1989, № 5
3. Адаскина Н. Проблемы изучения советского искусства 30-х годах. – И, 1989, № 6.
4. Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда. – Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 20–30.
5. Алексеева Л. К. Цвет винограда: Юлия Оболенская, Константин Кандауров / Л.К. Алексеева. – М.: АСТ, 2017. – 380 с.
6. Алленов М. М. Михаил Врубель: [жизнь и творчество] / М.М. Алленов. – М.: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2007. – 63 с.
7. Алленов М. К вопросу о структуре понятия «соцреализм» / М.М. Алленов. – И, 1988, № 10.
8. Алленов, М.М. Русское искусство X – начала XX века: Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М.М. Алленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лифшиц. – М.: Искусство, 1989. – 480 с.
9. Алпатов М.В. Исаак Ильич Левитан. (1861–1900) / М.В. Алпатов. – М.; Л: Искусство, 1945. – 31 с.
10. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств: Избр. искусствовед. работы: Зап.-европ. искусство. Рус. и сов. искусство / М.В. Алпатов; [вступ. ст. Д.И. Сарабьянова]. – М.: Сов. художник, 1979. – 287с.
11. Альберс Д. Взаимодействие цвета: [классический учебник для начинающих абстракционистов: 12+] / Д. Альберс; [пер. с англ. Д. Халиковой]. – М.: КоЛибри, 2017. – 213, с.
12. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий, в 2-х тт.М.,1999.

13. Аносова С.С. Основные художественные школы в Российской истории. Строгановская школа. Венециановская школа. Школа Филонова / С.С. Аносова – Текст: электронный // Вестник ИрГТУ. – 2014. – № 10 (93). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-hudozhestvennye-shkoly-v-rossiyskoy-istorii-stroganovskaya-shkola-venetsianovskaya-shkola-shkola-filonova> (дата обращения: 29.02.2024).
14. Апушкин Я.В. Константин Федорович Юон / Я.В. Апушкин. – М.: Всекохудожник, 1936. – 113 с.
15. Аркин Д.О. Константине Юоне / Д.О. Аркин // Искусство. – 1947. – №1. – С. 41–49.
16. Арнхейм. Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм; пер. с англ. В.Л. Глазычева. – М.: Стройиздат, 1984. – 193 с.
17. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: [пер. с англ.] / Р. Арнхейм. – Стер. изд. – М.: Архитектура-С, 2007. – 391 с.
18. Артемов А. А. Русский Север в осмыслении художников 1950–1970 гг. / А.А. Артемов // Вестник славянских культур. – 2015. – №3 (37). – С. 222–227.
19. Бакушинский А.В. Василий Алексеевич Ватагин / А.В. Бакушинский, А.И. Молодчиков; под ред. Ю.М. Славинского. – М.: Всекохудожник, 1933. – 76 с. – (Серия монографий «Советские художники»).
20. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 8–10; Белый зодчий / К.Д. Бальмонт. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 528 с.
21. Баммес Г. Ландшафты: практическое руководство по изобразительному искусству / Г. Баммес; [пер. с нем. Денисенко Е.]. – СПб.: ДИТОН, печ. – 2016. – 192 с.
22. Баршева И.Н. Абрам Ефимович Архипов / И.Н. Баршева. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 48 с.
23. Басыров А.Я. Константин Алексеевич Коровин, 1861–1939 / А.Я. Басыров. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 104 с.

24. Бахрушин Ю.А. Воспоминания / [подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н. Сочинской]. – М.: Худож. лит., 1994. – 700 с. - (Библиотека «Истории Москвы с древнейших времен до наших дней»).
25. Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 7 томах] / М. М. Бахтин; Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад. наук. – М.: Русское слово, 1996-...
26. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа.; [послесл. Г.Ю. Стернина]. – Репринт. изд. – М.: Искусство, 1994. – 69 с.
27. Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов [Электронный ресурс]: монография / А.Н. Бенуа – М.: Директ-Медиа, 2003. – 2 502 с.
28. Бенуа А.А. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. – Т. 1: 1908–1910 / А.Н. Бенуа. – СПб.: Сад искусств. – 2006. – 606 с.
29. Бескин О. О формализме в искусстве / О. Бескин. – М., 1934. – 87 с.
30. Бесчастнов Н.П. Ткань авангарда / Н.П. Бесчастнов, А.Н. Лаврентьев. – М.: РИП-холдинг, 2020. – 332 с.
31. Блок А. А. Избранный Блок: Гражданские мотивы. Двенадцать. Скифы / А.А. Блок. – Л.: Гос. изд-во, 1929. – 55 с.
32. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е.А. Бобринская. – М.: Гос. ин-т искусствознания: Новое лит. обозрение, 2006. – 294 с.
33. Борис Кустодиев [Изоматериал]: [Альбом] / авт. вступ. ст., кат. и сост. М.Г. Эткинд. – М.: Советский художник, 1982. – 453 с.
34. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века / Е.А. Борисова. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
35. Боровская Е.А. Рисовальная школа Императорского общества поощрения художеств. К вершинам профессиональной зрелости / Е.А. Боровская – СПб.: Астерион, 2012. – 238 с.
36. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания / [ред.-сост.: В.Н. Перельман]. – М.: Сов. художник, 1962 – 403 с.

37. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград: Янтар. сказ, 1999. – 703 с.
38. Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX века. 1890–1914 / под ред. С. А. Венгерова: в 3 т. – М.: 1914. – Т. 1. – 55 с.
39. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. – Л., 1971. – Т 1. – 717 с.; Т 2. – 599 с.
40. Варик-Лысенко Г.В. Константин Сомов и его мир / Г.В. Варик-Лысенко. – СПб.: СИНЭЛ, 2016. – 70 с.
41. Вера Пестель. Путь с башни: [сборник] / сост., вступ. ст., коммент. В.В. Калмыковой. – М.: ИП Забозлаев А.Ю., 2017. – 382 с.
42. Вернадский В.И. Собрание сочинений: [в 3 т.] / В.И. Вернадский. – Львов: Федерация органического движения Украины, 2013. – Т. 1: Биосфера и ноосфера. – 2013. – 409 с.
43. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер; [предисл. Т. Н. Ливановой]; ВНИИ искусствознания. – М.: Изобразит. искусство, 1985. – 283 с.
44. Возвращение в Эдем: живопись XIX–XX веков из собрания Музея русского импрессионизма: [каталог выставки], 29 октября – 23 ноября 2014 г. / [вступ. слово: Ю. Петрова, Л. Воловенская ; тексты: Е. Аكوпова и др.]. - Иваново: Ивановский областной художественный музей, 2014. – 80 с.
45. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1978. – 263 с.
46. Вордсворт У. Лирические баллады и другие стихотворения / У. Вордсворт; коммент. Л. Володарской; Российский гос. гуманитарный ун-т. – М.: РГГУ, 2011. – 267 с.
47. Воронов Н.В. Вера Мухина / Н.В. Воронов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 336 с.

48. Воронова О.И. Вера Игнатьевна Мухина. – М.: Искусство, 1976. – 190 с.
49. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский; общ. ред. Вяч. Иванова; [предисл. А. Н. Леонтьева]; коммент. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
50. Выставка картин К.Ф. Юона (к 25-летию художественной деятельности) / вступ. ст. А. Эфрос, Б. Юон, Н. Машковец, К.Ф. Юон, А.С. Галушикина. – М., 1926. – 52 с.
51. Выставка картин К.Ф. Юона (к 25-летию художественной деятельности) / Изд. Центрального музея ТССР. – Казань, 1926. – 26 с.
52. Гавриляченко С.А. Суриковская школа рисунка, 1940–2010: [учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений, обучающихся по специальностям 07001.65 Живопись, 071002.65 Графика, 07003.65 Скульптура] / С.А. Гавриляченко; Моск. гос. акад. худож. ин-т им. В.И. Сурикова. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2012. – 255 с.
53. Герман М.Ю. Импрессионизм и русская живопись / М.Ю. Герман. – СПб.: Аврора, 2005. – 159 с.
54. Герман М. Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века: (1933-). Парижская школа / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука, 2019. – 381 с.
55. Гладков Ф.В. Цемент / Ф.В.Гладков. – Днепропетровск: Промінь, 1985. – 232 с.
56. Гольнец С. Графика Бакста / С. Гольнец // Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения. – М.: ABC:design, 2016. – С. 282–286.
57. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих; ред. Н.А. Борисовская; пер. с англ. В.А. Крючкова, М. И. Майская. – М.: АСТ, 1998. – 330 с.
58. Гордеева М. Борис Михайлович Кустодиев, 1878–1927 / М. Гордеева. – М.: Директ-Медиа: Комсомольская правда – Группа «Сегодня», 2010. – 48 с.

59. Горький М. О литературе: статьи и речи. 1928–1935 гг. / М. Горький. – М.: Гослитиздат, 1935. – 429 с.
60. Горячева Т. Казимир Малевич и его школа: графика из собрания Третьяковской галереи: альбом-каталог к выставке «Под знаком Малевича» в рамках проекта «Год квадрата Малевича» / Т. Горячева. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – 208 с.
61. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 5: Живопись конца XIX – начала XX века. – М., 2005. – 528 с.
62. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов, 1865–1911: Жизнь и творчество / И.Э. Грабарь. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1980. – 547 с.
63. Грабарь И.Э. История русского искусства: в 6 т. (23 вып.) / И.Э. Грабарь. – М.: Изд-во И. Кнебеля, 1910. – Вып. 1.
64. Грачёва С.М. Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947) / С.М. Грачёва. – Текст: электронный // Искусство Евразии: электронный журнал. – 2022. – № 4 (27). – С. 82–105. – URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/940/1266>. (дата обращения: 12.09.2024).
65. Грачева С. М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности / С.М. Грачёва // Вопросы образования. – 2009. – № 2. – С. 236–253.
66. Грибоносова-Гребнева Е.В. Между соцреализмом и соцмодернизмом: к вопросу о стилистике К. С. Петрова-Водкина в отечественном искусстве 1920–1930-х гг. / Е.В. Грибоносова-Гребнева // Вестник Московского университета. – Серия 8. История. – 2009. – №1. – С. 94–109. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-sotsrealizmom-i-sotsmodernizmom-k-voprosu-o-stilistike-k-s-petrova-vodkina-v-otechestvennom-iskusstve-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 19.06.2023).
67. Гришина Е. Союз русских художников / Е. Гришина. – М.: Директ-Медиа: Изд. дом «Комсомольская правда», 2011. – 48 с.

68. Гройс Б. Политика поэтики / Б.Гройс. – М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 400 с.
69. Гройс Б. Е. Частные случаи / Б.Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. – 220 с.
70. Гройс. Gesamtkunstwerk Сталин / Б.Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013 – 153 с.
71. Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард / Н.А. Гурьянова. – М.: Гилея, 2002. – 318 с.
72. Гусарова А. Мир искусства / А. Гусарова. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 100 с.
73. Густав Клуцис. Валентина Кулагина = Gustav Klutisis. Valentina Kulagina: плакат, книжная графика, журнальная графика, газетный фотомонтаж: [альбом-монография] / авт.-сост.: А. Снопков [и др.]; авт. текста и дизайн: А. Шклярчук; авт. ст. «В жерновах террора» и «Борьба за имя мужа»: С. Ларьков. – М.: Контакт-Культура, 2010. – 279 с.
74. Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – [2-е изд., с изм.]. – СПб.: Амфора. – 203 с.
75. Данто А. Мир искусства / А. Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 64 с. Данто А. Что такое искусство? / А. Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017 – 168 с.
76. Дар Костаки: [иллюстрированный научный каталог: 18+] / Государственная Третьяковская галерея; отв. ред. Т. Карпова; науч. ред.: И. Пронина (составитель), Л. Пчёлкина; авторы ст.: Н. Адаскина [и др.]. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. – 695 с.
77. Дейнека А.А. Учись рисовать: Беседы с изучающими рисование / А.А. Дейнека. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 224 с.
78. Де Унамуну, Мигель. Назидательные новеллы / Мигель Де Унамуну. – М.-Л., 1962. – 363 с.

79. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 172 с.
80. Добужинский М. В. Мстислав Добужинский. Семейный альбом / [сост.: М. Гадас; авт. текста: В. Турчин и др.]. – М.: Михаил Царев, 2012. – 170 с.
81. Долгополов И. В. Мастера и шедевры: в 6 т. / И.В. Долгополов. – М.: Terra-Kn. клуб, 2008. – 396 с.
82. Клод Моне, Василий Кандинский и Государь император: французская художественная выставка 1896-1897 годов в Петербурге и Москве – Искусствознание. 2021. № 1. С. 92-163.
83. Дроздова М.А. Цикл работ «Сотворение мира» К. Юона в контексте международного художественного процесса рубежа веков / М.А. Дроздова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12–5(114). – С. 101–105.
84. Дюв Тьерри де. Именем искусства. К археологии современности / Тьерри де Дюв; пер. с фр. А. Шестакова. – М.: Изд. дом Высшей шк. экономики, 2014. – 191 с.
85. Дюхтинг Х. Василий Кандинский, 1866–1944: революция в живописи / Хайо Дюхтинг; [пер. с нем. Е.Ю. Суржаниновой]. – М.: Арт-Родник; [Köln] : Taschen, cop. 2002. – 95 с.
86. Дягилев С. Новости / С. Дягилев // Хроника журнала «Мир искусства». 1903. – № 1. – С. 8.
87. Есенина С. Валентин Серов – педагог / С. Есенина. Текст: электронный // Третьяковская галерея. – 2015. – № 3(48). – URL <https://www.tg-m.ru/articles/3-2015-48/valentin-serov-pedagog> (дата обращения 12.12. 2023).
88. Епишин А.С. Миф, проект и результат: ранняя советская живопись 2-й половины 1920-х – начала 1930-х годов / А.С. Епишин. – М.: Грифон, 2012. – 71 с.
89. Епишин А.С. Преображая мир в кровавом мятеже...: русская живопись революционной эпохи / А.С. Епишин. – М.: Грифон, 2017. – 169 с.

90. Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность / А.С. Епишин. – Текст: электронный // Мир современной науки. – 2011. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-v-rannem-sovetskom-iskusstve-mify-i-realnost> (дата обращения: 23.03.2024).

91. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: (Условность древнего письма) / Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 232 с.

92. Заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР Александр Васильевич Куприн, 1880–1960: Живопись, акварель, рисунок. Каталог / [Вступит. ст. К.С. Кравченко]. – М.: Сов. художник, 1981. – 50 с.

93. Зачатки нового стиля // За социалистический реализм: [газета] . – 1939. – №24–25, 23 июля.

94. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930-х годов / Л.С. Зингер. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 295 с.

95. Зингер Л. Советский живописный портрет, 1930-е – 50-е годы / Л.С. Зингер. – М., 1989. – 319 с.

96. Золотое руно 1906 г. №11-12. URL: https://vk.com/wall-35319308_2602 [дата обращения 12.12.2023].

97. Золотое руно 1907 г. №11-12. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1657> [дата обращения 12.12.2023].

98. Иванова-Веэн, Л. И. Первая реформа художественного образования в Советской России: создание СГХМ (1918–1920 гг.) / Л.И. Иванова-Веэн // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-е гг.: материалы Всеросс. Конф., посв. 100-летию образования Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ), Москва, 24–26 декабря 2018 года. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. – С. 21–26.

99. Импрессионизм в авангарде: сб. материалов междунар. конф., Музей русского импрессионизма, 7–8 июня 2018 г., [прошедшей в рамках выставки

«Импрессионизм в авангарде», Москва, 30 мая – 19 сентября 2018] / [ред.: Е. Новикова]. – М.: Музей русского импрессионизма, 2018. – 175 с.

100. Искусство СССР: Новая Россия в искусстве / Н. М. Щекотов; худ. ред. В. Н. Перельмана. – М.: АХРР, 1926. – 84 с.

101. История Москвы. – М.: Наука, 1976. – 524 с.

102. История советского искусства: Живопись, скульптура, графика: в 2 т. / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР; [ред. коллегия: Б. В. Веймарн и др.]. – М.: Искусство, 1965–1968.

103. Иогансон Б. И. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962). Мифы, реальность, парадоксы / Б.И. Иогансон // Искусствознание. 2012. – №3–4. – С. 537–562. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-tridtsat-let-moskovskogo-soyuza-hudozhnikov-1932-1962-mify-realnost-paradoksy> (дата обращения: 21.06.2023).

104. Калошин Ф.И. Коммунистическая идейность и народность советского искусства / Ф.И. Калошин. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 43 с.

105. Калугина О.В. Русская скульптура Серебрянного века: Путешествие из Петербурга в Москву. Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. - Москва: Буксмарт, 2013. - 334 с.

106. Кампанелла Т. Город Солнца / Т. Кампанелла. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 228 с.

107. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / В.В. Кандинский– М.: Гилея, 2001. – Т.1. – 92 с.

108. Канунникова Т.А. Композиционный поиск с использованием различных художественных материалов как метод развития художественно-образного мышления подростков / Т.А. Канунникова // Преподаватель XXI век. – 2015. – №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnyy-poisk-s-ispolzovaniem-razlichnyh-hudozhestvennyh-materialov-kak-metod-razvitiya-hudozhestvenno-obraznogo-myshleniya> (дата обращения: 19.12.2023).

109. Карасик И. В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. / И. Карасик. – СПб: Palace Editions, 2000. – 360 с.
110. Кардовский Д.Н. Об искусстве: Воспоминания, статьи, письма / Д.Н. Кардовский. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 340 с.
111. Каталог «Выставки живописи», организованной художниками И.О. Дудиным и В.К. Коленда [Текст]. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1909. – 14 с.
112. Каталог выставки картин «Союз русских художников», Москва, 1905 г. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1905. – 27 с.
113. Каталог выставки картин Союза русских художников / Союз русских художников. – Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1910. – 23 с.
114. Каталог VII выставки картин Союза русских художников, Москва, 1909–1910. – М.: Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1909. – 28 с.
115. Каталог VI выставки картин союза русских художников, Москва, 1908–1909 г. – М., [190–]. – 31 с.
116. Каталог VII выставки Союза русских художников, Санкт-Петербург, 1910 г., Невский пр., 42. – СПб., 1910. – 28 с.
117. Каталог X выставки картин Союза русских художников, Москва, 1912–1913 г. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1913. – 31 с.
118. Каталог XI выставки картин Союза русских художников, Москва, 1913–1914 г. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1913. – 27 с.
119. Каталог XII выставки картин Союза русских художников. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1914–1915. – 17 с.
120. Каталог XIV выставки картин Союза русских художников / Союз русских художников. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1916. – 24 с.
121. Кириллов В.Т. Стихотворения и поэмы / В.Т. Кириллов. – М.: Худож. лит., 1970. – 319 с.
122. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 502 с.

123. Ключевский В.О. Курс русской истории / В.О. Ключевский. – М.: ОГИЗ: АСТ, 2018. – 1 276 с.

124. Койранский А.Л. К.Ф. Юон / А.К. Койранский. – Пг.: Изд-во А.Э. Когана, – 1918. – 77 с.

125. Колодный Л. Переулки Арбата / Л. Колодный. – Текст : электронный // Электронная библиотека: сайт – URL: https://thelib.ru/books/kolodnyu_lev/pereulki_arbata-read-5.html (дата обращения: 12.12.2023).

126. Константин Фёдорович Юон: к 50-летию художественной деятельности: [каталог выставки] / Ком. по делам искусств при СНК СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост. А.С. Галушкиной и В.А. Алмоевой]. – М.: Изд. Гос. Третьяковской галереи, 1945. – 53 с.

127. Константин Федорович Юон: выставка произведений: каталог: к 80-летию со дня рождения и 60-летию художественной деятельности К.Ф. Юона / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост. В.А. Розановой, И. Т. Ростовцевой]. – М.: [б. и.], 1955. – 87 с.

128. Константин Федорович Юон: каталог выставки: к 75-летию со дня рождения / Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, Акад. художеств СССР; [вступ. статья Г. В. Жидкова]. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1950. – [76] с.

129. Корнилов П.Е. К.Ф. Юон / П.Е. Корнилов // Казанский музейный вестник. – Казань, 1921. – №3–6. – С. 118–120.

130. Ковалев А. Искусство Идущего (теоретические воззрения 20-х годов //Творчество, 1988, №5. На эту работу нет ссылок в тексте.

131. Коробко Ю.В. Методические основы профессиональной организация палитры начинающего художника / Ю.В. Коробко // Научный журнал КубГАУ. – 2012. – №78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-osnovy-professionalnoy-organizatsiya-palitry-nachinayuschego-hudozhnika> (дата обращения: 19.06.2023).

132. Коровин К.А. Моя жизнь: [избранные произведения] / К.А. Коровин. – СПб.: Лениздат: Команда А, 2013. – 222 с.
133. Космизм в русском искусстве: [каталог] / Русский музей; [авторы-составители: Л. Большакова и др. автор ст.: Е. Петрова]. – [Санкт-Петербург]: Русский музей: Palace editions, cop, 2021. – 208 с.
134. Котова Е.С. Город-сад: альтернативная концепция формирования городской среды / Е.С. Котова // Лабиринт. – 2014. – №3. – С.32–39.
135. Кошелева Л. Ю. Изучение языка живописи как средство развития художественно-эстетического вкуса будущих педагогов / Л.Ю. Кошелева. – Текст: электронный // МНКО. – 2015. – №1 (50). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-yazyka-zhivopisi-kak-sredstvo-razvitiya-hudozhestvennoesteticheskogo-vkusa-buduschih-pedagogov> (дата обращения: 18.06.2023).
136. Кравченко К.С. А.В. Куприн / К.С. Кравченко. – М.: Сов. художник, 1973. – 243 с.
137. Кравцов Д.В. Академический рисунок как базовая основа профессиональной подготовки будущих художников традиционного прикладного искусства / Д.В. Кравцов // Искусство и образование. – 2011. – № 3(71). – С. 98–105.
138. Кривонденченков С. В. Пейзаж в русской живописи XVIII - XX веков: комплексное исследование: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Кривонденченков Сергей Викторович; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - Санкт-Петербург, 2018. - 54 с.
139. Кривонденченков С. В. Особенности изучения русской пейзажной живописи во второй половине XIX - начале XX века / С. В. Кривонденченков // Научное мнение. – 2015. – № 7-1. – С. 48-52.
140. Кривонденченков С. В. Особенности влияния западноевропейской пейзажной живописи на развитие русского пейзажа / С. В. Кривонденченков // Университетский научный журнал. – 2015. – № 14. – С. 71-76.

141. Кривонденченков С. В. Специфика эволюционных изменений романтических тенденций в русской пейзажной живописи первой половины и середины XIX века / С. В. Кривонденченков // Научное мнение. – 2015. – № 9-1. – С. 37-40.

142. Кривонденченков С. В. Пейзажная и жанровая живопись в контексте становления Русского реалистического искусства второй половины XIX века / С. В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. – 2014. – № 3. – С. 67-73.

143. Кривонденченков, С. В. Типологическая и стилистическая характеристика русской пейзажной живописи 1890-1910-х годов / С. В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2016. – № 1. – С. 38-43.

144. Кривонденченков, С. В. Художественный образ природы в контексте становления и классификации пейзажного жанра изобразительного искусства / С. В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2016. – № 2. – С. 29-33.

145. Кроль А. Е. Андерс Цорн / А. Е. Кроль. – М.: Летний сад, 2008. – 192 с.

146. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: (Ист. обзор) : в 3 т. / Крусанов А.В. – СПб.: Новое лит. обозрение : Горнон, 1996 – Т.1 – 319 с.

147. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – 2-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.

148. К.Ф. Юон. Великий русский художник // Известия ВЦИК. – 1937. – Январь. – 16.

149. К. Ф. Юон. Столетие со дня рождения, 1875 – 1975. – М., 1976. – 103 с.

150. К. Ф. Юон. Человек, художник, общественный деятель. Педагог. – М., 1968. – 88 с.
151. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова / А.Н. Лаврентьев. – М.: Русский авангард, 2009. – 252 с.
152. Лапшин В.П. Союз русских художников / В.П. Лапшин. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 422 с.
153. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В.П. Лапшин. – М.: Сов. художник, 1983. – 495 с.
154. Лапшина Н. П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина. М.: Искусство, 1977 – 344 с.
155. Лебедев П. Русская советская живопись / П. Лебедев. – М., 1963. – 275 с.
156. Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения. – М.: ABCdesign, 2016. – 352 с.
157. Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания / И.И. Левитан. – М.: Искусство, 1956. – 336с.
158. Лежень Е.Е. Плакат как средство политической агитации / Е.Е. Лежень // Вестник Саратовского социально-экономического университета. – 2013. – № 3(47). – С. 122–124.
159. Ляшин В.А. Василий Григорьевич Перов, 1834–1882 / В.А. Ляшин. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 103 с.
160. Ляшин В.А. Василий Григорьевич Перов: введение в русскую живопись – «святые шестидесятые» / В.А. Ляшин. – СПб.: ИПК «Коста», 2020. – 111с.
161. Ляшин В.А. «...Из времени в вечность»: импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма: вст. ст. / В.А. Ляшин // Русский импрессионизм. – СПб.: Palace Editions, 2000. – С. 43–60.
162. Ляшин В.А. Николай Павлович Ульянов / В.А. Ляшин. – Л.: Художник РСФСР, 1976. – 46 с.

163. Лентяшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов: Основные проблемы / В.А. Лентяшин – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 257 с.
164. Леонид Пастернак в России и Германии: [Кат. выст.]: Из музейн. и част. собр. Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда / [Авт.-сост. Е.М. Жукова; Авт. ст.: Я.В. Брук и др.]. – М.: ГТГ; [Мюнхен]: Пинакотека, 2001. – 160 с.
165. Ле Фоль К. Витебская художественная школа (1897–1923): зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / Клер Ле Фоль; пер. с фр. И.Г. Стальной. – Минск: Пропилеи, 2007. – 239 с.
166. Ли Н.Н. Голова человека: основы учебного академического рисунка / Н.Н. Ли. – М.: Эксмо, 2010. – 261 с.
167. Лобанов М. Художественные группировки за последние 25 лет / М. Лобанов. – М., 1935. – 148 с.
168. Лосев А.Ф. Проблемы художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев, 1994. – 285 с.
169. Лопатин Б.К. К.Ф. Юон / Б.К.Лопатин // Солнце России: [газета]. – 1916 – №11.
170. Мазаев А.И. Искусство и большевизм, 1920–1930-е гг.: проблемно-тематические очерки и портреты / А.И. Мазаев; Российская акад. наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. – Изд. 2-е, стер. – М.: URSS, 2007. – 318 с.
171. Малевич К.С. Черный квадрат / К.С. Малевич. – СПб.: Азбука, 2017. – 288с.
172. Мальцева, Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа: очерки / Ф.С. Мальцева. – М.: Искусство, 1959. – 300 с.
173. Мамонтова Ю.А. Пути развития русской художественной педагогики 1910–1918 гг. / Ю.А. Мамонтова. – Текст: электронный // Вестник МГУКИ – 2009 – № 4 (30) — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-razvitiya-russkoj-hudozhestvennoy-pedagogiki-1910-1918-godov> (дата обращения: 23.03.2024).

174. Манин В.С. Пленэр в советской живописи середины и второй половины 1950-х годов / В.С. Манин. Л.: Художник РСФСР, 1983. – 200 с.
175. Манин В.С. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. – 631 с.
176. Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы / В.В. Маяковский. – М.: Изд-во АСТ. – 2018. – 192 с.
177. Мир искусства. 1903 г. № 1. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/17318> [дата обращения 12.12.2023].
178. Молева Н.М. П.П. Чистяков – теоретик и педагог / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. – 229 с.
179. Молева Н.М. Русская художественная школа второй половины XIX в. – начала XX в. / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. М.: Искусство, 1967. – 253 с.
180. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг. / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – 218 с.
181. Морозов А. Пути преемственности в советском искусстве 30-х годов / А. Морозов // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 244–248.
182. Музы Монпарнаса. – М: ABCdesign, 2021. – 240 с.
183. Мусьянкова Н. А. Константин Сомов. Дама в голубом: [биографический очерк] / Н. Мусьянкова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. – 48 с.
184. Народный художник СССР Константин Федорович Юон: 1875–1958: каталог выставки / Акад. художеств СССР, Союз художников СССР, Гос. Третьяковская галерея ; [сост. кат. В.А. Сидоренко]. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 62 с.
185. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
186. Ненаркомова И.С. Солнечные полотна Абрама Архипова / И.С. Ненаркомова – М.: Советский художник, 1982. – 167 с.

187. Нечкина М.В. Василий Осипович Ключевский. История жизни и творчества / М.В. Нечкина. – М.: Наука, 1974. – 638 с.
188. Нехвядович Л. И. Русская пейзажная школа как объект исследования в современном искусствоведении / Л.И. Нехвядович. – Текст: электронный // МНКО. – 2010. – №4–2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-peyzazhnaya-shkola-kak-obekt-issledovaniya-v-sovremennom-iskusstvovedenii> (дата обращения: 20.02.2024).
189. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом / Ф. Ницше. – М.: Эксмо, 2018. – 153 с.
190. Ольга Розанова. «Лефанта чиол...» / сост. В.Н. Терехина и А.Д. Сарабьянов. – М.: RA: Palace editions, 2002. – 388 с.
191. Осмоловский Ю. Константин Федорович Юон / Ю Осмоловский. – М.: Советский художник, 1982. – 248 с. – (Выдающиеся отечественные художники).
192. Оствальд В. Письма о живописи: Очерки по теории и практике живописи / В. Оствальд; пер. [и предисл.] Н. Кочетова; . – М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1905. – VIII. – 157 с.
193. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / А.П. Остроумова-Лебедева. – М.: Изобразительное искусство, 1974.
194. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. – М.: Республика, 2000. – 415с.
195. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства / Эрвин Панофский; [пер. с англ. В. В. Симонова]. - Санкт-Петербург: Акад. проект, 1999. - 393 с.
196. Паперный В.З. Культура «Два» / В.З. Паперный. – Ann Arbor (Mich): Ardis, 1985. – 338 с.
197. Пастернак Л. О. Записи разных лет / Л.О. Пастернак. – М.: Сов. художник, 1975. – 287 с.

198. Пастернак Л.О. Заметки об искусстве. Переписка / Л.О. Пастернак. – М., 2013. – 800 с.
199. Пермякова И.А. Василий Иннокентьевич Бочанцев (1932–1975) / И.А. Пермякова. – Текст: электронный // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2009. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vasiliy-innokentievich-bochantsev-1932-1975> (дата обращения: 19.06.2023).
200. Петина Е.Ф. От академизма к модерну. Русская живопись конца XIX – начала XX века / Е. Ф. Петина. – СПб.: Искусство-СПБ, 2006. – 570 с.
201. Петренко В.Ф. Психосемантика искусства / В. Ф. Петренко; ред. М.И. Черкасская. – М.: МАКС-Пресс, 2014. – 319 с.
202. Пластова Т.Ю. В контексте времен (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») / Т.Ю. Пластова // Научные труды. – 2013. – Вып. 24: Проблемы развития отечественного искусства. – С. 139–147.
203. Попов А.В. Живопись Б. С. Угарова и Ленинградская пейзажная школа 1930–1940-х годов / А.В. Попов. – Текст: электронный // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – №1 (56). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-b-s-ugarova-i-leningradskaya-peyzazhnaya-shkola-1930-1940-h-godov> (дата обращения: 19.06.2023).
204. После импрессионизма. Русская живопись в диалоге с новым западным искусством: [каталог выставки], 18 апреля – 20 августа 2023 года / [Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина]; ред. Е. Новикова; авторы текстов И. Доронченков [и др.]; [вступ. ст. И. Доронченкова]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023. – 287 с.
205. Пособие по рисованию / под ред. Д.Н. Кардовского. – Л. 1938. – 161 с.
206. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии Художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века / И.А. Пронина. – М.: Изобразительное искусство, 1983 – 312 с.

207. Ревалд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд. – М.: Астрель, АСТ, 2011. – 479 с.
208. Ройтенберг О.О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были. Из истории художественной жизни 1925–1935 гг.: [книга-альбом: монография] / О.О. Ройтенберг. – М.: Галарт, 2004. – 543 с.
209. Росс Р. Бердслей / Р. Росс, А. Симонс. – М.: Скорпион, 1912. – 199 с.
210. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: [для худож. -граф. фак.] / Н.Н. Ростовцев – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Просвещение: ВЛАДОС, 1995. – 237 с.
211. Роцин И. Изостудия ВЦСПС Сталинского района / И. Роцин // Народное творчество. – 1938. – № 2. – С. 53–55.
212. Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н.Н. Ростовцев. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 287 с.
213. Ростовцева И.Т. Константин Федорович Юон / И.Т. Ростовцева. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 42 с.
214. Русакова А.А. Символизм в русской живописи / А.А. Русакова. – М.: Белый город, 2001. – 327 с.
215. Русское искусство между Западом и Востоком: материалы конф., Москва, сент. 1994 / [отв. ред. Д.В. Сарабьянов]. – М.: ИИ, 1997. – 357 с.
216. Русское искусствознание среди европейских школ: архивные материалы из музейных и библиотечных собраний: [материалы Четвертого Междунар. конгресса историков искусства имени Д.В. Сарабьянова]: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. Е.А. Бобринская [и др.]. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2022. – 294 с.
217. Руцинская И. И. Генезис мемориального пейзажа в советской живописи сталинской эпохи / И.И. Руцинская // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2018. – № 4. – С. 129–137.

218. Савченко М.Н. Становление методов обучения рисунку в первой половине XX века / М.Н. Савченко. – Текст: электронный // Евразийский Союз Ученых. – 2015. – № 3–1(12). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-metodov-obucheniya-risunku-v-pervoy-pолоvine-hh-veka> (дата обращения: 19.12.2023).

219. Сарабьянов А.Д. Общество художников «Союз молодежи». М.: Palace Editions, 2019. – 180 с.

220. Сарабьянов А. Порывы русского авангарда. Ольга Розанова. Цветопись / А. Сарабьянов. – Текст: электронный // Розановский центр: [сайт]. – URL: <https://rozanova.net/article/284.html> (дата обращения: 19.06.2023).

221. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д.В. Сарабьянов; послесл. Г. Ревзина; Гос. ин-т искусствознания. – М.: Журн. «Искусствознание», 1998. – 431 с. – (Библиотека журнала «Искусствознание»).

222. Сарабьянов А.Д. Русский авангард. И не только / А.Д. Сарабьянов. – М.: АСТ, Времена, 2023. – 300 с.

223. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 318 с.

224. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.

225. Сарабьянов Д. В. Модерн: История стиля / Д. В. Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.

226. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: [Опыт сравнит. исслед.] / Д.В. Сарабьянов. – М.: Сов. художник, 1980. – 261 с.

227. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: очерки / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1971. – 143 с.

228. Светлов И. Прерафаэлиты / И. Светлов. – М.: Белый город, 2007. – 47 с.

229. Северюхин Д.Я. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) / Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб., 1992 – 400 с.
230. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс. – М., 2004. – 332 с.
231. Серова Г.Г. Николай Алексеевич Касаткин. [1859–1930] / Г.Г. Серова. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 67 с.
232. Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов / Е.В. Сидорина. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 654 с.
233. Сливицкий А.М. Новичек: рассказ [из школьной жизни] для детей среднего возраста / А.М. Сливицкий. – 2-е изд. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1916. – 59 с.
234. Сливицкий А.М. Разоренное гнездо: рассказ для детей младшего возраста / А.М. Сливицкий. – М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1915. – 150 с.
235. Соколов М.Н. Природа Торжествующая: Иконология бытовых образов Возрождения и барокко / М. Н. Соколов. – М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. – 266 с.
236. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: Реальность и символика / М. Н. Соколов. – М.: Изобразит. искусство, Б. г. (1991). – 285 с.
237. Сокольников М.П. Константин Аполлонович Савицкий. [1844–1905: Жизнь и творчество / М.П. Сокольников. – Пенза: Изд. и тип. Пенз. обл. изд-ва, 1947. – 56 с.
238. Сонтаг С. Образцы безоглядной воли / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, – 2018. – 385 с.
239. Сопоцинский О.И. Образ Родины: пейзаж в русской советской живописи / О.И. Сопоцинский. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 131 с.
240. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х / Н.С. Степанян. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. – 315 с.

241. Соцреалистический канон / [под общ. ред. Ханса Гюнтера и Е. Добренко]. – М.: Акад. проект, 2000. – 1036 с.
242. Спор о картине // За социалистический реализм. – 1939. – №24–25, 23 июля.
243. Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы: [к 130-летию со дня рождения] / В.Ф. Степанова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. – 382 с.
244. Стернин Г. Ю. Два века: XIX–XX: очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин. - Москва: Галарт, 2007. – 381 с.
245. Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1964. – 335 с.
246. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин. – М.,1970 – 293 с.
247. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1976. – 222 с.
248. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / ВНИИ искусствознания. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
249. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления / С.С. Степанова. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 286 с.
250. Суздалев П.К. Вера Мухина / П.К. Суздалев. – М.: Искусство, 1981. – 168 с.
251. Суворова А.А. Аутсайдерское искусство в культурологической перспективе / А. А. Суворова // Вестник культуры и искусств. – 2020. – № 4 – С. 82-91.
252. Суворова А.А. Александр Лобанов: рецепция политического в советском аутсайдерском искусстве / А. А. Суворова // Quaestio Rossica. – 2020. – № 4. – С. 1581-1596.
253. Суворова А.А. Из истории самодеятельного искусства СССР: изостудия ВЦСПС / А.А. Суворова – Текст: электронный // Манускрипт. – 2017. –

№2 (76). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-samodeyatelnogo-iskusstva-sssr-izostudiya-vtssps> (дата обращения: 20.06.2023).

254. Суворова А.А. Коллекционер как актер культуры: от личной истории к новым феноменам (Владимир Гаврилов: коллекционер, исследователь, просветитель). Ч. 2 / А. А. Суворова // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 4. – С. 8-12.

255. Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи / Б.Н. Терновец. – М.: Сов. художник, 1977. – 359 с.

256. Толстой А. В. Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века / А.В. Толстой: автореф. дис. ... д-ра иск. наук. – М., 2002. – 52 с.

257. Трансформация Великой Утопии. Советское наивное искусство / под ред. А. А. Суворовой. – Пермь: Музей советского наива, 2012. – 112 с.

258. Тоом Л., Бек А. Записи бесед с В.И. Мухиной в конце 1939 – начале 1940 года. Копия. Машинопись. Архив Н.В. Воронова. С. 8. Подлинник в архиве В.А. Замкова.

259. Третьяков Н.Н. К.Ф. Юон / Н.Н. Третьяков. – М.: Искусство, 1957. – 220 с.

260. Трофимов А.А. Время. Искусство. Искусствознание. Проблемы теории и истории стилевых направлений. Живопись. Графика. Скульптура. Архитектура / А.А. Трофимов. – Чебоксары: Новое Время. Новая Россия, 2016. – 595 с.

261. Тугендхольд Я. Московские выставки / Я. Тугендхольд // Аполлон. – 1913. – № 3. – С. 35–39.

262. Тютюнник Ю.Г. Монументальное искусство социалистического реализма и советский архитектурный ландшафт / Ю.Г. Тютюнник // География искусства: междисциплинарное поле исследования: сб. ст. [конф. «География искусства», 28–29 ноября 2013 г.] / Российская академия наук, Ин-т научной информации по общественным наукам, Росс. гос. гуманитарный ун-т; [сост. О.А.

Лавренова; ред. М.П. Крыжановская]. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С 336–353.

263. Тэн И. А. Чтения об искусстве: пять курсов лекций, чит. в шк. изящ. искусств в Париже / И.А. Тэн; пер. А. Н. Чудинова. – 6-е испр. изд., с портр. и крат. биогр. авт. [Всеv. Чешихина]. – СПб.: В.И. Губинский, 1912. – 453 с.

264. Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания / Н.А. Удальцова. – М.: Лит. -худож. агентство «РА», 1994. – 204 с.

265. Ульянов Н.П. Мои встречи. Воспоминания / Н.П. Ульянов. – М., 1959. – 176 с.

266. Ульянов Н.П. Воспоминания о Серове / Н.П. Ульянов. – М-Л.: Искусство, 1945. – 80 с.

267. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М.: Сов. художник, 1988. – 586 с.

268. Фаворский В.А. О рисунке. О композиции / В.А. Фаворский. – Фрунзе, 1966. – 77 с.

269. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Р.Р. Фальк; сост. и примеч. А. В. Щекин-Кротовой. – М.: Сов. художник, 1981. – 255 с.

270. Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.

271. Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1958. – 118 с.

272. Федоров -Давыдов А. Русское и советское искусство: статьи и очерки / А.А. Федоров-Давыдов. М.: Искусство, 1975. – 739 с.

273. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи / В.А. Филиппов. – М.: Белый город, 2007. – 320 с.

274. Флорковская А.К. Прорыв в будущее: Михаил Врубель и русское искусство XX века / А.К. Флорковская – Текст: электронный // АCADEMIA: [сайт]. – URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/4/proryv-v-budushchee->

mikhail-vrubel-i-russkoe-iskusstvo-khkh-veka?ysclid=lpw819j490734539096 (дата обращения 19.12.2023).

275. Фокин К.В. Размышления о русской пейзажной живописи / К.В. Фокин. – Текст: электронный // Вестник ЧГАКИ. – 2013. – №2 (34). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-o-russkoy-peyzazhnoy-zhivopisi> (дата обращения: 23.03.2023).

276. Харари Ю. Н. Sapiens: краткая история человечества / Ю.Н. Харари. – М.: Синдбад, 2016. – 516 с.

277. Хомич Е.Г. Импрессионизм в пейзажной живописи К.А. Сомова / Е.Г. Хомич – Текст: электронный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/impressionizm-v-peyzazhnoy-> (дата обращения 19.12.2023).

278. Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм: живопись, театр, архитектура, рисунок, книжная графика, оформление праздников / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Архитектура-С, 2007. – 411 с.

279. Христолюбова Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К. С. Петрова-Водкина / Т.П. Христолюбова – Текст: электронный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-teoretiko-hudozhestvennyh-idey-k-s-petrova-vodkina> (дата обращения: 19.06.2023).

280. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: [коллективная монография] / [Акиндинова Т. А. и др.]; отв. ред. О.А. Кривцун; Российская акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразительных искусств. – М.: Индрик, 2011. – 599 с.

281. Художники народов СССР: биобиблиографический словарь: в 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – 543 с.

282. Чайковская В.А. Дух подлинности: соцреализм и окрестности / В.А. Чайковская. – М.: Искусство–XXI век, 2019. – 276 с.

283. Чернецовы Г.Г. и Н.Г. Путешествие по Волге / Г.Г. и Н.Г. Чернецовы. – М., Мысль. 1970. – 191 с.

284. Шагинян М.С. Гидроцентральный / М.С. Шагинян. – М.: Сов. писатель, 1949 (Образцовая тип. им. Жданова). – 532 с.

285. Шаляпин Ф.М. Письма. Воспоминания об отце: в 2 т. / Ф.М. Шаляпин. – М.: Искусство, – 1959. – Т.1. – 767 с.

286. Шаповалов В.Г. Вопросы преемственности педагогики в современной высшей школе. Преемственность обучения композиции в высшей школе изобразительного искусства / В.Г. Шаповалов – Текст: электронный // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2008. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-preemstvennosti-pedagogiki-v-sovremennoy-vysshey-shkole-preemstvennost-obucheniya-kompozitsii-v-vysshey-shkole> (дата обращения: 23.03.2024).

287. Шебуев Н. К.Ф. Юон / Н.К. Шебуев // Солнце России: [газета]. – 1910 – № 28.

288. Шедевры русской живописи. Первая половина XX века / [В. Роньшин]. – М.: Белый город, 2007. – 127 с.

289. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг; пер. [и предисл.] П. С. Попова; под общ. ред. [и со вступ. ст., с. 19–43] М.Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. – [Репр. изд.]. – СПб.: Алетейя при участии фонда «Унив. кн.»: Кренов, 1996. – 495 с.

290. Шемякин М.Ф. Воспоминания. К 100-летию юбилею Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1845–1945 / М.Ф. Шемякин // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1989. – Вып. 12 – С. 262–275.

291. Шило А. В. Загадки Репина: очерки о творческой лаборатории художника / А.В. Шило. – Харьков: Новое слово, 2004. – 277 с.

292. Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура / М.Г. Эткинд. – Л.: Художник РСФСР, 1989 – 480 с.

293. Эткиннд М.Г. Борис Михайлович Кустодиев / М.Г. Эткиннд. – М.: Искусство, 1960. – 219 с.
294. Эткиннд М.Г. Русское искусство конца XIX – начала XX века / М.Г. Эткиннд. – М.: Изобразительное искусство, 1968. – 315с.
295. Эфрос А.М. Два века русского искусства / А.М. Эфрос. – М.: Искусство, 1969. – 302 с.
296. Эфрос А. Мастера разных эпох: Избр. ист.-худож. и критич. статьи / А. Эфрос; предисл. М.В. Толмачева. – М.: Сов. художник, 1979. – 335 с.
297. Эфрос А.М. Профили / А. Эфрос. – М.: Федерация, 1930. – 311 с.
298. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство: [пер. с англ.] / К. Юнг, Э. Нойман. – М.: REFL-book: Ваклер, 1996. – 302 с.
299. Юон К.Ф. Автобиография / К.Ф. Юон. – М., Изд-во ГАХН, 1926 – 49 с.
300. Юон К.Ф. Избранные произведения. / К.Ф. Юон; [вступ. ст. П. Сысоева]. – М.: Сов. художник, 1953. – 18 с.
301. Юон К.Ф. Москва в моем творчестве / К.Ф. Юон. – М.: Сов. художник, 1958. – 76 с.
302. Юон К.Ф. Непреходящие ценности в живописи / К.Ф. Юон; Рос. акад. худож. наук. – М.: 1923. – 19 с.
303. Юон. К.Ф. Об искусстве: в 2 т. / К.Ф. Юон. – М.: Сов. художник, 1959. – Т.1. – 384 с. – Т.2. – 285 с.
304. Юон К.Ф. Сотворение мира. Цикл рисунков / К.Ф. Юон. М.: Скорпион, 1910. – 8 л.
305. Юон К. Ф. Учите детей рисовать / К.Ф. Юон // Вожатый. – 1954. – № 1.
306. Якимович А. К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990 / А.К. Якимович. – М.: Искусство – XXI век, 2009. – 461 с.
307. Якушина А.Б. Преобразования в пространственных построениях архитекторов русского авангарда на примере творчества мастеров «круга

Малевича» / А.Б. Якушина. – Текст: электронный. URL: <https://marhi.ru/AMIT/2012/1kvart12/yakushina/yakushina.pdf>. (дата обращения 16.02.2024).

308. «Я до сих пор крещусь двумя перстами» Редакция журнала «Нескучный сад» поздравляет протоиерея Герасима Иванова с именинами и 90-летием! – Текст: электронный // Нескучный сад: [сайт]. – 2008. – 17 марта. – URL: <http://www.nsad.ru/articles/ya-do-sih-por-kreshhus-dvumya-perstami> (дата обращения: 02.01.2024).

309. After the pre-Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England / ed. by Elizabeth Prettejohn. – New Brunswick (N.J.): Rutgers univ. press, 1999. – XIII, 265 p.

310. Broun E. The prints of Anders Zorn: [A catalogue of the Exhib., Helen Foresman Spencer museum of art, Univ. of Kansas, Lawrence, Oct. 5 – Nov. 18, 1979; etc.] / Catalogue by Elizabeth Broun. – Lawrence: Spencer museum of art, Univ. of Kansas, 1979. – 108 p.

311. Brown, J. Goya's last works / Jonathan Brown, Susan Grace Galassi; with the assistance of Joanna Sheers and Iraidá Rodríguez-Negrón. – N. Y.: Frick Collection, 2006. – 279 p.

312. Brown J. Velázquez: the technique of genius / Jonathan Brown a. Carmen Garrido; with spec. phot. by Carmen Garrido. – New Haven; L.: Yale univ. press, cop. 1998. – 215 p.

313. Brown J. The Golden Age of Painting in Spain New Haven: Yale University Press, 1991 – 340 p.

314. Igor Grabar, Konstantin Yuon – «Meister der Farbe», Zweiter Jahrgang, Verlag von E.A. Seemann Leipzig 1905, Heft 5, Russische Kunst. Zur table 101. – 143 p.

315. Reynolds D. M. Nineteenth- century architecture. – Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1992. – 106 p.

316. Vera Moukhina. Pensees d'un sculpture/ Vera Moukhina; Trad. du russe par H. Lusternik. – Moscou: Ed. en langues étrangères, 1957. – 115 p.

Приложение
Альбом иллюстраций

1. Ил. 1 К.Ф. Юон. «Портрет З. А. Перцовой». 1899 г. Х., м., фрагмент, собрание Д.Г. Перцова.
2. Ил. 2 В.А. Серов. Ольга Федоровна Томара. 1892 г., Х., м., 149,6*98,6. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск.
3. Ил. 3 А.Е. Архипов. «По реке Оке». 1889 г., Х., м., 40,8 *76,5. ГТГ.
4. Ил. 4 К.Ф. Юон. «Утро в Угличе», 1913 г., Х. м., 75*60. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
5. Ил. 5 И.И. Левитан. «Март». 1895 г., Х., м., 75*60. ГТГ.
6. Ил. 6 К.Ф. Юон. «Мартовское солнце». 1915 г. Х., м., 107x142, ГТГ.
7. Ил. 7 В.А. Серов. «Заросший пруд. Домотканово». 1888 г., 70,5*89,2, ГТГ.
8. Ил. 8 К.Ф. Юон. «Березы. «Петровское». 1899 г. Х., м., 147x80, Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
9. Ил. 9 Л.О. Пастернак. Игра в кости. 1908, Б., к., 36*26, ЧС, Москва.
10. Ил. 10 К.Ф. Юон. «Семейный портрет (Клавдия Алексеевна Юон, жена художника, и сыновья Борис и Игорь)». 1915 г. Б., к., 65x48, ЧС, М.
11. Ил. 11 К.Ф. Юон. «Монастырь в снегу». 1900 г. Х., м., 33x51,4, ЧС, М.
12. Ил. 12 К.Ф. Юон. «Старые вязы». 1901 г. Х., м. 72x62. Киевский музей русского искусства.
13. Ил. 13 К. Ф. Юон. «Зимний день». 1910 г. Х., м., 80x110,5., Харьковский художественный музей.
14. Ил. 14 К.Ф. Юон. «Праздничный день». 1903 г. Картон, темпера, 95.5x70, ГРМ.

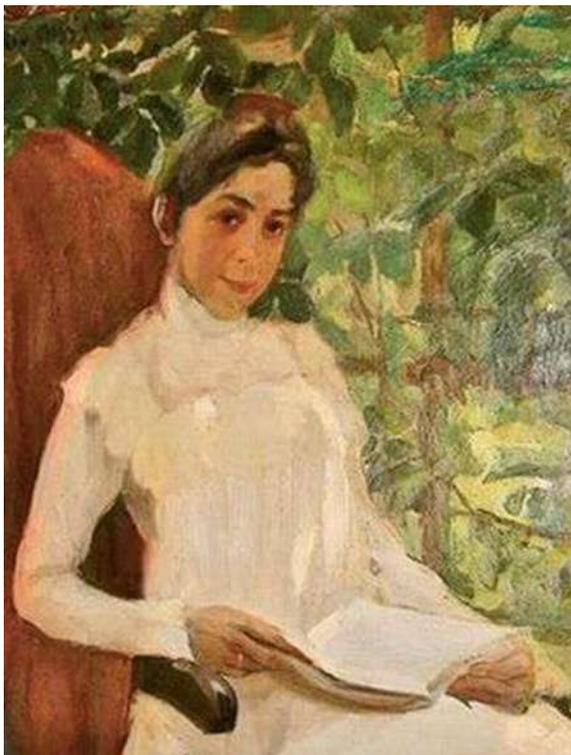
15. Ил. 15 К.Ф. Юон. «У Новодевичьего монастыря весной». 1900 г. Б., акв., тушь, б. 71,7 x 55. ГТГ.
16. Ил. 16 К.Ф. Юон. «Красные санки. Троице-Сергиев посад». 1903 г. Б., к., акв., бел., 45x61, ГТГ.
17. Ил. 17 К.Ф. Юон. «Купола и ласточки». 1921 г. Х., м., 71x89, ГТГ.
18. Ил. 18 К.Ф. Юон. «Весенний солнечный день». 1910 г. Х., м., 87x131, ГРМ.
19. Ил. 19 К.Ф. Юон. «Зимнее солнце. Лигачево». 1916 г. Х., м. 105x153, Рижский национальный художественный музей.
20. Ил. 20 К.Ф. Юон. «Конец зимы. Полдень. «Лигачево». 1929 г. Х., м., 89x112, ГТГ.
21. Ил. 21 К.Ф. Юон. «Зима. Берег озера. Ростов Великий». 1906 г. Б., темп., 49x63, ГРМ.
22. Ил. 22 К.Ф. Юон. «Синий день. Ростов Великий». 1906 г. Х., м. 77x160, Рязанский художественный музей.
23. Ил. 23 К.Ф. Юон. «Летний день». 1912 г. Х., м., 36x89,5, Ярославский художественный музей.
24. Ил. 24 К.Ф. Юон. «В Дворянском собрании». 1908 г., Х. на картоне, м., 71x95,7, ГТГ.
25. Ил. 25 К.Ф. Юон. «Купание». Около 1920 г. Х., м., местонахождение неизвестно.
26. Ил. 26 К.Ф. Юон. «Хаос» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
27. Ил. 27 К.Ф. Юон. «Да будет свет» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
28. Ил. 28 К.Ф. Юон. «Ночные светила» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ. 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.

29. Ил. 29 К.Ф. Юон. «Царство растительности» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
30. Ил. 30 К.Ф. Юон. «Царство водное» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
31. Ил. 31 К.Ф. Юон. «Царство животных» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
32. Ил. 32 К.Ф. Юон. «Адам и Ева» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг, Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.
33. Ил. 33 К.Ф. Юон. «Новая планета». 1921 г. Картон, темпера, 71x101, ГТГ
34. Ил. 34 К.Ф. Юон. «Люди». 1923 г. Х., м., 91 x 121, Харьковский художественный музей.
35. Ил. 35 К.Ф. Юон. «У берега реки Псковы». 1906 г. Б., акв., б., 68x104, ГТГ.
36. Ил. 36 К.Ф. Юон. «Ворота Ростовского Кремля». 1906 г., Х., м., 61x79, ЧС, М.
37. Ил. 37 К.Ф. Юон. «Март». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.
38. Ил. 38 К.Ф. Юон. «Май». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.
39. Ил. 39 К.Ф. Юон. Эскиз к опере Мусоргского 'Борис Годунов'. Грановитая палата в Кремле. 1913 г. Б., акв. 63x82. ГЦТМ.
40. Ил. 40 К.Ф. Юон. «Симфония действия». 1922 г. Х., м., 78x92, Новосибирский государственный художественный музей.
41. Ил. 41 К.Ф. Юон. «Люди будущего». 1929 г. Х. на фанере, м., 66,5x100, Тверская областная картинная галерея.
42. Ил. 42 К.Ф. Юон. «Радуга. Лигачево». 1925 г. Х., м., 63x81, ГТГ.

43. Ил. 43 К.Ф. Юон. «Трапезная Троице-Сергиевой лавры». 1922 г. Х., м., 71x83. ГРМ.
44. Ил. 44 К.Ф. Юон. «Портрет К.А.Юон, жены художника». 1924 г. Х., м., 50x55. Собрание О.И. Юона. Москва.
45. Ил. 45 К.Ф. Юон. Портрет А.А. Бахрушина. 1920 г. Б., к., 50x35, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
46. Ил. 46 К.Ф. Юон. «Парад Красной армии». 1923 г., Х., м., 89,5x111, ГТГ.
47. Ил. 47 К.Ф. Юон. «Комсомолки. Подмосковный молодняк». 1926 г. Х., м., 59x57, ГРМ.
48. Ил. 48 К.Ф. Юон. «В те дни. У Дома союзов в дни похорон В.И. Ленина» 1926 г., Б., акв., бел., 32x49, Центральный музей В.И. Ленина.
49. Ил. 49 К.Ф. Юон. «Праздник кооперации в деревне». 1928 г., Фанера, м., 71x89, Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого.
50. Ил. 50 К.Ф. Юон. «Уходящая провинция». 1929 г. Х., на фанере, м., 79x104, Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского.
51. Ил. 51 К.Ф. Юон. «Первые колхозницы. В лучах солнца». 1928 г. Х., м., 70,5x108. ГТГ.
52. Ил. 52 К.Ф. Юон. «Вузовцы». 1929 г., Х. на фанере, м., 72x90, ГТГ. Ил. 51 К.Ф. Юон. «Автопортрет». 1953 г. Х., м., 110x75, ГТГ.
53. Ил. 53 К.Ф. Юон. «Голубое утро. Грачи на берегах. Лигачево». 1930 г. Х., м., Государственный литературный музей.
54. Ил. 54 К.Ф. Юон. «Начало весны». 1935 г. Х., м., 93x133, Национальный музей изобразительного искусства Республики Молдовы.
55. Ил. 55 К.Ф. Юон. «Загорск. Базарная площадь». 1943 г. Фанера, м., 26.5x34.2, ЧС.
56. Ил. 56 К.Ф. Юон. Портрет Е. А. Крыловой. 1950 г. Б., к., 49x37, Собрание П.Н.Крылова. Москва.

57. Ил. 57 К.Ф. Юон. Портрет Э.В. Брагинского. 1948 г. Б., к., 28x20, Собр. Э.В.Брагинского. Москва.Ил.
58. Ил. 58 К.Ф. Юон. «Возвращение с работы». 1930 г. Х., м., 94x134, ГРМ.
59. Ил. 59 К.Ф. Юон. «Автопортрет». 1953 г. Х., м., 110x75, ГТГ.
60. Ил. 60 К.Ф. Юон. «Есть такая партия! (В.И.Ленин на 1-м Всеросс. съезде раб. и солд. депутатов в Петрограде)». 1934 г., Б., акв., карт., 47x63,5, ГИМ.
61. Ил. 61 К.Ф. Юон. «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году». 1930 г., Х., м., 107x180, ГТГ.
62. Ил. 62 К.Ф. Юон. «Заседание объединения «Никитинские субботники»». 1930 г, Х., м., местонахождение неизвестно.
63. Ил. 63 К.Ф. Юон. «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года». 1949 г. Х., м., 84x116, ГТГ.
64. Ил. 64 К.Ф. Юон. «Утро индустриальной Москвы». 1949 г., Х., м., 136x185, ГТГ.
65. Ил. 65 К.Ф. Юон. «Москва. Вид на стадион им.В.И.Ленина в Лужниках». 1956 г. Х., м., 185x240, ЧС.
66. Ил. 66 О. В. Розанова. «Угол дома и снегири на дереве». 1906-1907 гг. Б., м., 63x51, ГТГ.
67. Ил. 67 К.Ф. Юон. «Мартовское солнце». 1915 г. Х., м., 107x142, ГТГ.
68. Ил. 68 О. В. Розанова. «Пейзаж». Около 1909 г. Х., м. Собрание А. Федоровского. Берлин.
69. Ил. 69 К.Ф. Юон. «К Троице». 1903 г. Х., м., 53x103, ГТГ.
70. Ил. 70 О. В. Розанова. «Пейзаж с извозчиком (Уголок города, городской пейзаж)». 1910 г. Х., м., 62x53, ГРМ.
71. Ил. 71 Н.А. Удальцова. «Синие деревья». 1909-1911 гг. Б., к., цветные карандаши, 26,5 x 21, ЧС, Франкфурт-на-Майне, Германия.

72. Ил. 72 А. К. Богомазов. «На качелях». 1907 г. Х, м., Сумской областной художественный музей им Н.Х. Онацкого, Украина.
73. Ил. 73 А. К. Богомазов. «Портрет Ванды». 1907-1908 гг. Х., м., 42x57, ЧС.
74. Ил. 74 А. К. Богомазов. «Мост». 1908 г. Х., м., 60x60, ЧС, Москва, ранее в собрании В.А. Дудакова.
75. Ил. 75 К.Ф. Юон. «Голубой куст». 1908 г. Х., м., 71x107, ГТГ.
76. Ил. 76 О.В. Розанова. «В лодке». Эскиз заставки. 1907-1909 гг. Б., тушь, кар., 11,2 x 13,3, ЧС
77. Ил. 77 О.В. Розанова. «Пейзаж». 1907-1909 гг. Б., тушь, кар., 11,4 x 13,35, ЧС.
78. Ил. 78 К.Ф.Юон. «Утопия». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.
79. Ил.79 О.В. Розанова. «Красный дом». 1910 г. Х., м., 85 x 98, ГРМ.
80. Ил. 80 Л. Н. Попова. «Натюрморт с кувшином». 1908 г., Х., м., ГТГ.
81. Ил. 81Юон К.Ф., «Васильки в луче солнца», 1930 г., Д., м., ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск
82. Ил. 82 Л. Н. Попова. «Портрет сестры». 1909 г., Х., м., ГТГ.
83. Ил. 83 К.Ф. Юон. «Ночной час. Портрет жены художника». 1911 г., фрагмент. Х., м., ГТГ.
84. Ил. 84 В.И. Мухина. «Натурщица». 1911., Б., кар., ГРМ.

Юон и учителя. Первый период творчества (1890-1899 г.)

1. К.Ф. Юон. «Портрет З. А. Перцовой». 1899 г., Х., м., фрагмент, собрание Д.Г. Перцова.



2. В.А. Серов. Ольга Федоровна Томара. 1892 г., Х., м., 149.6 х 98.6. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск.



3. А.Е. Архипов. «По реке Оке». 1889 г., Х.,м., 40,8 х 76,5. ГТГ.



4. К.Ф. Юон. «Утро в Угличе», 1913 г., Х. м., 75 х 60. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



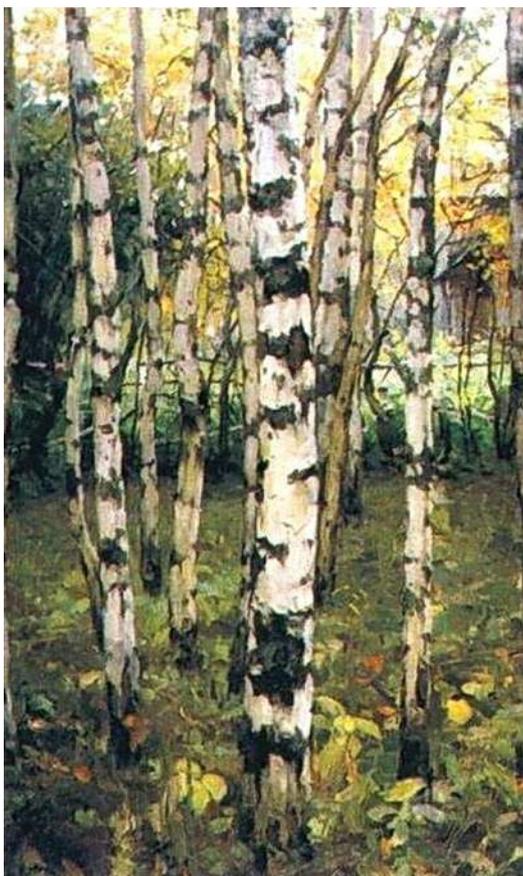
5. И.И. Левитан. «Март». 1895 г., Х., м., 75 х 60. ГТГ.



6. К.Ф. Юон. «Мартовское солнце». 1915 г., Х., м., 107х142, ГТГ.



7. В.А. Серов. «Заросший пруд. Домотканово». 1888 г., 70,5 x 89,2, ГТГ.



8. К.Ф. Юон «Березы. Петровское». 1899 г., Х., м. 147x80. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



9. Л.О. Пастернак. Игра в кости. 1908 г., Б., к., 36 х 26, ЧК, Москва.

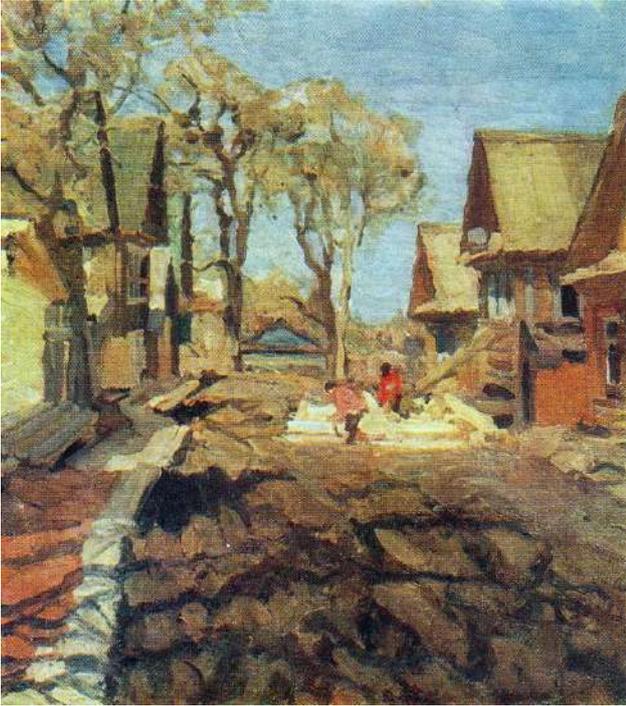


10. К.Ф. Юон. «Семейный портрет (Клавдия Алексеевна Юон, жена художника, и сыновья Борис и Игорь)». 1915 г., Б., к., 65х48, Частное собрание, Москва.



11. К.Ф. Юон. «Монастырь в снегу». 1900 г., Х., м., 33х51,4, Частное собрание, Москва.

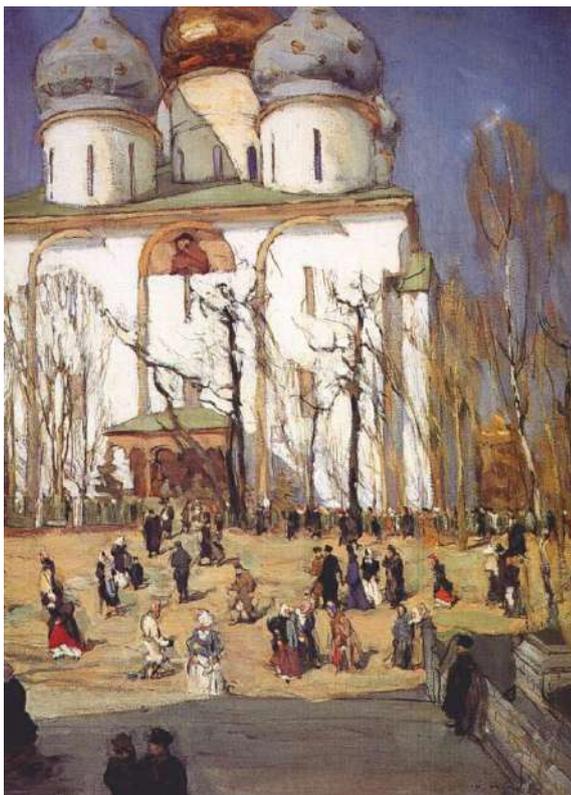
Второй период творчества К.Ф. Юона (1900-конец 1920-х гг.)



12. К.Ф. Юон. «Старые вязы». 1901 г., Х., м. 72х62. Киевский музей русского искусства.



13. К. Ф. Юон. «Зимний день». 1910 г., Х., м., 80х110,5., Харьковский художественный музей.



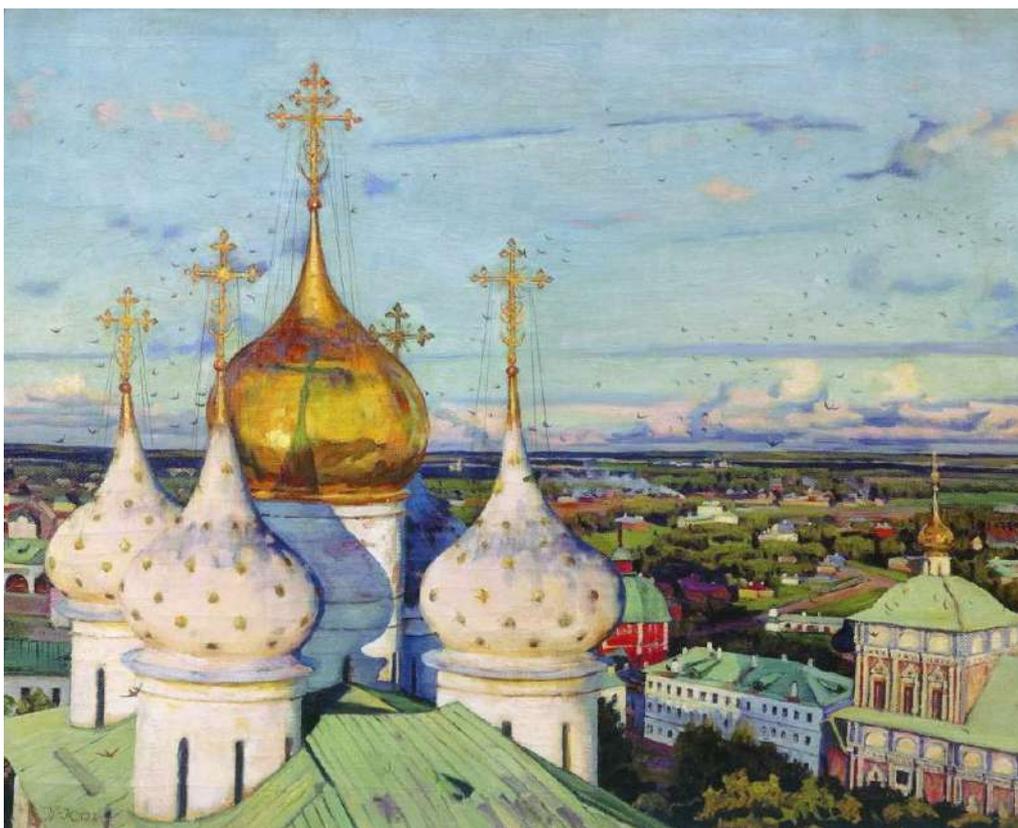
14. К.Ф. Юон. «Праздничный день». 1903 г., Картон, темпера. 95.5x70, ГРМ.



15. К.Ф. Юон. «У Новодевичьего монастыря весной». 1900 г., Б., акв., тушь, бел. 71,7 x 55, ГТГ.



16. К.Ф. Юон. «Красные санки. Троице-Сергиев посад». 1903 г., Б., к., акв., б., 45x61, ГТГ.



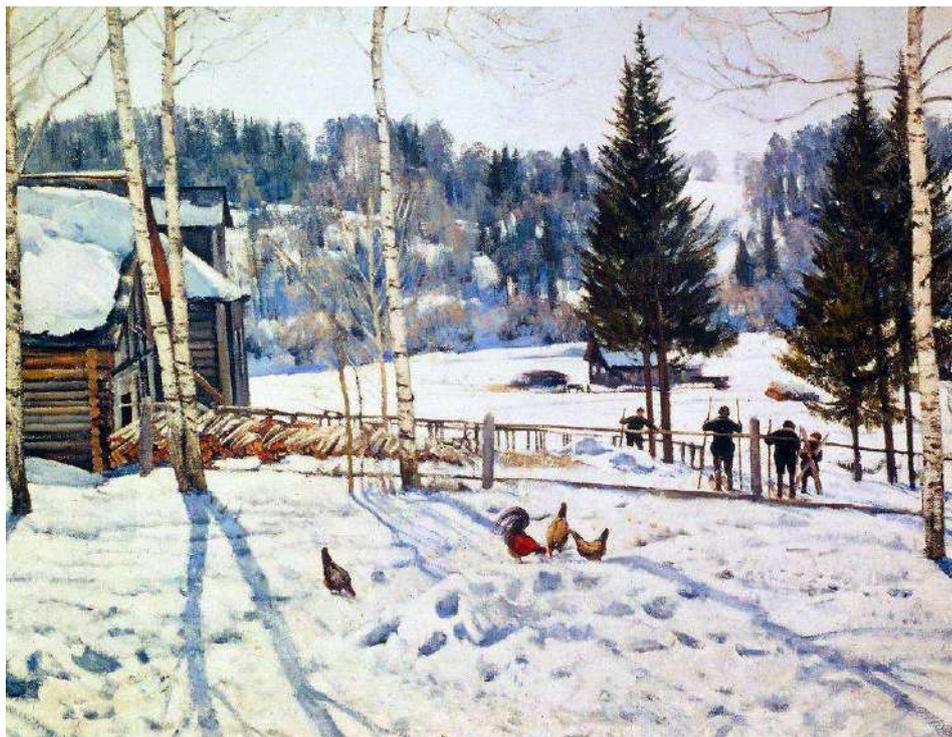
17. К.Ф. Юон. «Купола и ласточки». 1921г., Х., м. 71x89, ГТГ.



18. К.Ф. Юон. «Весенний солнечный день». 1910 г., Х., м., 87x131, ГРМ.



19. К.Ф. Юон. «Зимнее солнце. Лигачево». 1916 г., Х., м. 105x153, Рижский национальный художественный музей.



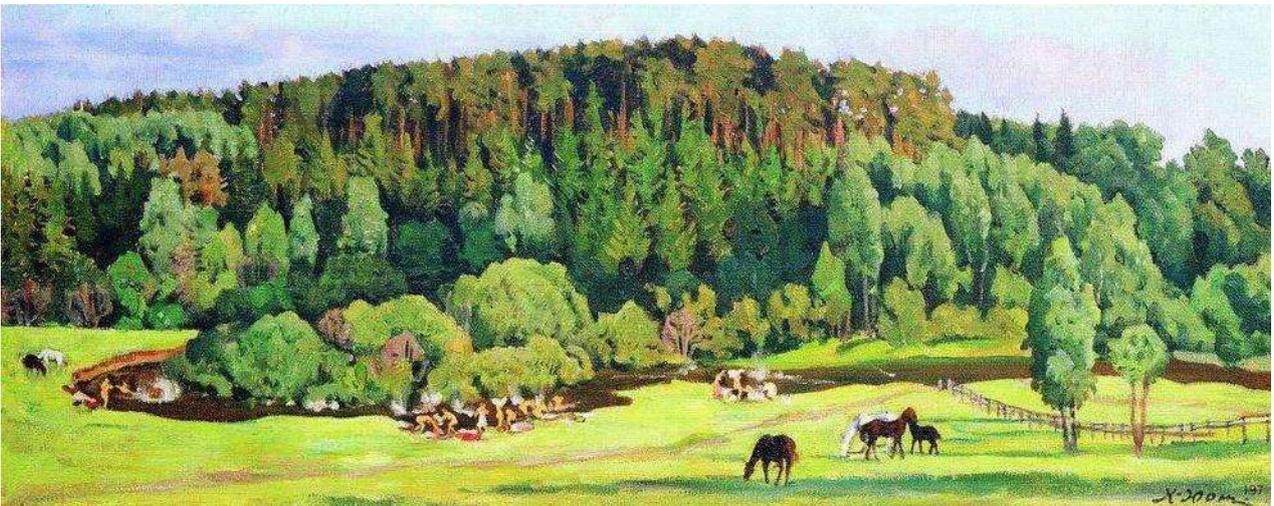
20. К.Ф. Юон. «Конец зимы. Полдень. «Лигачево»». 1929 г., Х., м., 89x112, ГТГ.



21. К.Ф. Юон. «Зима. Берег озера. Ростов Великий». 1906 г., Б., темп., 49x63, ГРМ.



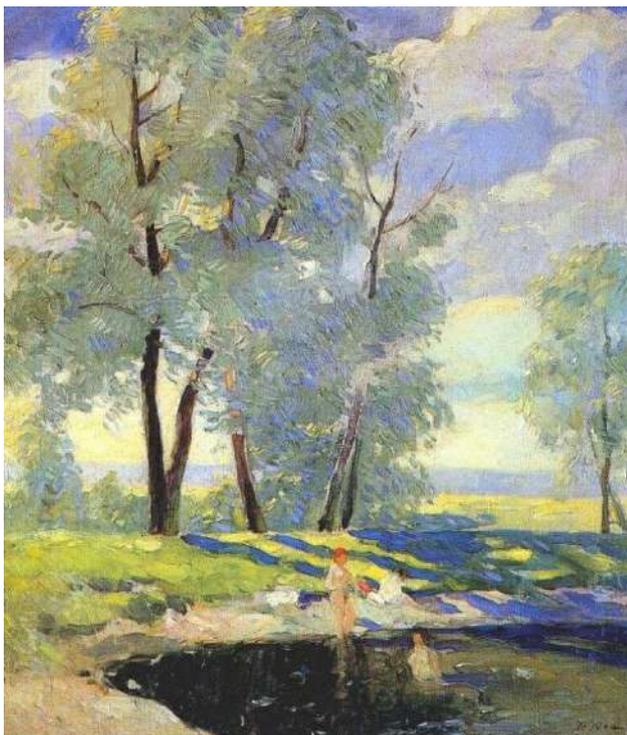
22. К.Ф. Юон. «Синий день. Ростов Великий». 1906 г., Х., м. 77х160, Рязанский художественный музей.



23. К.Ф. Юон. «Летний день». 1912 г., Х., м., 36х89,5, Ярославский художественный музей.



24. К.Ф. Юон. «В Дворянском собрании». 1908 г., Х. на картоне, м., 71х95,7, ГТГ.



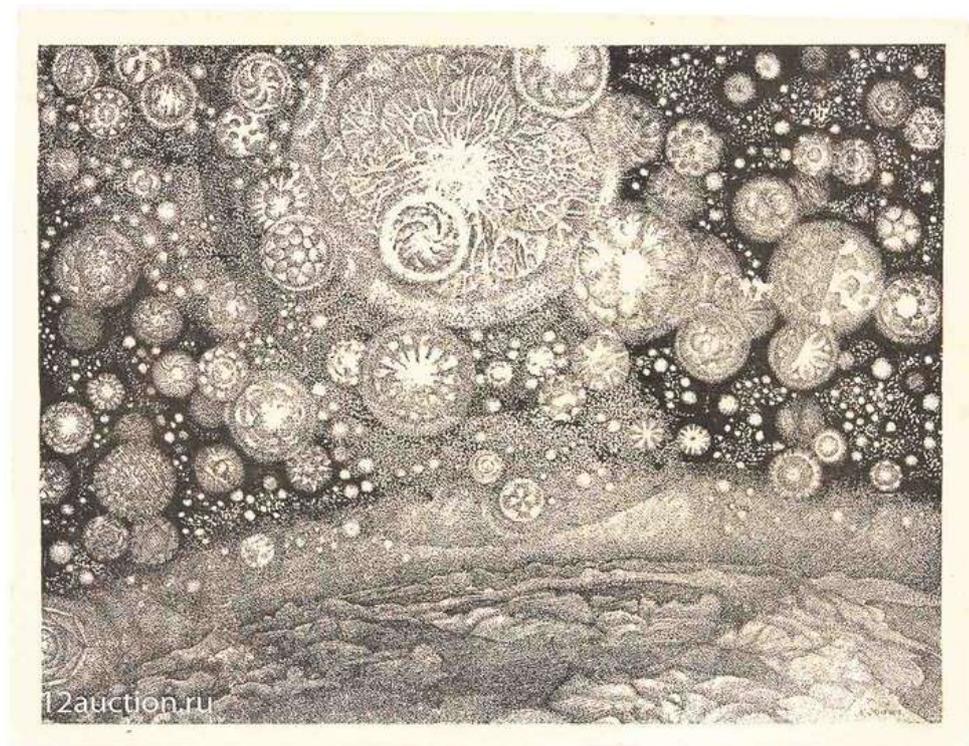
25. К.Ф. Юон. «Купание». Около 1920 г., Х., м., местонахождение неизвестно.



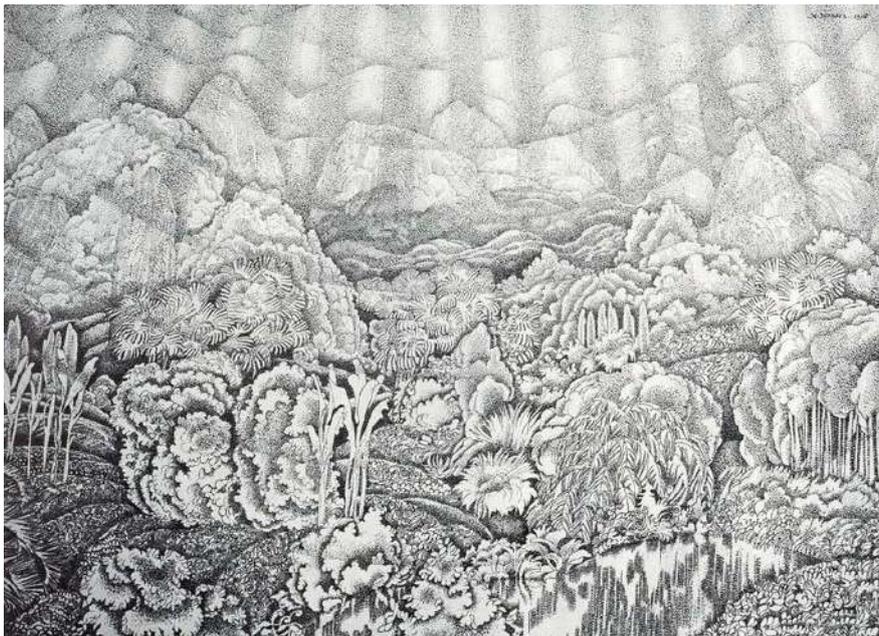
26. К.Ф. Юон. «Хаос» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.



27. К.Ф. Юон. «Да будет свет» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6х32,9, ГРМ.



28. К.Ф. Юон. «Ночные светила» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6х32,9, ГРМ.



29. К.Ф. Юон. «Царство растительности» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.

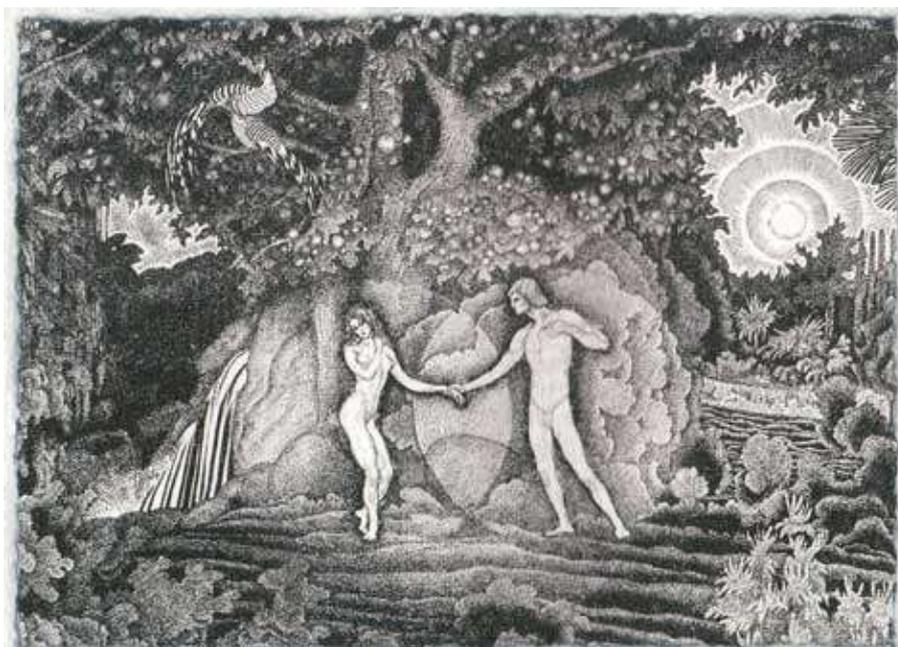


1910. Константин Юон. Из цикла "Творение мира". Водное царство. Гравюра на цинке. 23,6x32,9. Петербург, Русский музей.

30. К.Ф. Юон. «Царство водное» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6x32,9, ГРМ.

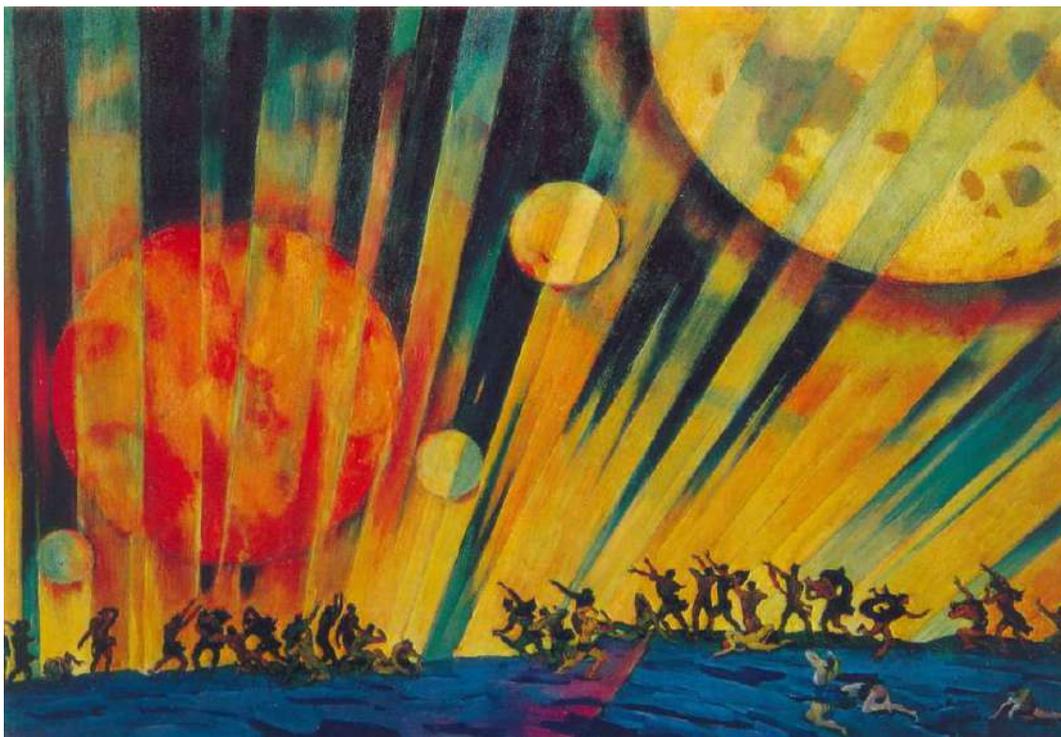


31. К.Ф. Юон. «Царство животных» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6х32,9, ГРМ.



1910. Константин Юон. Из цикла "Творение мира". Адам и Ева.
Гравюра на цинке. 23,6х32,9. Петербург, Русский музей.

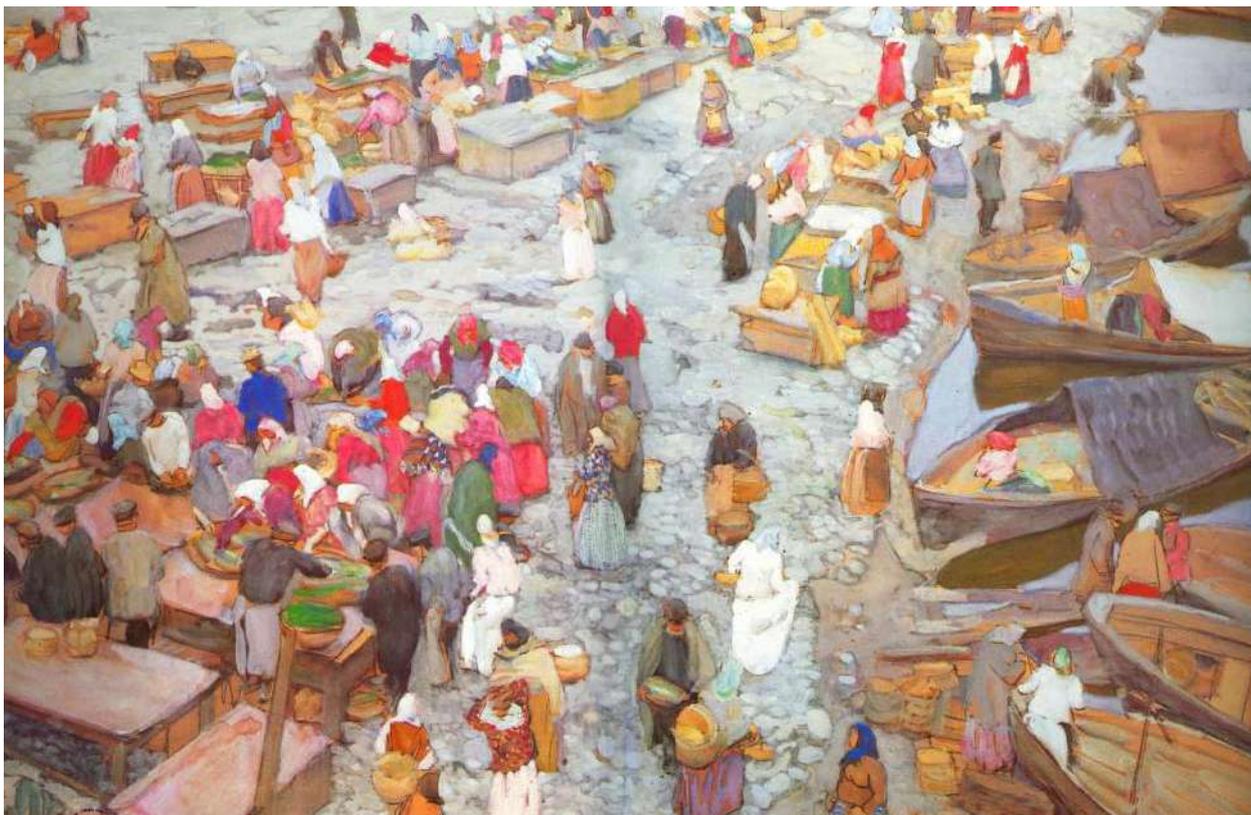
32. К.Ф. Юон. «Адам и Ева» из цикла рисунков «Сотворение мира». 1908-1910 гг., Гравюра на цинке, 23,6х32,9, ГРМ.



33. К.Ф. Юон. «Новая планета». 1921 г., Картон, темпера, 71x101, ГТГ.



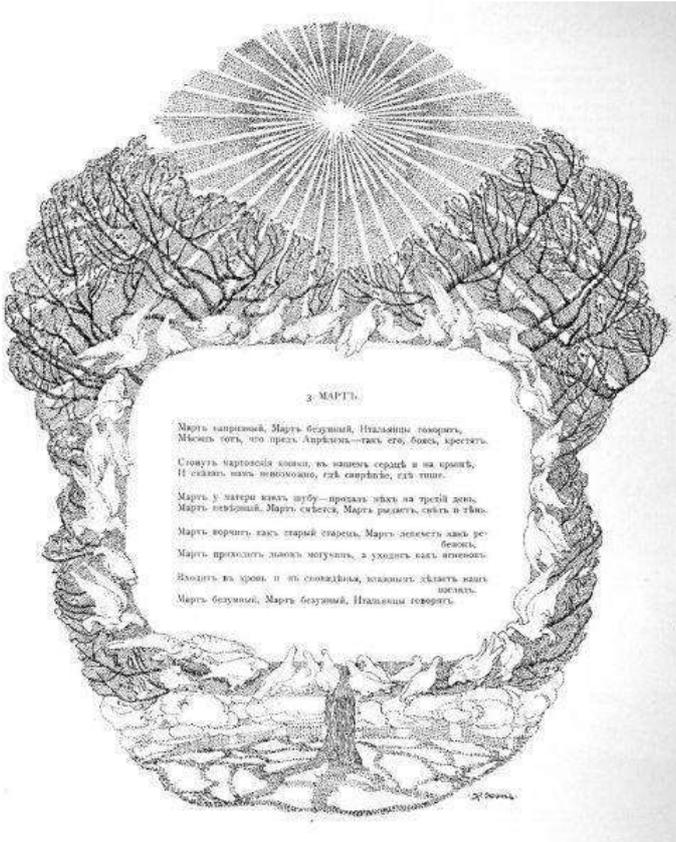
34. К.Ф. Юон. «Люди». 1923 г., Х., м., 91 x 121, Харьковский художественный музей.



35. К.Ф. Юон. «У берега реки Псковы». 1906 г., Б., акв., б., 68x104, ГТГ.



36. К.Ф. Юон. «Ворота Ростовского Кремля». 1906 г., Х., м., 61x79, ЧС, М.



37. К.Ф. Юон. «Март». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.



38. К.Ф. Юон. «Май». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.



39. К.Ф. Юон. Эскиз к опере Мусоргского «Борис Годунов». Грановитая палата в Кремле. 1913 г., Б., акв. 63x82. ГЦТМ.



40. К.Ф. Юон. «Симфония действия». 1924 г., Х., м., 78x92, Новосибирский государственный художественный музей.



41. К.Ф. Юон. «Люди будущего». 1929 г., Х. на фанере, м., 66,5x100, Тверская областная картинная галерея.



42. К.Ф. Юон. «Радуга. Лигачево». 1925 г., Х., м., 63x81, ГТГ.



43. К.Ф. Юон. «Трапезная Троице-Сергиевой лавры». 1922 г., Х., м., 71x83. ГРМ.



44. К.Ф. Юон. «Портрет К.А.Юон, жены художника». 1924 г., Х., м., 50x55. Собрание О.И. Юона. Москва.



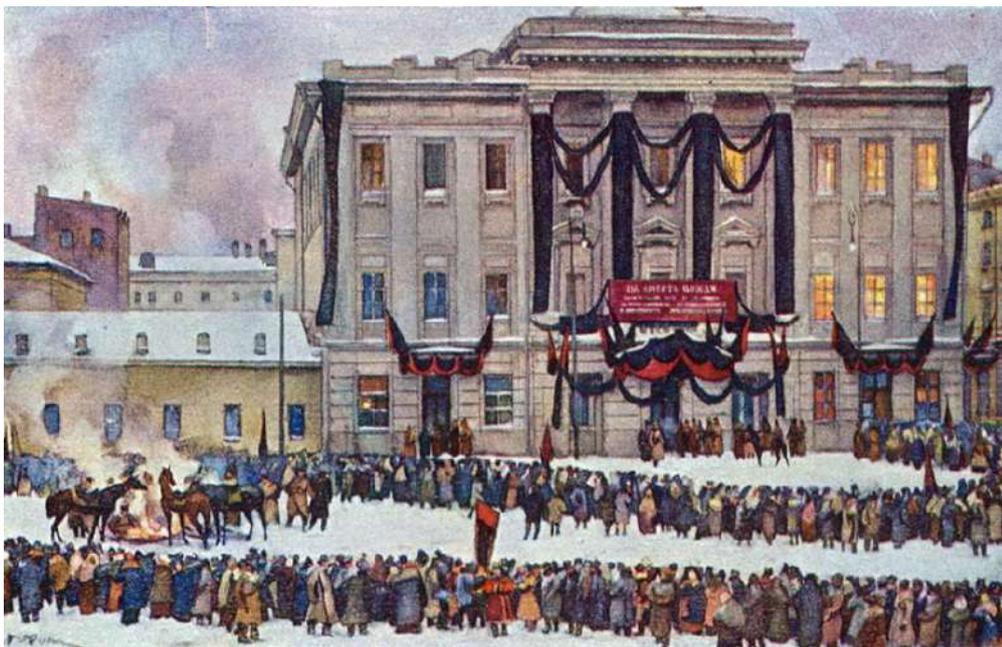
45. К.Ф. Юон. Портрет А.А. Бахрушина. 1920 г., Б., к., 50x35, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.



46. К.Ф. Юон. «Парад Красной армии». 1923 г., Х., м., 89,5x111, ГТГ.



47. К.Ф. Юон. «Комсомолки. Подмосковский молодняк». 1926 г., Х., м., 59х57, ГРМ.



48. К.Ф. Юон. «В те дни. У Дома союзов в дни похорон В.И. Ленина» 1926 г., Б., акв., бел., 32х49, Центральный музей В.И. Ленина.



49. К.Ф. Юон. «Праздник кооперации в деревне». 1928 г., Фанера, м., 71x89, Севастопольский художественный музей имени М.П. Крошицкого.



50. К.Ф. Юон. «Уходящая провинция». 1929 г., Х., на фанере, м., 79x104, Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского.

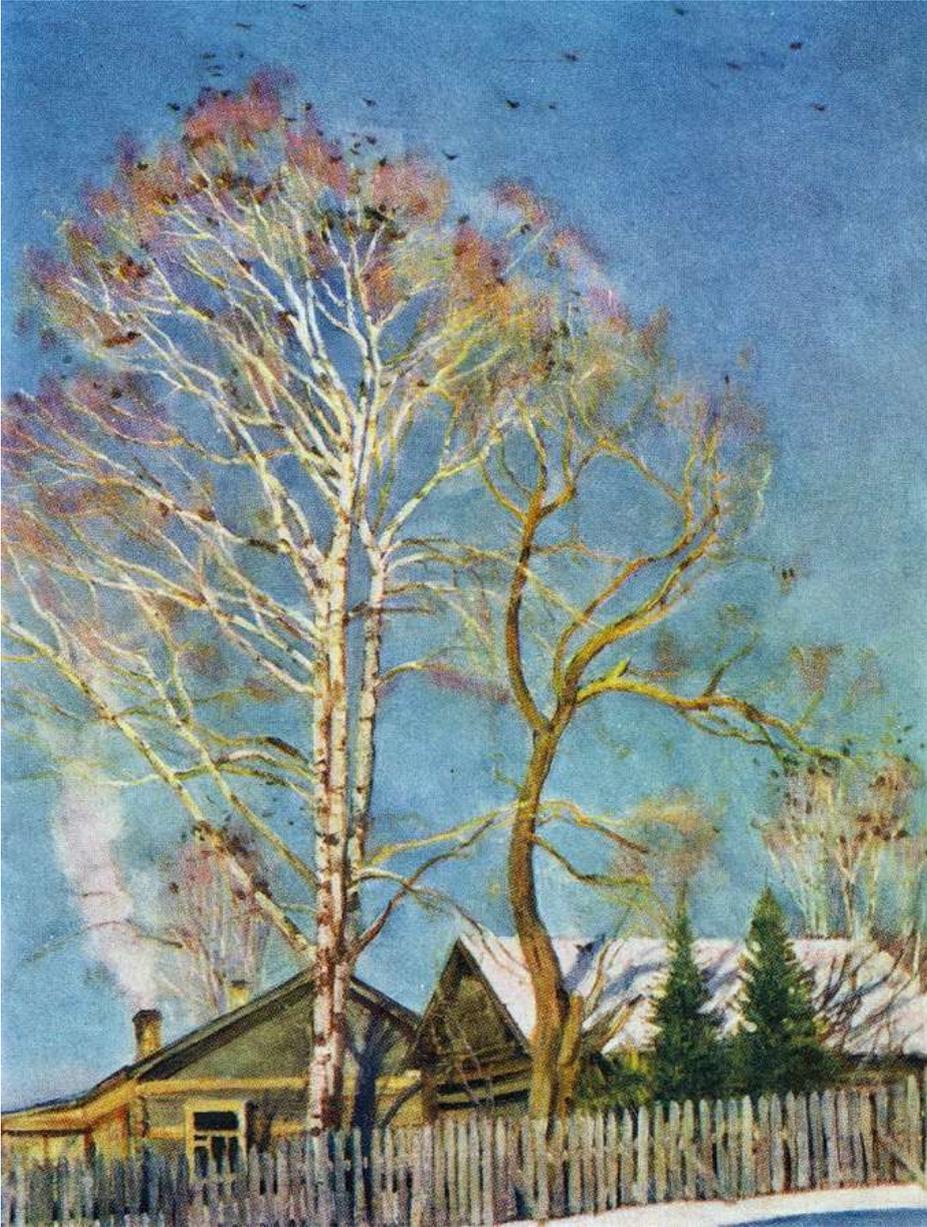


51. К.Ф. Юон. «Первые колхозницы. В лучах солнца». 1928 г., Х., м., 70,5x108. ГТГ.



52. К.Ф. Юон. «Вузовцы». 1929 г., Х. на фанере, м., 72x90, ГТГ.

Третий период творчества К. Ф. Юона – 1930-е 1958 г.



53. К.Ф. Юон. «Голубое утро. Грачи на березах. Лигачево». 1930 г., Х., м., Государственный литературный музей.



54. К.Ф. Юон. «Начало весны». 1935 г., Х., м., 93x133, Национальный музей изобразительного искусства Республики Молдовы.



55. К.Ф. Юон. «Загорск. Базарная площадь». 1943 г., Фанера, м., 26.5x34.2, ЧС.



56. К.Ф. Юон. Портрет Е. А. Крыловой. 1950 г., Б., к., 49x37, Собрание П.Н.Крылова. Москва.



57. К.Ф. Юон. Портрет Э.В. Брагинского. 1948 г., Б., к., 28x20, Собр. Э.В.Брагинского. Москва.



58. К.Ф. Юон. «Возвращение с работы». 1930 г., Х., м., 94x134, ГРМ.



59. К.Ф. Юон. «Автопортрет». 1953 г., Х., м., 110x75, ГТГ.



60. К.Ф. Юон. «Есть такая партия! (В.И. Ленин на 1-м Всеросс. съезде раб. и солд. депутатов в Петрограде)». 1934 г., Б., акв., карт., 47x63,5, ГИМ.



61. К.Ф. Юон. «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году». 1930 г., Х., м., 107x180, ГТГ.



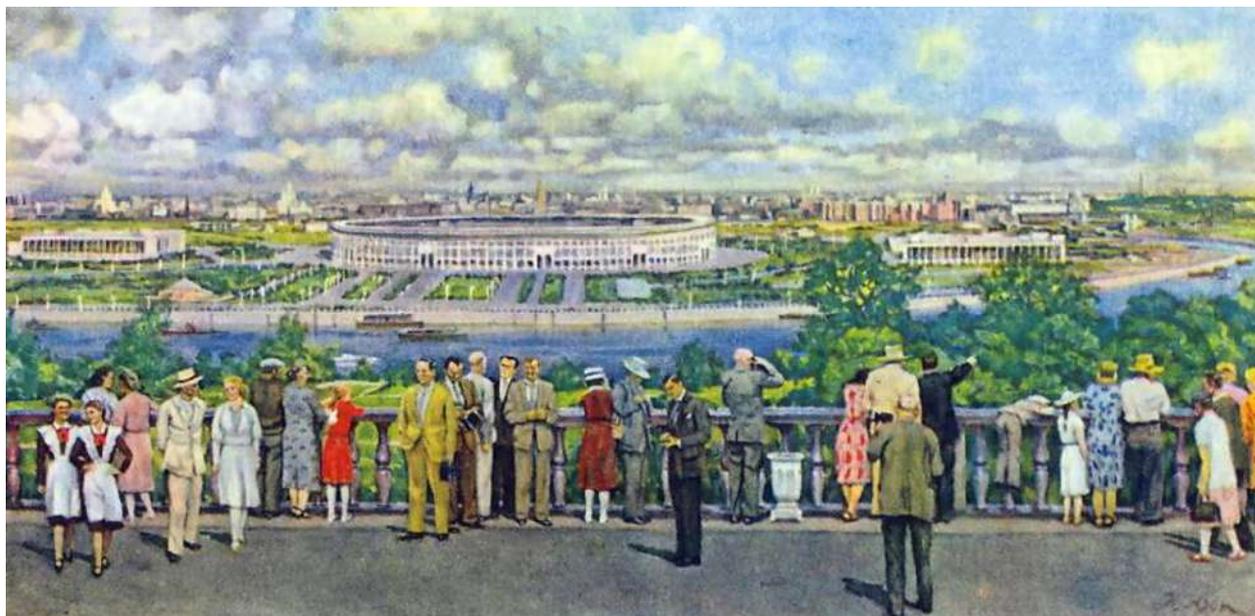
62. К.Ф. Юон. «Заседание объединения «Никитинские субботники»». 1930 г., Х., м., местонахождение неизвестно.



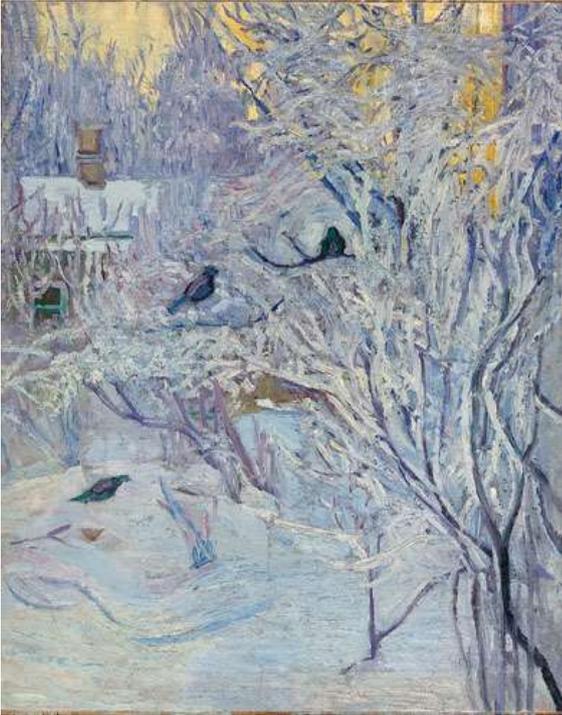
63. К.Ф. Юон. «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года». 1949 г., Х., м., 84x116, ГТГ.



64. К.Ф. Юон. «Утро индустриальной Москвы». 1949 г., Х., м., 136x185, ГТГ.



65. К.Ф. Юон. «Москва. Вид на стадион им.В.И.Ленина в Лужниках». 1956 г., Х., м., 185x240, ЧС.

Работы К. Юона и учеников «Студии Константина Юона»

66. О. В. Розанова. «Угол дома и снегири на дереве». 1906-1907 гг., Б., м., 63x51, ГТГ.



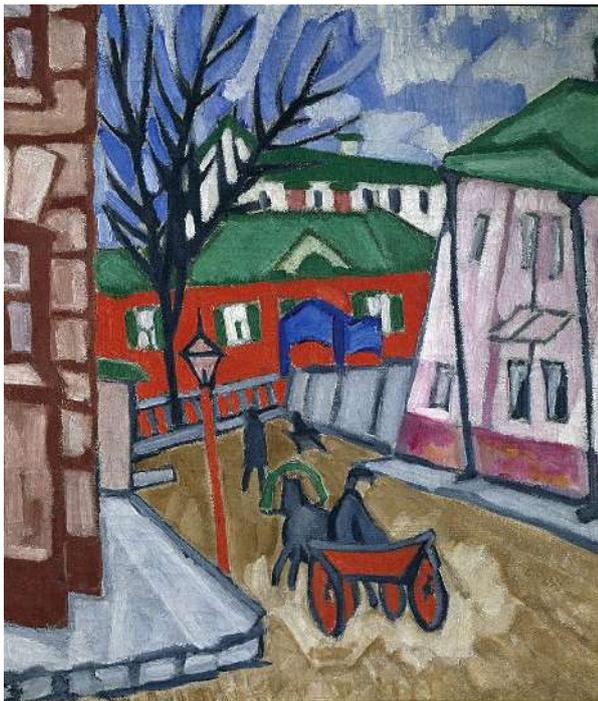
67. К.Ф. Юон. «Мартовское солнце». 1915 г., Х., м., 107x142, ГТГ.



68. О. В. Розанова. «Пейзаж». Около 1909 г., Х., м. Собрание А. Федоровского. Берлин.



69. К.Ф. Юон. «К Троице». 1903 г., Х., м., 53x103, ГТГ.



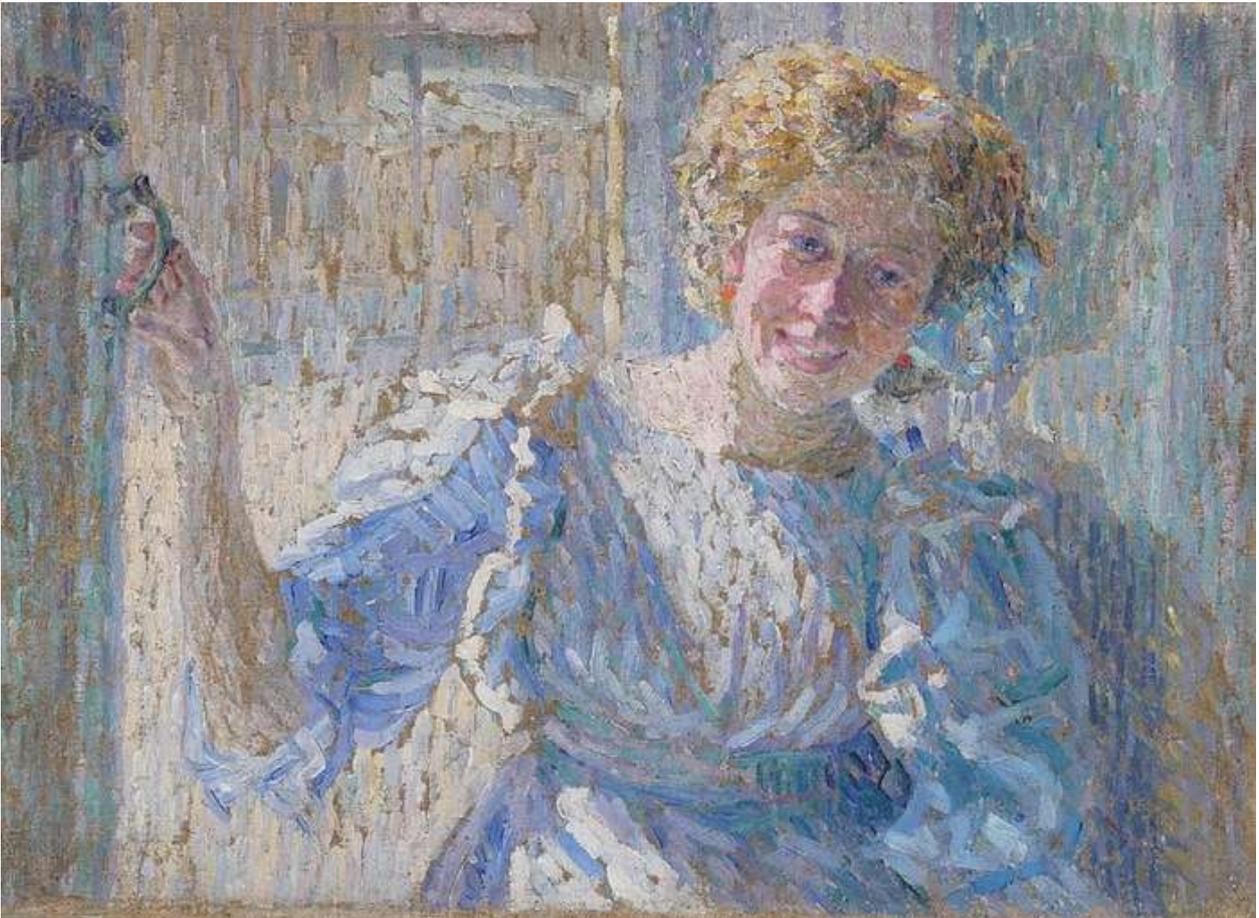
70. О. В. Розанова. «Пейзаж с извозчиком (Уголок города, городской пейзаж)». 1910 г., Х., м., 62x53, ГРМ.



71. Н.А. Удальцова. «Синие деревья». 1909-1911 гг., Б., к., цветные карандаши, 26,5 x 21, ЧС, Франкфурт-на-Майне, Германия.



72. А. К. Богомазов. «На качелях». 1907 г., Х, м., Сумской областной художественный музей им Н.Х. Онацкого, Украина.



73. А. К. Богомазов. «Портрет Ванды». 1907-1908 гг., Х., м., 42x57, ЧС.



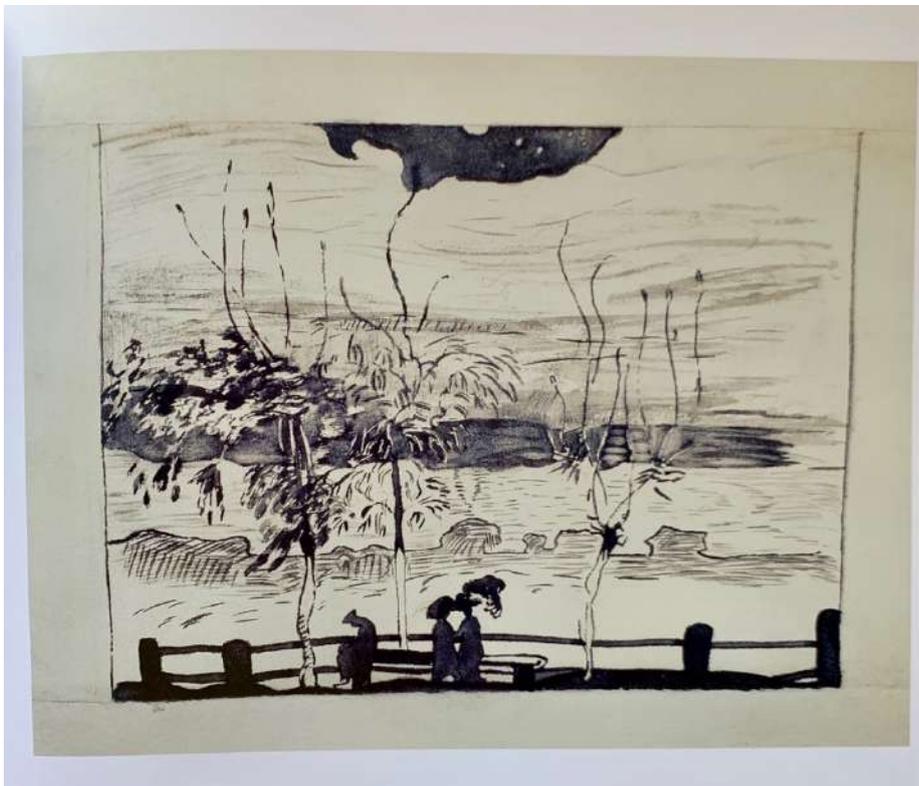
74. А. К. Богомазов. «Мост». 1908 г., Х., м., 60х60, ЧС, Москва, ранее в собрании В.А. Дудакова.



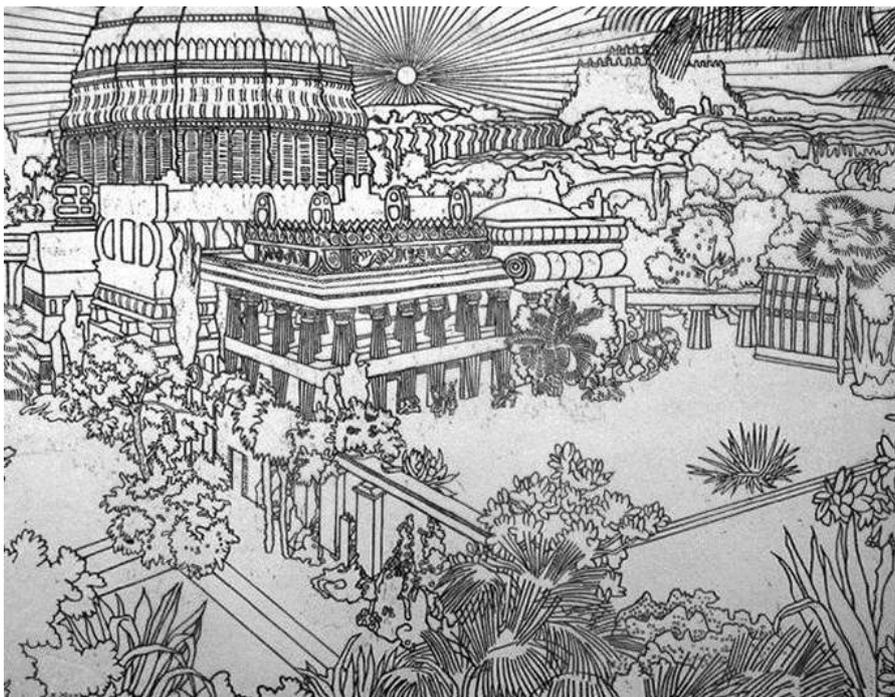
75. К.Ф. Юон. «Голубой куст». 1908 г., Х., м., 71х107, ГТГ.



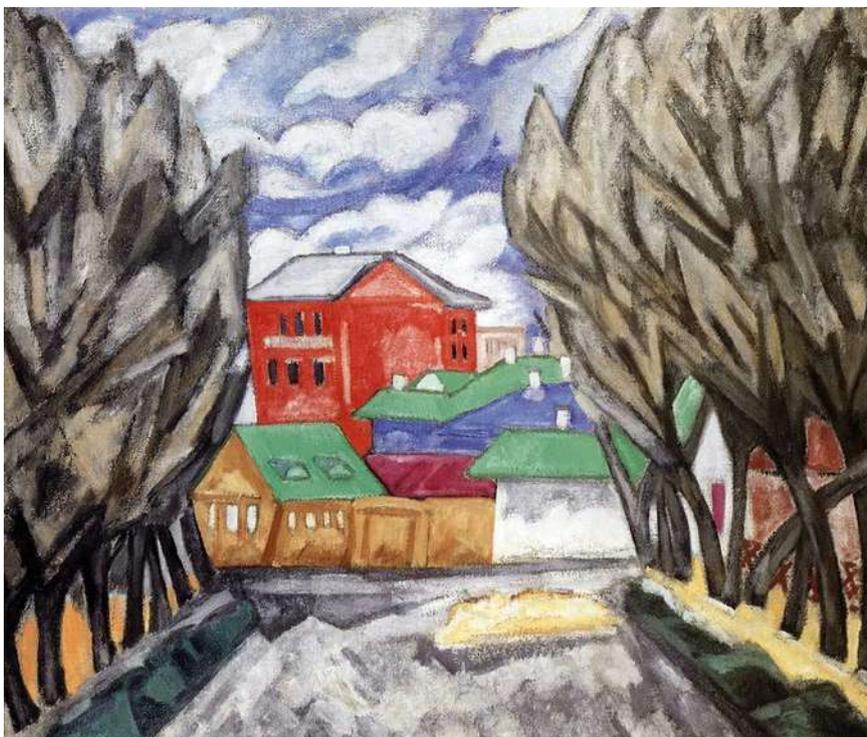
76. О.В. Розанова. «В лодке». Эскиз заставки. 1907-1909 гг., Б., тушь, кар., 11,2 х 13,3, Частное собрание.



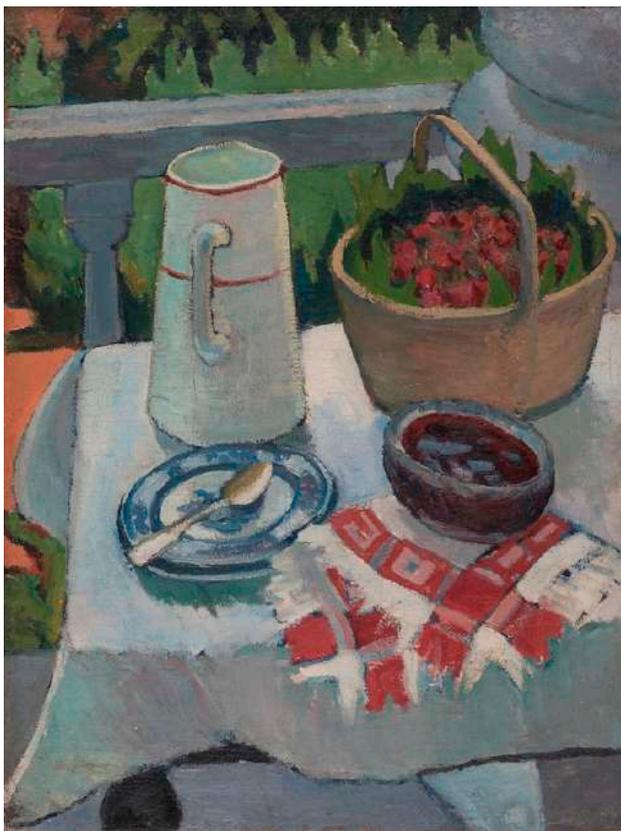
77. О.В. Розанова. «Пейзаж». 1907-1909 гг., Б., тушь, кар., 11,4 х 13,35, Частное собрание.



78. К.Ф. Юон. «Утопия». 1907 г. рисунок в журнале «Золотое руно», 1907, № 11-12.



79. О.В. Розанова. «Красный дом». 1910 г., Х., м., 85 x 98, ГРМ.



80. Л. Н. Попова. «Натюрморт с кувшином». 1908 г., Х., м., ГТГ.



81. Юон К.Ф., «Васильки в луче солнца», 1930 г., Д., м., ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.



82. Л. Н. Попова. «Портрет сестры». 1909 г., Х., м., ГТГ.



83. К.Ф. Юон. «Ночной час. Портрет жены художника». 1911 г., фрагмент. Х., м., ГТГ.



84. В.И. Мухина. «Натурщица». 1911., Б., кар., ГРМ.